

Saggi

Il gregoriano tedesco *Fede e sentimento in Lutero*

TIZIANA PANGRAZI*

* *Università di Napoli L'Orientale - Dipartimento di Scienze Umane e Sociali*
e-mail: tpangrazi@unior.it

Abstracts

L'articolo prende in esame l'azione riformatrice di Lutero in ambito musicale, con particolare attenzione al rapporto tra fede e sentimento. Tanto pervasiva è stata la rivoluzione musicale di Lutero che si può parlare a buon diritto di *gregoriano tedesco*, contrassegno sì della moderna nazione tedesca, ma anche di una profonda lacerazione nel cuore del cristianesimo. Alla fine del Settecento, sarà questo uno dei rimproveri che Novalis muoverà a Lutero.

The article examines Luther's action to reform the field of music. Particular attention is paid to the relationship between faith and feeling. So pervasive was Luther's musical revolution that we can rightly speak of German Gregorian, the mark of modern German nation, but also of a deep laceration inside Christianity. At the end of the XVIIIth century, this will be one of the reproaches that Novalis will move to Luther.

Der Aufsatz untersucht die Wirkung von Luthers Reformation im Bereich der Musik, mit besonderem Augenmerk auf der Beziehung zwischen Glaube und Gefühl. Die von Luther ausgehende musikalische Revolution ist so durchdringend gewesen, dass man mit gutem Recht von einer „deutschen Gregorianik“ sprechen kann, die ebenso sehr die moderne deutschen Nation kennzeichnet wie die tief gehenden Verwerfungen im Herzen des Christentums selbst. Am Ende des 18. Jh. wird dies einer der Vorwürfe sein, die Novalis gegen Luther erhebt.

Keywords

Aesthetics; Music

... und ist Christi Reich ein hör Reich, nicht ein sehe Reich¹

Con la nascita del cristianesimo, per la musica si aprì un nuovo e decisivo periodo, destinato a dar vita a quella che è a tutti noi nota come “musica occidentale”. Proprio la forza della fede, nelle province orientali dell’impero romano, con la cantillazione del verso biblico diede avvio al canto liturgico cristiano, in sostanza all’insieme delle azioni rituali dei cristiani e quindi alla stessa Chiesa. In Europa, prima della romanizzazione della liturgia, iniziata intorno alla metà del VIII secolo – ed ancora durante il lavoro di organizzazione ed espansione del patrimonio melodico liturgico voluto da Gregorio Magno, come pure nel periodo di consolidamento della struttura papale ad opera dei successivi pontefici –, coesistevano diverse tradizioni liturgiche, in un fluido pluralismo nel quale le liturgie locali godevano di una consistente libertà creativa. Su questo terreno, linguisticamente e musicalmente omogeneo, ma al contempo differenziato, prese forma il canto gregoriano, un patrimonio vocale misto di melodia e poesia in forma monodica tramandato oralmente, ma che, però, già trovava forme di stabilizzazione scritta e diffusione negli antifonari ad opera delle *scholae*. La forte libertà creativa unita all’esigenza psicologico-simbolica delle diverse liturgie diede vita ad una messe eccezionale di forme vocali ed ornamentazioni; entro il sistema dei modi ecclesiastici le formule melodiche del *cantus planus* mantennero la loro “oggettiva” vitalità poggiante su una sempre rinnovantesi «semplicità», «purezza» e «severità»². Intorno all’anno Mille, già da tempo la

¹ D. Martin *Luthers Werke. Kritische Weimarer Gesamtausgabe* (WA), Weimar 1883-1983; Predigt (1545), WA 51, 11, 29-30.

² Cfr. A. EINSTEIN, *Geschichte der Musik* (1934), trad. it. di E. Pasquali, *Breve storia*

chiesa occidentale intonava i versi biblici in latino all'interno del ciclo liturgico e dello schema della messa ormai standardizzati. Nei secoli successivi, il processo di accumulazione di elementi sempre più estranei all'originario spirito liturgico gradualmente portarono ad una sclerotizzazione della liturgia romana con il conseguente allontanamento dei fedeli: costoro sempre più si sentirono estranei ad un culto che, d'altra parte, non li aveva mai riconosciuti quale assemblea di credenti, essendo da sempre lo svolgimento di tale culto riservato alla casta sacerdotale. Per un riconoscimento a pieno titolo come comunità di credenti, essi avrebbero dovuto attendere la riforma di Lutero: da sudditi della fede, egli li avrebbe trasformati in autentici teologi.

Nell'autunno del 1517, punto di arrivo di «un'epoca d'inflazione della letteratura mistica»³, quando Lutero si appresta a sferrare il colpo contro la curia di Roma, l'«iridescente e multiforme»⁴ devozione religiosa tedesca del tardo Medioevo condivideva con i membri della Dieta imperiale un atteggiamento di forte critica e distacco verso il papato. Le 95 tesi contro le indulgenze con la loro assurdità teologica e morale, la dottrina della giustificazione per fede, il principio dell'infalibilità della Bibbia e non del papa, il libero esame del testo sacro basato sul principio del *sola Scriptura*, spianano al monaco agostiniano la strada verso la scomunica: il 1520 è per Lutero un anno febbrile e cruciale per la messa a punto della dottrina riformata, è l'anno del rogo del diritto canonico e della bolla che lo condannava, ma soprattutto è l'anno dell'*Appello* alla nobiltà cristiana tedesca individuata da Lutero

della musica, SE, Milano 2008, 22.

³ H.A. OBERMAN, in A.E. McGRATH, *Reformation Thought. An Introduction* (1988), trad. it. di A. Comba e N. Papini, *Il pensiero della riforma*, Claudiana, Torino 2016, 38.

⁴ T. KAUFMANN, *Martin Luther* (2006), trad. it. di A. Saccon, *Lutero*, il Mulino, Bologna 2007, 45.

quale affidabile strumento per riformare, nella sostanza e non nella forma, la Chiesa. Proprio lo scritto *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca*⁵, che ha una diffusione strepitosa durante tutto il secolo, avrebbe cambiato il volto religioso dell'Europa innescando un'irreversibile azione riformatrice, sì «preparata da teologi», ma «attuata da laici»⁶. Infatti, in principi, intellettuali, ecclesiastici, borghesi, contadini e proletari, per motivi diversi, la predicazione di Lutero aveva acceso un sentimento di riscossa, un orgoglio nazionale per troppo tempo umiliato dai soprusi dell'«anticristo» di Roma. Costoro daranno vita alla Chiesa evangelica tedesca contrapposta al modello ecclesiale cattolico-romano.

