

## MARIA NELLA MUSICA DEL NOVECENTO EUROPEO

Nella lunga e diversificata storia del cristianesimo,<sup>1</sup> abbiamo numerose e qualificate testimonianze di venerazione, di matrice liturgica e popolare,<sup>2</sup> verso l'umile Madre del Signore, consuetudine che progressivamente si è anche espressa in inni e canti di lode, di ammirazione, di esaltazione, di invocazione tratte e fatte dai credenti.<sup>3</sup> Maria di Nazareth ha ispirato tantissime generazioni di teologi, poeti, letterati, artisti e musicisti che hanno percorso col proprio genio la incantevole ed impegnativa *via pulchritudinis*.<sup>4</sup> La *via della bellezza*, oltre a introdurre e a far gustare al credente la trascendente Bellezza dell'Unitrino, che si epifanizza nel suo Cristo e in lui nella *Tota Pulchra*, rende nello stesso tempo capaci ed aperti al *colloquium salutis*, come più volte hanno insegnato, ad esempio, sia san Paolo VI (1963-1978)<sup>5</sup> che san Giovanni Paolo II (1978-2005).<sup>6</sup>

La gravidanza che la *via pulchritudinis* possiede da taluni è ritenuta molto più forte ed efficace rispetto alla *via veritatis* perché non necessita forzatamente del chiarimento verbale e concettuale dell'identità cristiana.<sup>7</sup> La *via del-*

---

<sup>1</sup> Cfr. G. L. PODESTÀ-G. VIAN, *Storia del cristianesimo*, Il Mulino, Bologna 2014.

<sup>2</sup> G. CASALE (cur.), *Maria. Il culto da Oriente a Occidente*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018.

<sup>3</sup> Cfr. A. GRASSO, *La conoscenza di Maria e le sue fonti*, in *Laós* 24 (2017), 9-28; P. SGUAZZARDO, *La figura di Maria la Madre di Dio nei Concili. Tra il primo e il secondo millennio*, in *Lateranum* 83 (2017), 63-99; L. GAMBERO, *Fede e devozione mariana nell'impero bizantino. Dal periodo post-patristico alla caduta dell'Impero (1453)*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2012.

<sup>4</sup> Cfr. C. MILITELLO, *Mariologia e «via pulchritudinis»*, in *Marianum* 61 (1999), 459-487; C. VALENZIANO, *Per viam pulchritudinis*, "Le Madonie", Cefalù 2000; A. LANGELLA, *Maria nell'arte del nostro tempo*, in *Theotokos* 14 (2006), 505-534; E. RONCHI, *La bellezza di Maria nei poeti contemporanei, ibidem*, 557-574; C. VALENZIANO, *Iconografia: marianità e antropologia*, in L. BORRIELLO-G. GROSSO (curr.), *Iconografia e iconologia carmelitana*, LEV, Città del Vaticano 2021, 29-41.

<sup>5</sup> Cfr. M. B. FERRI (cur.), *Il pensiero estetico di Paolo VI. Verità e bellezza nell'azione pastorale dell'arcivescovo Montini, poi papa Paolo VI, dentro la realtà del mondo e della Chiesa*, Tab Edizioni, Roma 2020.

<sup>6</sup> Cfr. S. M. PERRELLA, «*Quella bellezza inconsueta che ha nome Maria*». *Il contributo del magistero di Giovanni Paolo II*, in *Theotokos* 13 (2005), 275-401.

<sup>7</sup> Sappiamo bene come la *via pulchritudinis* sia stata sin dagli inizi uno dei percorsi estetici e artistici che hanno arricchito tantissime chiese e santuari cristiani e non in tutto il mondo. Il nostro tempo e i nostri luoghi di culto hanno tanto bisogno di allontanarsi dalla

*la bellezza*, espressione anche credente è stata ed è percorsa da tanti artisti ed artiste nel corso dei secoli sino ad oggi, per cui non fa meraviglia che la Chiesa nei suoi Papi abbia rivolto il suo sguardo e il suo ringraziamento.<sup>8</sup> A tal riguardo papa Francesco nella sua esortazione apostolica programmatica del suo pontificato, scrive:

«È bene che ogni catechesi presti speciale attenzione alla “via della bellezza” (*via pulchritudinis*). Annunciare Cristo significa mostrare che credere in Lui e seguirlo non è solamente una cosa vera e giusta, ma anche bella, capace di colmare la vita di nuovo splendore e di una gioia profonda, anche in mezzo alle prove. In questa prospettiva, tutte le espressioni di autentica bellezza possono essere riconosciute come un sentiero che aiuta a incontrarsi con il Signore Gesù. Non si tratta di fomentare un relativismo estetico, che possa oscurare il legame inseparabile tra verità, bontà e bellezza, ma di recuperare la stima della bellezza per poter giungere al cuore umano e far risplendere in esso la verità e la bontà del Risorto. Se, come afferma S. Agostino, noi non amiamo se non ciò che è bello, il Figlio fatto uomo, rivelazione della infinita bellezza, è sommamente amabile, e ci attrae a sé con legami d’amore. Dunque, si rende necessario che la formazione alla *via pulchritudinis* sia inserita nella trasmissione della fede. È auspicabile che ogni Chiesa particolare promuova l’uso delle arti nella sua opera evangelizzatrice, in continuità con la ricchezza del passato, ma anche nella vastità delle sue molteplici espressioni attuali, al fine di trasmettere la fede in un nuovo “linguaggio parabolico”. Bisogna avere il coraggio di trovare i nuovi segni, i nuovi simboli, una nuova carne per la trasmissione della Parola, le diverse forme di bellezza che si manifestano in vari ambiti culturali, e comprese quelle modalità non convenzionali di bellezza, che possono essere poco significative per gli evangelizzatori, ma che sono diventate particolarmente attraenti per gli altri».<sup>9</sup>

Per quanto riguarda la musica e la sua lunghissima storia,<sup>10</sup> essa è sinfonia artistica di bellezza e lo è, dal punto di vista religioso e teologico, in modo

---

bruttezza e dall’insignificanza e non dalla volgarità. A tal riguardo, cfr. U. ECO, *La bellezza*, La Repubblica, Torino 2021; IDEM, *La bruttezza*, La Repubblica, Torino 2021; S. GRECH, *Il Santuario nazionale di Nostra Signora Ta’ Pinu a Gozo (Malta)*. Storia-Teologia-Devozioni, Aracne, Roma 2021, 431-501: «Il santuario *Ta’ Pinu* e la *via pulchritudinis*».

<sup>8</sup> Cfr. AA. VV., *I Messaggi dei Papi agli artisti*, in *PATH* 19 (2020), 317-353; G. RAVASI, *A dieci anni dalla «Lettera agli artisti» di Giovanni Paolo II*, *ibidem*, 354-357.

<sup>9</sup> FRANCESCO, *Evangelii gaudium* 167, esortazione apostolica, del 24 novembre 2013, in *Enchiridion Vaticanum*, EDB, Bologna 2015, vol. 29, n. 2273, 1274-1255.

<sup>10</sup> Cfr. AA.VV., *Nuova storia della musica*, Feltrinelli, Milano 1962ss 10 voll.; AA. VV., *Storia della musica*, Fabbri, Milano 1964ss; AA. VV., *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1980-1999, 17 voll.; F. ABBIATI-C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, Armando Editore, Roma 1998ss, 3 voll.; AA. VV., *Storia della*

speciale, la musica sacra.<sup>11</sup> Su questa ricca e composita tradizione musicale denominata musica sacra:

«In Europa, ma specialmente in Italia, questo repertorio d'arte era poco o nulla eseguito nella liturgia fin dall'800: in particolare il *canto gregoriano*<sup>12</sup> era stato deformato e in gran parte abbandonato nella prassi liturgica già dal '400, soppiantato dall'*arte polifonica*. Una qualche ripresa era avvenuta attraverso i movimenti riformatori dell'800, storico-benedettino per la liturgia, benedettino-solismense per il gregoriano e ceciliano per la polifonia rinascimentale, approvati e sanciti dall'autorevolezza del *motu proprio* di Pio X nel 1903, riconfermati e sostenuti dai Papi successivi fino al Concilio Vaticano II. Nel '900 però l'arte musicale rituale non sembra aver prodotto esiti d'arte e di comunicazione liturgica così alti come quelli dei secoli trascorsi, nonostante la genialità di Lorenzo Perosi e la bravura di molti altri validi musicisti che hanno seguito le sue orme. La legislazione e la prassi liturgica, decretate dal Concilio Vaticano II e applicate dai documenti e dai comportamenti successivi, hanno segnato una cesura tra la storia millenaria della tradizione della musica liturgica e sacra e quella attuale, specialmente nel progressivo abbandono della lingua latina e la diffusione delle lingue moderne. Inoltre, pur mantenendo la presenza di canti in latino all'interno delle celebrazioni in lingua volgare, il legislatore auspicava una rinnovata stagione di nuove composizioni per una liturgia consapevole e partecipata».<sup>13</sup>

Molte cose sono cambiate e molti indirizzi e sensibilità si sono affermate; la musica religiosa e sacra accompagnano e sostengono la bellezza della preghiera liturgica che sale a Dio in perenne rendimento di grazie e di impetrazione per l'umanità affinando l'udito della fede dei credenti per penetrare con la musica e il silenzio le profondità e le altezze del Mistero: «Ascoltate e vivrete» (*Is* 55,3). Musica, canto, preghiera e opportuni silenzi – quanto è importante il silenzio nell'attuale geenna dei rumori!<sup>14</sup> –; *silenzi alti* che ci fanno udire la voce e il suono divini educandoci a gustare la Bellezza che non tra-

---

*musica*, EDT, Torino 1991<sup>2</sup>, 12 voll.; L. LUNARI, *Breve storia della musica*. Da Orfeo a Michael Jackson, Editrice San Raffaele, Milano 2010; J.-A. PIQUÉ I COLLADO, *Teologia e musica*. Dialoghi di trascendenza, San Paolo, Cinisello Balsamo 2013.

<sup>11</sup> Cfr. E. JASCHINSKI, *Breve storia della Musica Sacra*, Queriniana, Brescia 2006.

<sup>12</sup> Cfr. A. TURCO, *Il canto gregoriano*. Nozioni fondamentali e neumologia, Edizioni Torre D'Orfeo, Roma 1996.

<sup>13</sup> V. SANSON, *La musica nella liturgia*. Note storiche e prospettive operative, Messaggero, Padova 2002, 5-10.

<sup>14</sup> «Il silenzio è il colore degli avvenimenti: può essere leggero, spesso, grigio, allegro, vecchio, impalpabile, triste, disperato, felice [...]. Si tinge di tutte le infinite sfumature della nostra vita. Se lo ascoltiamo, ci parla e ci dà continuamente informazioni sullo stato dei

monta e che non stordisce, ma risana e ristora dai brutti ed incalzanti rumori della postmodernità. Anche l'umanità del nostro tempo ha diritto e giustamente esige che la musica sacra e non solo, sia sempre più e meglio armonia e sinfonia di Bellezza, un'arte sempre più difficile ma necessaria. A tal riguardo osserva il teologo e cardinale tedesco Leo Scheffczyk († 2005) nel suo *Musica sacra sotto il soffio dello Spirito*,<sup>15</sup> tale arte è

«*splendor veri* e per servire la verità, la musica sacra deve corrispondere al contenuto della “Parola” (da comprendersi qui nel suo senso essenziale e più profondo come Gesù Cristo, il Verbo fatto carne); anzi, più ancora, deve tendere, in quanto verità e via, a personificare in una nuova dimensione e a “incarnare” tale Parola nel tono, nel suono, nella melodia, nell’armonia e nel ritmo. Diventa quindi evidente che non si raggiunge l’apice della musica sacra, se la si comprende e si realizza solo come espressione del sentimento vitale dell’uomo [...]. Da un livello molto alto di riflessione nella fede si è potuto designare la musica sacra come “una delle lingue di fuoco dello Spirito Santo”. Questa è un’*affermazione* circa la sua realtà di fede, ma nello stesso tempo è anche un’*imperativo*. In effetti la musica sacra può essere intesa come risposta alla Parola di Dio proveniente dalla profondità dello Spirito Santo. Al credente non sfugge che esiste una affinità sotterranea tra il carattere dell’evento musicale e il soffio dello Spirito [...]. Nel *Veni, Sancte Spiritus* l’espressione musicale è quasi fusa con il soffio dello Spirito, lo strumento si confonde con l’artista. Nell’azione dello Spirito, di cui si cantano gli effetti, diventano percepibili le caratteristiche di una musica a lui corrispondente, una musica vivificata dal suo soffio: come *lucis radium*, come *lumen cordium*, come *dulce refrigerium*».<sup>16</sup>