A fondamento dei motivi dottrinari e disciplinari che portano al distacco della Chiesa tedesca da quella romana, sta la radicalità ermeneutica di Lutero nella lettura della Bibbia, lettura centrata sulla predicazione di Cristo, sulla sua stessa persona e la sua storia vissuta: il Vangelo, è assimilato alla sua viva e diretta voce. Tale “ritorno” al Vangelo, come pure ai Salmi, naturalmente, se, da un lato, è figlio del tempo – ed Erasmo stesso nel 1516 aveva dato alle stampe un'edizione in greco del Nuovo Testamento –, dall'altro lato, con la sua traduzione in vernacolare sempre del Nuovo Testamento del 1522 (il cosiddetto *Septembertestament*), Lutero dà avvio alla nuova Chiesa: qui egli prende alla lettera lo *Euangelion*, poiché questo è il «buon messaggio», la «buona novella», che ci spinge a cantare,

⁵ *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520), WA 6, 404-469; M. LUTERO, *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca a proposito della correzione e del miglioramento della società cristiana*, a cura di P. Ricca, Claudiana, Torino 2008. Paolo Ricca, quanto a centralità teorica e a capacità di mobilitare le coscienze, paragona questo scritto di Lutero al *Manifesto* di Marx ed Engels; lo stesso Marx aveva scritto che Lutero «ha trasformato i preti in laici, trasformando i laici in preti», ivi, 9 e 28.

⁶ P. RICCA, *Introduzione*, in LUTERO, *Alla nobiltà cristiana*, 11.

a dire e ad esser lieti⁷. Analogamente, con lo stesso spirito, dà alle stampe la traduzione integrale della Bibbia nel 1534. Compresa in questo arco temporale è la *Lettera del tradurre* (1530)⁸, uno scritto non articolato per principi, snodi teorici (aspetti che a dire il vero, ora, più di tanto non interessano Lutero), quanto piuttosto per “prese di posizione” a seguito delle critiche dei «nemici della verità» e dei dotti che «non conoscono l’ebraico e il greco»⁹ e che contestano ancora la sua traduzione del Nuovo Testamento, così come la più recente traduzione di buona parte del Vecchio Testamento. Ciò però non vuol dire che l’attenzione filologica di Lutero venga meno, anzi; vuol dire soltanto che altrove si possono trovare più puntuali precisazioni sulla sua opera di traduttore, indicazioni dettate dalla semplice esigenza di rendere nel modo più chiaro possibile il verbo divino: ad esempio, nei *Sommari sui Salmi e le ragioni del tradurre* (1531-1533) Lutero afferma come le parole debbano «porsi al servizio del senso» e seguire questo, non viceversa¹⁰; e nei *Discorsi a tavola* afferma che «tradurre è certamente un’arte», a volte così difficile che si può giungere a «rifiutare una bella parola» perché non adatta al «senso del discorso»¹¹. Per Lutero, naturalmente, tradurre nella lingua tedesca non può essere un’operazione meccanica, non si tratta di dare un’informazione, bensì di restituire la parola ispirata, una parola che crea nuove realtà, che «crea ciò che annuncia»¹². Da questo punto di vista ci si fa chiaro come per lui valga la regola che devozione e conoscenza linguistica debbano

⁷ *Die deutsche Bibel, Vorrede auf das neue Testament*, WA DB 6, 3, 23-25.

⁸ *Ein Sendbrieff vom Dolmetzschenn und Fürbit der Heiligenn*, WA 30, 2, 627-646; M. LUTERO, *Lettera del tradurre*, con testo a fronte a cura di E. Bonfatti, Marsilio, Venezia 2006².

⁹ Ivi, 43.

¹⁰ WA 38, 11, 16-17.

¹¹ *Tischreden*, WA Tr 2, 656, 2781a.

¹² D. KAMPEN, *Introduzione alla teologia luterana*, Claudiana, Torino 2011, 22.

procedere unitamente e che, anzi, non si dà l'una senza l'altra, e la Scrittura non è traducibile né interpretabile «*sine cognitione Christi*»¹³. Nella sua opera di traduttore indefesso, nel suo strenuo lavoro per restituire in tedesco la sacralità *ad sensum* delle antiche lingue bibliche – un lavoro di tale complessità filologica che in questa sede è impossibile approfondire, e già chiarire soltanto il sintagma *sola Scriptura* vuol dire tirare in campo la teologia medioevale –, occorre porre per un attimo l'attenzione all'uso di *dolmetschen*, verbo che è presente già nel titolo della *Lettera*. Esso significa fare da interprete, interpretare, tradurre a voce, tradurre oralmente, ed è presente anche nella forma colloquiale *verdolmetschen*, assieme a *deutsch reden* e *verdeutschen*. Questa famiglia verbale, prescelta da Lutero certamente non in mancanza d'altra terminologia e preferita ai più eruditi *vertere*, *reddere*, *interpretari* o *transferre/transferiren*, in mancanza ancora di *übersetzen* attestato più tardi¹⁴, ci fa nettamente comprendere come l'opera di traduzione dei testi sacri, quantunque scritta, fosse in realtà da lui concepita per un uso orale e contestualizzato nella comunità chiesastica. Pur senza rinunciare all'enfasi retorica e talora anche poetica, la scelta, di agostiniana memoria, di un *sermo humilis* per un “linguaggio del cristiano”, fa sì che Lutero, senza perdita di significato né di *pathos*, “inventi” la lingua biblica tedesca: *rein und klar deutsch*¹⁵. Al di là della possibilità di far leggere la Bibbia al popolo, o almeno a chiunque sapesse leggere – e ciò è molto –, la traduzione di Lutero, con la sua creatività linguistica, ha arricchito la lingua dei parlanti dando un serio contributo al sorgere del tedesco moderno.

Dopo la *Vulgata* di San Girolamo, nei secoli successivi, la

¹³ WA Tr 3, 217, 3198a.

¹⁴ Cfr. E. BONATTI, *Del tradurre ovvero l'assillo della chiarezza*, in LUTERO, *Lettera del tradurre*, 15-17.

¹⁵ WA 30, 2, 636, 16.

Bibbia era circolata in parecchie versioni, anche molto diverse tra loro, talora anche erronee. Questo periodo agli occhi dei riformatori appare come un'età di decadenza che ora li obbligava a riprendere in mano il testo sacro a partire dai manoscritti nelle lingue originali: questa operazione esegetica imponeva il ritorno *ad fontes* e l'applicazione del principio *sola Scriptura*. Ora, proprio sul modo di intendere il rapporto tra *fontes* e *Scriptura* si misurano le differenze tra le Chiese riformate e la Chiesa di Roma, così come i loro rapporti con la tradizione teologica. Nel basso Medioevo circolavano principalmente due concetti di tradizione che, per comodità, attualmente sono stati designati rispettivamente come Tradizione1 e Tradizione2¹⁶, due tipi di interpretazione dovuti in sostanza al fatto di trovare motivi di ispirazione metodologica l'una a monte e l'altra a valle della tradizione teologica. La Tradizione1 prese a svilupparsi nel II secolo con alcuni Padri della Chiesa i quali ritennero che la Scrittura, riconosciuta unica fonte, non dovesse essere interpretata in modo arbitrario e che occorresse interpretarla secondo un modo ufficiale e però, al contempo, attento al contesto della tradizione. Diversamente, la Tradizione2 ammetteva due fonti, quella della Scrittura e quella della tradizione non scritta che ebbe nell'insegnamento orale di Cristo il suo punto più alto. In questa seconda tradizione vi potevano quindi rientrare anche credenze che non avevano alcuna base d'appoggio nella Scrittura. Secondo queste due direttrici ermeneutiche, va da sé che l'applicazione del principio del *sola Scriptura* implica una concezione teologica che, se pure non giunge ad azzerare la tradizione – come fa invece l'anabattismo che professa il diritto di ognuno ad interpretare

¹⁶ Si tratta di una classificazione elaborata dal teologo olandese H.A. Oberman, cfr. *The Dawn of the Reformation. Essays in Late Medieval and Early Reformation*, Eerdmans, Edinburgh 1986, 269ss.; cfr. anche McGRATH, *Reformation Thought. An Introduction*, 164ss.

la Scrittura senza riscontro in un corpo collettivo (Tradizione⁰) – , quanto meno ne riduce il peso, facendovi riferimento di volta in volta nei suoi aspetti che non contrastano con la Scrittura. A questo punto, possiamo constatare come l’etichetta Tradizione¹ si addica alla Chiesa riformata di Lutero, mentre Tradizione² alla Chiesa tridentina. È altrettanto evidente come la Chiesa luterana appaia certamente conservatrice rispetto alla Chiesa di Münzer, mentre presenti forti tratti di innovatività rispetto alla Chiesa di Roma. Al contempo, poiché non è più ammissibile alcuna «intellettualizzazione della fede»¹⁷, possiamo cogliere l’esigenza di Lutero di ritornare alle radici del cristianesimo, ai Padri, veri interpreti del verbo divino, ed *in primis* ad Agostino, come pure di sfoltire molte pratiche tradizionali prive di fondamento nella Scrittura. In mezzo alla temperie riformistica, il progetto di Lutero rappresenta il “giusto mezzo” tra il pericolo di un’anarchia teologica individualistica e la perpetuazione di un corpo gerarchico dotato del carisma dell’infalibilità.

I mutamenti religiosi del XVI secolo, analogamente a quanto accade per l’interpretazione dei testi sacri, impongono nelle Chiese la necessità di un riesame del valore e del significato della musica e della pratica vocale all’interno dei culti. Questo genere di problema non è nuovo poiché, laddove si manifesta un rivolgimento teologico, esso investe anche la natura e la funzione del canto liturgico. Arte musicale e principi dottrinari coesistono da sempre in una relazione dove la posta in gioco è sempre la medesima: concepire la musica come subordinata al servizio liturgico, oppure come un’arte autonoma che detta i propri principi a se stessa. Come da un lato, la Chiesa medioevale aveva dato prova di grande maestria nell’articolare la messa con canti antifonali e responsoriali, con l’impiego di una varietà di forme

¹⁷ A.E. McGRATH, *Roots that Refresh. A Celebration of Reformation Spirituality* (1991), trad. it. a cura di A. Comba, Claudiana, Torino 1997, 44.

e stili vocali, dal più semplice – il sillabico –, a quello più ornato – il melismatico –; dall’altro lato, più tardi aveva ben compreso come tale dispiego di mezzi “artistici” potesse dar luogo all’incomprensione della parola divina, ritrovandosi per questo a dover richiamare alla tradizione “severa” i seguaci dell’*Ars nova*, ha ben presente il problema: quanto e come la musica dovesse essere funzione della messa e della vita della comunità. Questa concezione permea la riflessione e la pratica musicale di Lutero. Tra il 1523 e il 1525 egli mette a punto la liturgia riformata, ed è proprio da questa opera di rimodellamento dell’ufficio divino che occorre prendere le mosse per comprendere qual è il ruolo e il significato che Lutero ascrive al canto; inoltre, nel suo progetto di riforma, egli non mira unicamente alla rifondazione della Chiesa in senso stretto, ma, annullando lo scarto tra il regno di Dio e il regno del mondo, persegue lo scopo della rigenerazione integrale dell’uomo e della società civile.

Parlando alla chiesa di Wittenberg, nella *Formula Missae*¹⁸ del 1523, Lutero innanzitutto si volge ad un’opera di preliminare purificazione della messa, consapevole di dover strappare l’azione misterica celebrata dalla comunità cristiana, da quella che lui definisce la «tirannide sacerdotale». Nata dallo spirito poeticamente puro (*simplicissime et piissime*¹⁹) dei primi Padri della Chiesa – i quali vi introdussero la cantillazione dei Salmi, il Kyrie e il Gloria (*vox perpetua Ecclesiae*²⁰), l’Epistola e la lettura del Vangelo, il Credo, il Sanctus-Benedictus, l’Agnus Dei e infine il Communio –, col tempo la messa è stata trasformata dai teologi in un’accozzaglia esecrabile di farciture prive di ogni legittimità (*collectae mercenariae*²¹), in una versione snaturata della primitiva

¹⁸ *Formula Missae et Communionis*, WA 12, 205-220.

¹⁹ WA 12, 2016, 20.

²⁰ WA 12, 210, 11-12.

²¹ WA 12, 207, 16.

liturgia. In questa operazione di pulitura del rito, espunti l'Offertorio e il Canone perché teologicamente inammissibili, e conservati in grandissima parte i canti e le preghiere della liturgia in latino, Lutero auspica l'aggiunta di inni, letture e sermone in lingua tedesca: *ut vernacula missa habeantur*²². In queste pagine, il programma rivoluzionario di Lutero è annunciato, e in parte già realizzato, oltre che in precise mutazioni nell'articolazione della liturgia, anche in mutamenti all'interno della vita della Chiesa, primo fra tutti quello del coinvolgimento dei laici, fino ad allora emarginati, digiuni di latino com'erano. L'idea che costoro dovessero prendere parte effettiva alla messa è da Lutero espressa con chiarezza, poiché egli non solo auspica che *cantica vernacula plurima* possano essere cantati all'interno della messa (*iuxta gradualia ... iuxta Sanctus et Agnus Dei*), ma addirittura invita i fedeli ad una partecipazione effettivamente creativa: *si qui sunt poetae germanici, exstimuletur et nobis poemata pietatis cudant*²³. Tale investitura artistica rientra a pieno titolo nel più ampio concetto di sacerdozio universale con il quale la gerarchia ecclesiastica, nel suo ruolo di mediazione tra Dio e il fedele, viene sostituita da una fede personale, da una chiesa dal basso: per questa vale il principio *solus Christus*, questa diviene *creatura verbi*.