luoghi e degli esseri, sulla struttura e sulla qualità delle situazioni incontrate. È il nostro intimo compagno, lo sfondo permanente sul quale tutto prende risalto. Luogo della coscienza profonda, è alla base del nostro sguardo, del nostro ascolto, delle nostre percezioni. Il silenzio interiore: in che modo è possibile arrivare e ritrovare il silenzio in se stessi, nel tumulto dei pensieri, fantasmi, immagini che ci percorrono? Artisti, poeti, filosofi e mistici ci parlano da sempre di questo problema e ci indicano i mezzi validi per affrontarlo: tutti sono consapevoli che nell’attenzione che il pensiero dedica al silenzio si radica ogni creatività. Dal silenzio, come dice un *koan zen*, si eleva lo spirito immortale» (M. DE SMEDT, *Elogio del silenzio*, Paoline, Milano 1992, 8; cfr. M. I. ANGELINI, *Un silenzio pieno di sguardo*. Il significato antropologico-spirituale del silenzio, EDB, Bologna 1996; M. BALDINI, *Elogio del silenzio e della parola*. I filosofi, i mistici, i poeti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005). Dal punto di vista antropologico, teologico ed iconologico-ecclesiale, non si può non guardare a Maria di Nazaret come “donna dai sapienti e molteplici silenzi” (cfr. S. M. PERRELLA, *Santa Maria icona di alti Silenzi*, in *Theotokos* 27 [2019] n. 1, 81-116).

<sup>15</sup> Cfr. L. SCHEFFCZYK, *Musica sacra sotto il soffio dello Spirito*, in CONSOCIATIO INTERNATIONALIS MUSICAE SACRAE, *Musica Sancti Numine Sacra*, LEV, Città del Vaticano 2001, 15-21.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 19-21.

Per i credenti lo Spirito Santo ispira e conduce il genio artistico a contemplare, narrare, celebrare e tramandare con la musica, non solo sacra, le “grandi opere” (cfr. *Lc* 1,49) che Dio ha compiuto in Maria di Nazaret; perciò ella è degna destinataria dell’attenzione e dell’amore dei musicisti che rendono, inoltre, un prezioso servizio alla Chiesa.<sup>17</sup> È assai utile, bello e gratificante conoscere e studiare «attentamente non solo dal punto di vista formale ed artistico perché, essendo in molti casi una componente della celebrazione liturgica della fede, è anche cordiale espressione della dottrina e della pietà mariana. Resta comunque il singolare frutto del genio artistico delle creature toccate dalla grazia divina e dalla significanza e bellezza dell’umile serva del Signore, che in ogni tempo e in ogni cultura ispira a spargere semi di bellezza e momenti di preghiera».<sup>18</sup> Non si possono non condividere queste osservazioni del musicista contemporaneo Marco Frisina.

### La musica mariana nel nostro tempo

Quello della *musica mariana* nel XX secolo rimane ancora un capitolo da scrivere, poiché allo stato attuale le poche voci enciclopediche si rivelano fortemente stringate, poco esaustive e senza un giudizio sintetico sulla complessiva produzione.<sup>19</sup> In verità, già nei Dizionari che si stilavano in Italia lungo il XX secolo cominciavano ad apparire accenni alla musica mariana contemporanea<sup>20</sup> e non mancavano pure accenni in pubblicazioni estere relative

<sup>17</sup> Cfr. V. SANSON, *La musica nella liturgia*, 229-284; P. SEQUERI, *Una teologia del “sacro in musica”*, in *Rivista Liturgica* 1 (1987), 453-466; F. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra, dall’Ottocento al Concilio Vaticano II*, CLV, Roma 1996; J. A. PIQUÉ I COLLADO, *Teologia e musica. Dialoghi di trascendenza*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2013.