Una più sviluppata teologia della centralità della parola si trova nella *Deutsche Messe*²⁴ del 1526 le cui disposizioni saranno poi approfondite nella successiva *Kirchenordnung* del 1533. La *Deutsche Messe* è il documento nel quale Lutero traccia l'itinerario di un catechismo integrale, avendo a cuore in primo luogo i fanciulli: sono costoro i veri fondatori della nuova chiesa e le menti di questi catecumeni abbisognano di un insegnamento che li prepari al servizio divino nella lingua tedesca (*im*

²² WA 12, 210, 2-3.

²³ WA 12, 218, 15, 16, 31-32.

²⁴ *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdienst*, WA 19, 44-113.

*deutschen Gottesdienst*²⁵). Il loro apprendimento passa attraverso l'ammaestramento, l'alfabetizzazione e l'educazione musicale²⁶. Questo scritto per il nostro ragionamento presenta più motivi di interesse: Lutero vi espone le parti della messa, i culti domenicali, gli arredi e gli indumenti. Centrali sono le puntuali prescrizioni sui modi e regole delle melodie che prevedono l'alternanza tra latino e tedesco: ad esempio, la domenica, la messa venga aperta con salmo *Ich will den Herrn loben alle Zeit* e il Kyrie, entrambi si cantino *inn primo tono* (dorico), l'Epistola nel modo ottavo (ipomisolidio) e in fase di chiusura, con il Sanctus in tedesco (*Jesaia dem Propheten das geschah*) o con altri canti (*Gott sei gelobt, Jesus Christus unser Heiland*)²⁷. Una messa così strutturata, in cui la *Kantorei* in latino poteva alternarsi con l'assemblea dei fedeli in tedesco, naturalmente andava incontro alle numerose chiese che erano nate come funghi, e per molto tempo il culto rimase bilingue. Questo fatto costituì un notevole fattore di arricchimento per un repertorio che stava riadattandosi alle nuove esigenze del culto, esigenze di chiarezza della parola e di partecipazione dei fedeli. Da ciò si comprende come la chiesa luterana in realtà abbia parlato fin dall'inizio tre lingue: il tedesco, il latino e la lingua dei suoni.

Il quadro della musica in Germania al tempo di Lutero è piuttosto simile a quello del Medioevo. Non era però mancato un *humus* creativo popolare dal quale si erano sviluppati i *geistliche Lieder*, soprattutto grazie alla poetica dei *Minnesänger*, una produzione spontanea che aveva assunto i connotati di una vera e propria *koinè*. Essa infatti coesisteva con il canto gregoriano che,

²⁵ WA 19, 76, 1-2.

²⁶ Cfr. J.E. TARRY, *Music in the Educational Philosophy of Martin Luther*, in *Journal of Research in Music Education*, 21 (Winter, 1973) 4, 355-365.

²⁷ Su questi temi, cfr. anche N. SFREDDA, *La musica nelle chiese della Riforma*, Claudiana, Torino 2010, 18-24.

se pur rimaneva indiscutibilmente il canto ufficiale della Chiesa, aveva piccoli spazi in strofe all'interno della liturgia dette *Leisen*. Inoltre, intorno alla metà del XIII secolo era stata possibile la conquista del mensuralismo e il mottetto aveva espresso le prime forme di polifonia. Tuttavia, in paragone alla Francia, all'Italia o ai Paesi Bassi, in Germania la grande polifonia quattrocentesca era rimasta del tutto marginale, mentre gli unici che riuscirono ad avere una certa visibilità internazionale furono Heinrich Isaac e Alexander Agricola i quali segnarono la transizione dal tardo Gotico alla prima età rinascimentale. Nell'organizzazione musicale del servizio divino, per buona parte del Cinquecento, il vecchio e il nuovo si sovrapposero con risultati straordinari e il *Lied*, o con maggior libertà terminologica, il *Choral*, è il risultato di questa commistione. In mezzo a tali rivolgimenti, la polifonia latina tuttavia riuscì a mantenere posizioni all'interno di molte funzioni luterane; inoltre la sua vitalità è testimoniata dalle monumentali edizioni di musiche per messe pubblicate da Georg Rhau²⁸, una figura intellettualmente e moralmente organica al progetto riformatore di Lutero. Il canto gregoriano regna in ogni chiesa, ma i *Lieder* dell'austera comunità protestante rivelano sempre di più una notevole capacità di adattamento mostrandosi capaci del «più profondo simbolismo»²⁹.

È noto come Lutero amasse la musica, in special modo quella popolare, come pure suonare il flauto e il liuto. Come tutti i religiosi del tempo ebbe anche una formazione musicale, e la presenza nella facoltà di Arti all'università di Erfurt dell'insegnamento della musica, compreso nelle arti del quadrivio, fa pensare che il giovane Lutero ebbe una buona

²⁸ Su questi temi, cfr. anche O. REES, *Risposte musicali alla Riforma e alla Controriforma*, in *Storia della musica europea*, vol. IV dell'Enciclopedia della musica, Einaudi, Torino 2004, 341-357: 342-343.

²⁹ EINSTEIN, *Geschichte der Musik*, 53.

preparazione teorica³⁰. Inoltre, il fatto che egli nei suoi scritti faccia riferimento ai grandi *musicisti* del tempo, ci fa supporre che fosse in grado di apprezzare la loro arte: ad esempio, nei *Discorsi a tavola* fa cenno alle messe di Josquin Desprez come fossero la viva predicazione di Cristo³¹ rispetto allo scolasticismo di Heinrich Finck; nel gennaio del 1537 si duole per la morte ravvicinata di Josquin, Pierre de la Rue e Finck³². Quello che si può affermare, intorno all'effettiva vocazione musicale di Lutero, è che senz'altro ebbe una solida formazione musicale, ma assai più forte in lui fu la vocazione teologica e pedagogica; la musica, pur posta ad altissimi livelli di considerazione, rimane paritaria e funzione della teologia. Ciò ci consente di parlare di Lutero come di un colto dilettante di musica però davvero entusiasta per gli impieghi che essa può consentire in ambito religioso. In questo senso una lettera del 1530 di Lutero al compositore svizzero Ludwig Senfl può essere esplicativa: qui egli scrive di un autentico *amor musicae* che lo guida, ritenendo la musica in generale l'unica arte degna di essere posta accanto alla teologia. Infine, sempre nella medesima lettera, Lutero chiede a Senfl di fargli avere una versione polifonica dell'antifona *In pace in id ipsum*³³, secondo la pratica di incoraggiare i professionisti ad elaborare polifonicamente semplici melodie. Per Lutero la vita cristiana non può esistere senza il canto e per questo promuove con tutte le sue forze l'insegnamento della musica, la diffusione delle cantorie, la pubblicazione di nuovi inni: con lui la pratica musicale diventa il mezzo privilegiato per la vera interiorizzazione della buona novella come per la lode a Dio.

³⁰ Sulla formazione musicale di Lutero, cfr. H. GUICHARROUSSE, *Les musiques de Luther, Labor et Fides*, Genève 1995, 19-28.

³¹ WA Tr 2, 1258.

³² WA Tr 3, 3516.

³³ *Briefwechsel*, WA Br 5, 639.

Il celebre ed iperbolico appellativo di *Wittenbergische Nachtigall* che nel 1523 gli conferì il Meistersinger Hans Sach, e quello di *Orpheus rarus et cucullatus*³⁴ di Johann Dobeneck (Cocleus) del 1517, poggiano su queste convinzioni.

Johann Walter è una delle prime figure della musica luterana tedesca insieme a Thomas Stoltzer. Kapellmeister a Torgau e a Dresda, Walter è l'esempio di un sano artigianato musicale al servizio della fede, doti più che valide agli occhi di Lutero che nel 1524 sceglie di far uscire dei propri *Lieder* nel *Geistliches Gesangbüchlein* stampato da Rhau a Wittenberg. Questa data è particolarmente significativa per la considerazione del *coté* musicale di Lutero perché è l'anno della prima delle *Vorreden* che Lutero premetterà ad una serie di volumi di canti spirituali – anche composti dallo stesso Lutero – che escono tra il 1524 e il 1545. La *Vorrede* del 1524, esempio di passione religiosa e pedagogica, è per noi significativa poiché ci mostra l'ideale *sub specie sonora* della comunità cristiana: questa viene plasmata, oltre che dalla Scrittura, anche dalla pratica del canto corale. Ed è per questa fortissima valenza formativa della musica per il cristiano, che Lutero, ricorrendo ad un *topos* biblico allora circolante, anche nei teorici cattolici coevi e posteriori, individua plasticamente e simbolicamente la vera Chiesa in quella delle origini, quella di Salomone e David: costoro cantillarono i salmi e fecero echeggiare nel Tempio la parola divina assieme agli strumenti in un'insuperata e armonica fusione (*mit singen und klingen, mit tichten und allerley seythen spiel Gott gelobt haben*): questi sono gli esempi a cui il vero cristiano deve guardare, poiché il salmo si può cantare soltanto con il cuore (*von hertzen singen*³⁵). Come per il giusto intendimento della Scrittura occorre andare *ad fontes*, analogamente, per la giusta lode a Dio occorre tornare all'antico

³⁴ WA 35, 217.

³⁵ WA 35, 474, 4-5 e 8.

spirito del *cantus planus*. All'uomo, per Lutero, fare questo riesce naturale. Infatti, nello *Encomion Musices* del 1538 (prefazione alle *Symphoniae jucundae*, una raccolta di mottetti a quattro voci di vari autori pubblicata sempre da Rhau), il manifesto del pensiero di Lutero sulla musica, allo stesso modo della maggior parte della coeva trattatistica ispirata a Boezio, come di quella posteriore, Lutero tesse l'elogio non soltanto della musica quale nobile disciplina matematica (*nihil enim est sine sono, seu numero sonoro*) e sovrana sui cuori dei fedeli (*gubernatrix affectuum humanorum*³⁶), ma soprattutto è alla *vox* umana che rivolge l'attenzione. Contrassegnandolo rispetto al resto del creato, Dio ha dotato l'uomo di questo versatile strumento (*materia prima*³⁷) affinché lo lodasse dal profondo dell'anima. In questo legame diretto con il divino, la musica ha il potere di rincuorare i disperati, piegare gli arroganti, confortare gli afflitti, placare coloro che sono colmi di odio³⁸. Anche la celebre ode di Lutero *Frau Musica*, stampata nel volume di canti *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* di Walter nel 1538, va in questa direzione: la musica pacifica il cuore e lo predispone alla parola (*Zum göttlichen Wort und Wahrheit/Macht sie das Herz still und bereit*³⁹). Inoltre, Dio ha reso l'uomo lieto (*Gott hat unser hertz und mut frölich gemacht*⁴⁰) e anche nello sconforto e nella morte la parola divina soccorre l'uomo (*wir aber durch sein heiliges wort, mit süßem Gesang jns Hertz getrieben, gebessert und gesterckt werden im glauben*⁴¹). In queste considerazioni Lutero non fa che allinearsi ad una tradizione, sempre viva, che aveva concepito l'azione della musica sull'uomo all'interno del paradigma

³⁶ WA 50, 369, 2.

³⁷ WA 50, 370, 9.

³⁸ WA 50, 371, 5-9.

³⁹ WA 35, 484, 7-8.

⁴⁰ *Die Vorrede zum Babstchen Gesangbuch* (1545), WA 35, 477, 6.

⁴¹ *Dem Christlichen Leser, Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder* (1542), WA 35, 480, 7-9.

dell'armonia cosmica, una visione nella quale la musica era una "filosofia prima" capace di cogliere l'*ordo mundi*. L'antica, ma sempre attuale, dottrina dell'*ethos*, trasmessa a Lutero anche da Agostino (*credimus motus suos animam, vel actiones, non latere cum sentit*⁴²), era stata più recentemente rimodellata in forma di catalogo nel *Complexus effectuum musices* (1472-75) dall'aristotelico Johannes Tinctoris, come pure trattata da Adam di Fulda nel *De musica* (1490).

La dottrina di Lutero non sarebbe completa se, accanto all'elaborazione teologica, egli non avesse messo mano anche alla composizione di *Lieder*: nel suo caso, e in generale per la produzione di *cantilenae laicae*⁴³ di questo periodo, occorre usare il termine *geistliches Lied*, poiché, come detto, tali cantici nascono sul terreno dei *Leisen* oppure derivano da un testo latino e/o da una melodia preesistente: un esempio importante è il *Christ ist erstanden*, derivato dalla melodia della sequenza *Victimae paschali laudes* (prima metà XI secolo) di Wipo di Borgogna, una delle quattro sequenze che rimarranno nel rito romano a seguito della drastica riduzione numerica stabilita dal Concilio di Trento. Ora, accanto ad un'opera di traduzione degli inni latini e ad un recupero dei *cantionales* (devozionali, ma non liturgici), proprio questa diffusa poesia religiosa viene da Lutero tradotta all'interno del rito riformato, in un'operazione, nuova e antica nel contempo, di lungimiranza politica e dottrina. Con un gesto rivoluzionario, Lutero non getta via nulla del patrimonio melodico e poetico popolare, anzi lo rielabora armonizzandolo, lo semplifica eliminando i melismi facendo coincidere testo e melodia; diffusissimi i *contrafacta*. In pratica, con la sostituzione dei gradualati latini con gli inni in tedesco, egli rende il *Lied* alla portata di tutti, lo eleva a piena dignità liturgica trasformandolo

⁴² AGOSTINO, *De musica*, trad. it. di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1997, 300.

⁴³ WA 14, 226, 20-23.

nella più potente forma di eloquenza spirituale. Soltanto a partire dagli ultimi anni del secolo si può parlare in senso tecnico di corale, cioè di una forma che, nata sullo spirito del *Lied*, grazie a Leo Hassler, può essere eseguita all'unisono (*choraliter*) o polifonicamente (*figuraliter*).

I *Geistliche Lieder* stampati a Lipsia nel 1545 costituiscono la raccolta più completa di canti scritti da Lutero⁴⁴ con i procedimenti sopra richiamati allora comunemente in uso: in tutto sono trentasei *Kirchenlieder*. In un'epoca che non conosceva il concetto di plagio, e che invece trovava del tutto legittimo rielaborare prodotti e saperi altrui, lo stesso Lutero, con alcune sfumature, ha più volte realizzato delle *Bearbeitungen*. In una sorta di sovrapposizione di significati tra dottrina romana e dottrina riformata, esempi efficaci per comprendere le doti di traduttore/ trascrittore di Lutero, alcuni *Lieder* nascono dalla rielaborazione di sequenze preesistenti. Senza recidere i legami con i vecchi testi o melodie latine, in ogni caso i canti assumono una forma letteraria regolare, piuttosto simmetrica, con andamento strofico e rima; tipica della sua scrittura è la *Lutherstrophe*, costituita da sette versi onde favorirne l'apprendimento da parte delle comunità. Inoltre, Lutero spesso traduce con una libertà interpretativa che lascia spazio all'approfondimento teologico da parte del fedele; i testi costituiscono una sorta di meditazione sui fatti della vita di Cristo narrati e sulla parola biblica. Dal punto di vista melodico, i *Lieder* sono organizzati sui modi gregoriani allora in uso, schemi melodici di facile memorizzazione incardinati sulle note della *Finalis* e della *Repercussio*. Vediamone brevemente alcuni.

Uno di questi è *Christ lag in Todesbanden*⁴⁵ (1524), ispirato a

⁴⁴ Su questo, cfr. SFREDDA, *La musica nelle chiese della Riforma*, 37-70; cfr. anche M. LUTERO, *Inni e canti*, a cura di B. Scharf, Claudiana, Torino 2017.

⁴⁵ WA 35, 155 e sgg.; pp. 506-507. Per un approfondimento teologico di questo inno, cfr. M. FÜRSTEWULLE, *Il canto cristiano nella storia della musica occidentale*,

Lutero dal precedente canto *Christ ist erstanden*. Si tratta di una libera parafrasi, nel I modo ecclesiastico, del racconto dell'agnello pasquale narrata: l'atmosfera ieratica dell'avvenimento miracoloso viene restituita dal duello tra vita e morte (*ein wunderbarlich Krieg*) con una forte accentuazione esortativa alla devozione (*wir sollen fröhlich, dankbar sein und singen*), laddove l'originale si limitava ad una semplice rammemorazione dell'evento. Anche nel caso di *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*⁴⁶ (1524), Lutero integra il testo della sequenza *Veni Sancte Spiritus* di Rabano Mauro, circolante in varie rielaborazioni, aggiungendovi altre strofe: così facendo egli amplia ed intensifica i significati del testo originario discostandosene però alquanto. Sulla melodia misolidia, il testo descrive con forza plastica la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli come sulla comunità cristiana, i quali, d'altra parte, attendono la sua visita (*besuch das Herz*), come pure descrive gli effetti della luce divina che, discendendo, accende la mente e il cuore (*Zünd uns ein Licht an im Verstand/gib uns ins Herz der Lieb Inbrust*), scaccia le astuzie del maligno (*des Feindes List treib von uns fern*). Inoltre, nell'invocazione *Ach Gott vom Himmel sieh darein*⁴⁷ (1524), una parafrasi del salmo 12, Lutero costruisce il testo secondo la sua tipica «tecnica didattica»⁴⁸, quella di presentare la traduzione letterale di un versetto del salmo aggiungendovi di seguito alcuni versi di commento; la melodia ipofrigia, attribuita a Lutero, è invece la rielaborazione di un motivo popolare profano (*Begierlich in dem Herzen mein*). Il tema dominante del canto è il dovere per la comunità di mantenersi salda nella fede laddove il male e i falsi profeti ingannano per mezzo di *idola* (*die falschen Schein*): i cuori di tali malvagi non poggiano sulla

Claudiana, Torino 1974, 301ss.

⁴⁶ WA 35, 161ss., 508-509.

⁴⁷ WA 35, 109 e sgg., 488-490.

⁴⁸ LUTERO, *Inni e canti*, 47.

parola divina e non battono all'unisono (*ihr Herz nicht eines Sinnes ist/in Gottes Wort gegründet*). Qui non mancano toni neppure velatamente politici, quando Lutero fa dire ai diseredati *Wir haben Recht und Macht allein, / was wir setzen, gilt allgemein*; la stessa parola di Dio giunge ad essere *die Kraft der Armen*. La parola di Dio, come l'argento, resiste alla prova del fuoco e per questo è pura. Diversamente, il Sanctus tedesco raccomandato per la liturgia nella *Deutsche Messe, Jesaia dem Propheten das geschah*⁴⁹ (1526-1545): la traduzione in versi, originali di Lutero, descrivono la visione del Signore da parte di Isaia su una semplice e regolare melodia composta dallo stesso Lutero. All'interno dei moduli ritmici, la potenza e la gloria divina tocca gli apici melodici sul re⁵ in *klar*, (*ihr Antlitz klar*), *Heilig*; sul mi⁵ in *riefen (gen ander riefen)*⁵⁰; mentre al grado più grave do⁴ vi è il *Nebel*. Al 1535 risale il testo del canto natalizio infantile *Vom Himmel hoch da komm ich her*⁵¹, mentre la melodia originaria, un tema popolare del 1535 (*Aus fremden Landes komm ich her*⁵²), nel 1539 viene da Lutero sostituita con una di sua fattura. Questa filastrocca costituisce un *unicum* quanto a grazia melodica e significato teologico: agli inizi della sua circolazione, l'animo popolare (*Volksempfinden*) fece sì che venisse cantato dal coro degli angeli e dal coro dei bambini in forma antifonale (*Wechselgesang*) e rappresentata in forma di presepe vivente (*das Bild der Weihnachtsfeier vor die Augen*)⁵³. Alla venuta del bambino divino (*zart und fein*) dispensatore di gioia e letizia, i fedeli tutti, adulti e bambini, rispondono *mit Herzenslust den süßen Ton*. Infine, la valenza politica, non meno evidente di quella strettamente teologica, nei *Kirchenlieder* di Lutero viene

⁴⁹ WA 35, 230ss., 516-518.

⁵⁰ Anche Sfredda evidenzia tali caratteristiche melodiche: cfr. *La musica nelle chiese della Riforma*, 56.

⁵¹ WA 35, 258ss., 524-525.

⁵² WA 35, 524.

⁵³ WA 35, 258.

peculiarmente alla luce in *Erhalt uns, Herr bei deinem Wort*⁵⁴(1543). Si tratta di un canto di invocazione per la difesa della Chiesa dai suoi nemici. In una prima versione del testo, questi non sono semplicemente individuati nei falsi profeti, come spesso li troviamo nei *Lieder* luterani, bensì in due pericoli precisi e concreti: il papa e Turchi. La “questione turca” viene alla luce con la netta presa di posizione di Lutero di fronte alla minaccia militare degli Ottomani i quali nel 1529 giunsero ad assediare Vienna. Per lo più in concomitanza con gli avvenimenti storici e convinto fermamente del carattere anticristiano del Corano, più volte Lutero torna sulla questione⁵⁵. Se il papa è visto come l’«anticristo», il turco è «il diavolo personificato»⁵⁶, ma al contempo anche una sferza voluta da Dio per le ingiustizie perpetrate dai cristiani⁵⁷. Originariamente il verso così recitava: *steur des Papsts und Türcken Mord*⁵⁸; successivamente i versi furono modificati declinando il verso in *steure deiner Feinde Mord*. Poiché le armi per combattere i nemici della Chiesa sono la penitenza e la preghiera, forte è il richiamo di Lutero al sentimento di unità e fratellanza (*gib dein Volk einerlei Sinn auf Erd*). Sul testo del salmo 45 (46) è *Ein’ feste Burg ist unser Gott*⁵⁹ (1529). Scritto nel 1521, uil più popolare di tutti gli inni, nel tempo esso è diventato *kat’exochen* il *Reformationslied*, il *Bewusstsein des Volkes* se non la materializzazione sonora Dio stesso⁶⁰, ispirando numerosissime composizioni, tra le quali la celebre sinfonia *Rifformation* di Mendelssohn. Nel forte *pathos* che lo connota, in questo *Lied*

⁵⁴ WA 35, 235ss.; 528.

⁵⁵ Cfr. *Vom Kriege wider die Türken* (1529), WA 30, 2, 107ss.; *Heerpredigt wider den Türken* (1529), WA 30, 2, 160ss.

⁵⁶ WA 30, II, 126, 1-2.

⁵⁷ WA I, 535, 37-38.

⁵⁸ WA 35, 528.

⁵⁹ WA 35, 185ss.; 518-520.

⁶⁰ WA 35, 185.

torna il motivo teologico-politico dei nemici della Chiesa, ma stavolta vi partecipa anche un Cristo condottiero (*das Feld muss er behalten*), ma la risposta dei fedeli alle minacce dei nemici è ferma: *das Reich [di Dio] muss uns doch bleiben*.

Generazioni di compositori seguirono l'esempio di Lutero⁶¹, ma, come è stato notato, vanno «a gloria di pochi grandi maestri protestanti» i «molti più oscuri»⁶²: si moltiplicarono i *Gesangbücher* e i *Kantionalen* sia dentro che fuori la liturgia. Lukas Osiander, Michael Praetorius, Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein e il già nominato Hassler (che elabora polifonicamente *Ein' feste Burg ist unser Gott*), danno forma definitiva al *Choral* traghettandolo verso il secolo successivo quando verrà collocato nell'architettura musicale devozionale e più soggettiva del Barocco. Benché il luteranesimo avesse imposto uno stile ed un linguaggio musicale severi, il corale trovò una varietà di applicazioni in composizioni sia vocali (mottetti, cantate, passioni, oratori) che strumentali (pezzi all'organo) che ampliarono notevolmente l'ambito della musica sacra dando origine alla narrazione di una vera e propria "storia evangelica". Lutero con la sua attività di musicista aveva soltanto iniziato il lavoro di tale narrazione evangelica e aveva potuto far questo grazie più alla sua cultura ecclesiastica che a quella musicale, e, da musicista non professionista qual era, aveva strette relazioni con compositori veri e propri, primo fra tutto Walter. Inoltre, il suo metodo compositivo, se così si può dire, era quello della rielaborazione, della trascrizione, del rifacimento, talvolta dell'invenzione di semplici melodie, e la sua "mentalità" di teorico era piuttosto vicina a quella dei teorici del

⁶¹ Su questo cfr. lo studio, tutt'oggi efficace, di C. VON WINTERFELD, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis des Tonsatzes*, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1843-47; cfr. anche il più recente M. LARS HENDRICKSON, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, Peter Lang, New York 2005.

⁶² EINSTEIN, *Geschichte der Musik*, 78.

Medioevo. Se per tutte queste sue caratteristiche, da un punto di vista strettamente musicale si è costretti a definire Lutero musicista o compositore in senso molto lato, dal punto di vista degli effetti della Riforma le cose stanno diversamente. Egli infatti ha riunito, in un'inedita formula, teologia e musica – non certo separate presso la Chiesa romana, anzi –, su un nuovo piano alla luce dell'esegesi biblica e dell'ermeneutica: infatti, laddove la fede era stata costretta a tornare a più autentiche origini, anche la musica aveva fatto altrettanto; laddove l'interpretazione del testo sacro non era più compito esclusivo di un clero di specialisti, anche il canto di lode a Dio non era più appannaggio di pochi alfabetizzati *musici*; alla densità dei significati teologici aveva conferito comprensibilità e semplicità formale nei *Lieder*, e al sermone in tedesco collocato all'interno della messa ha fatto corrispondere il canto corale quale più alta forma di oratoria. Che la sua riforma musicale fosse indispensabile alla riforma teologica era chiaro. Nonostante nella *Lettera del tradurre* Lutero avesse affermato *ich habe deutsch reden woellen*⁶³, preoccupandosi di rendere il verbo divino per mezzo del *dolmetschen*, in quella frase, automaticamente, egli avrebbe posto indiscutibilmente le basi per far parlare non solo i fedeli, ma la musica stessa in tedesco. Infine, mettendo in atto un atteggiamento costruttivo verso la realtà profana, intendendo la Chiesa come un'autorità persuasiva e non coercitiva, riordinando una prassi devozionale già attiva nei tedeschi, elaborando credenze, pratiche e motivi intorno alla morte, egli ha plasmato i tedeschi un'unità laico-religiosa nella quale ogni fedele può sperimentare una nuova *forma christianismi*, il «felice scambio» (*fröhlicher Wechsel*⁶⁴) con Dio. Il circolo tra Bibbia, Dio e popolo è stato innescato e con esso avviata quella *Besserung* dell'umanità che apre l'*Appello* alla

⁶³ WA 30, 2, 637, 2-3.

⁶⁴ *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520), WA 7, 25, 34.

nobiltà cristiana della nazione tedesca.

Il XVII è il secolo del nuovo gusto monodico che viene dal Sud, ma alla Germania luterana non piace molto lo spirito rappresentativo e drammatico del nuovo stile. Soltanto Heinrich Schütz, il “padre della musica tedesca”, sa conquistare i suoi conterranei alla libertà e all’espressività del belcanto. Qui non possiamo seguire le molte linee di sviluppo della musica luterana che portano a Bach, sintesi spazio-temporale di una tradizione di secoli, alle sue composizioni capolavori di semplicità, ordine, severità, raccoglimento, silenziosità e metodo: per la sua opera immensa (da ogni punto di vista) quale *Bibbia pauperum* tradotta in suoni, basti l’epigrafe: «il predicatore sommo dopo Lutero»⁶⁵, vale a dire che, con Bach, nello stesso tempo, lo spirito della musica unito alla narrazione sacra, ora giustifica simbolicamente da se stesso il proprio esistere – facendo coincidere il proprio pensiero con la propria logica musicale – acquistando su di sé il valore spirituale un tempo riservato alla parola. Se le composizioni di Bach nascono in primo luogo da esigenze pratiche dettate dal suo incarico di *Kantor*, il suo stile, pur interamente radicato nell’ortodossia luterana espressa nella scrittura polifonica, raccoglie e fa risuonare anche una forte ispirazione pietista. I *Pia desideria* (1675) di Spener, infatti, avviano un’attività pratica fondata sull’amore fraterno, una devozione più spontanea basata sulla diffusione e la lettura biblica personale e in gruppo, la costruzione dell’uomo interiore. Questa apertura della fede fa sì che i testi evangelici da musicare vengano interpolati con inserzioni poetiche a carattere lirico-sentimentale, legate alla stretta soggettività, rivendicando il diritto di ognuno a sentire la propria religione, più che a rivendicarla in sede politica. L’elemento soggettivo prende il sopravvento sull’ortodossia, una vera e propria “individuazione” della seicentesca *Affektenlehre*. Se

⁶⁵ Ivi, 83.

la seconda metà del Seicento aveva portato alla proliferazione di repertori legati al corale, nel Settecento, Pietismo e *Aufklärung* segnano la crisi della musica evangelica e quindi del corale. Ora, pur non perdendo «la sua matrice nobile» e «il suo insediamento ideale», per la musica «la liturgia della fede non è più il suo passaggio obbligato, né la comunità celebrante la sua incorporazione visibile»⁶⁶. Altre forme musicali stanno prendendo ora il sopravvento: svincolate dal legame con la parola, prendono su di sé la funzione narrativa.

Scritto nel 1799, ma uscito a stampa nel 1826, è il breve saggio *La cristianità ovvero l'Europa*⁶⁷ di Novalis. Ulteriore riflessione sul rapporto tra cristianesimo e storia, qui Novalis guarda all'Europa come ad un campo di battaglia sul quale si è consumata la lacerazione dell'autentico cristianesimo: da quell'età dell'oro che fu il cristianesimo delle origini, sostanzialmente identificabile in una sorta di identità tra Vangelo e storia, molti sono stati i colpi ad esso inflitti da più parti. Uno di questi è stata la Riforma di Lutero, criticata da Novalis non nell'aspetto di una pur giusta protesta – pienamente legittimo, poiché diretto «contro ogni pretesa di una potestà sulla coscienza ... importuna e illegittima» –, ma per una molteplicità di effetti cha avuto sulla Chiesa e quindi sull'intera Europa. Tra i rimproveri che Novalis muove all'azione di Lutero, generatrice di quelli che sembrano configurarsi come dei veri e proprî errori storici, in primo luogo, vi è quello di aver separato l'«inseparabile», gettando così la Chiesa in una «condizione di anarchia» e soprattutto negandole la possibilità di

⁶⁶ P. SEQUERI, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2005, 230.

⁶⁷ NOVALIS, *La cristianità ovvero l'Europa*, in *Opera filosofica*, vol. II, a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino 1993, 579-611.

una «rinascita autentica e duratura»⁶⁸. Di questa colpa si erano macchiati anche i principi, proprio coloro che avevano risposto all'*Appello* del 1520: mossi da interessi, di concerto con Lutero la religione venne «irreligiosamente chiusa in confini statuali», trasformandola da «principio unificatore e individualizzante della Cristianità» a permanente e contraddittorio «governo rivoluzionario». E la Bibbia fu dalla filologia piegata ad una «esoterizzazione» la quale fatto sì che lo Spirito Santo seguisse poi strade più accidentate nella sua opera di «vivificazione, penetrazione e rivelazione»⁶⁹ della parola sacra. Ma la Riforma, «segno del tempo»⁷⁰, è per Novalis responsabile di un ben più grave misfatto, quello di aver spoetizzato la storia sacra, di aver rotto «la somiglianza della nostra storia sacra con le fiabe»⁷¹ svuotando così la narrazione biblica del suo contrassegno spirituale più forte, vale a dire l'immaginazione. Se i *Geistliche Lieder* novalisiani costituiscono un tentativo di religione poetica, di un recupero di un'esperienza religiosa semplice e popolare nel *Vangelo del futuro*, il saggio del 1799, scritto in polemica con Lutero, costituisce la ricerca di quella «dolce devozione nelle effusioni di un animo ispirato da Dio», lo «spirito ecumenico della cristianità»⁷².

⁶⁸ Ivi, p. 595.

⁶⁹ Ivi, p. 596.

⁷⁰ Ivi, p. 599.

⁷¹ NOVALIS, *Frammenti e Studi*, in *Opera filosofica*, 726, n. 508.

⁷² NOVALIS, *La cristianità ovvero l'Europa*, 607.