<sup>18</sup> M. FRISINA, *Musica*, in S. DE FIORES-V. FERRARI SCHIEFER-S. M. PERRELLA (cur.), *Mariologia. I Dizionari*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2009, 889-890.

<sup>19</sup> Si vedano: V. TIZI, *La Madonna nella musica attraverso i secoli*, in *Miles Immaculae* 20 (1984), 140-152; P. SANTUCCI, *Musica*, in S. DE FIORES-S. MEO (cur.), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Paoline, Cinisello Balsamo 1986<sup>2</sup>, 915-1001; P. POUPARD (cur.), *I cantori di Maria. L’ispirazione mariana nella musica*, Città Nuova, Roma 2000-

<sup>20</sup> Cfr. G. ANICHINI-C. DA LANGASCO, *La Madonna nella musica contemporanea*, in *Enciclopedia Mariana “Theotókos”*, Bevilacqua & Solari-Editrice Massimo, Genova-Milano 1957<sup>2</sup>, 689-699; G. M. ROSCHINI, *Dizionario di Mariologia*, Editrice Studium, Roma 1961, 365-367: «Musica mariana». Precedentemente erano comparsi pure altri studi, tra i quali segnaliamo: A. M. TARQUINI, *Maria nell’arte musicale italiana*, in AA. VV., *Maria e l’Italia*, Sales, Roma 1943, 95-100.

alla presenza di Maria nella musica,<sup>21</sup> ma – allo stesso tempo – risultano oggi riduttivi e limitati inevitabilmente alla prima metà del Novecento; così è pure per l'elenco delle opere musicali mariane contenuto nel *Thesaurus marianus*.<sup>22</sup>

Un cenno a parte merita, però, il monumentale studio del musicista frate Servo di Maria Pellegrino Santucci († 2010), docente presso il “Marianum” e al Conservatorio Statale di Firenze, dal titolo *La Madonna nella Musica*, dove i riferimenti al '900 sono molteplici e distribuiti lungo i due volumi dell'opera che raccoglie citazioni, elenchi e tavole. Tuttavia, questo lavoro, pur denso di riporti storici, non affronta l'analisi dei motivi delle dediche mariane nelle composizioni novecentesche.<sup>23</sup> Anche nel contesto liturgico le pubblicazioni del XX secolo si riducono a specifici riferimenti bibliografici e non ad uno sguardo complessivo del culto mariano nella cultura popolare musicale.<sup>24</sup> Oltre alla mancanza nell'enciclopedia, ancora oggi nella saggistica non vi è studio e spazio per questo argomento che si rivela, quindi, non conosciuto ai più.

Tuttavia, sebbene non esistano allo stato attuale studi specificamente riservati alla presenza di Maria nel '900 musicale, in realtà ci sarebbe da scrivere molto in proposito, poiché la presenza della Madre di Gesù nella cultura musicale novecentesca non è venuta mai meno (perdura anche nel mondo contemporaneo), come cercherò di evidenziare in questo articolo che non intende

<sup>21</sup> Si veda, ad esempio, N. DUFOURCQ-S. SPYCKET, *Esquisse d'un histoire de la musique en l'honneur de la Vierge*, in H. DU MANOIR (cur.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Beauchesne, Paris 1952, vol. 2, 383-400.

<sup>22</sup> Cfr. E. GERBI, *Ave Maria*, NEI Editoriale d'Antiquariato e Arte, Milano 1974, 549-562; E. VERGARA CAFFARELLI, *Maria nella musica*, *ibidem*, 499-519.

<sup>23</sup> Cfr. P. SANTUCCI, *La Madonna nella Musica*, Cappella Musicale S. Maria dei Servi, Bologna 1983, 2 voll. I riferimenti al Novecento si trovano nella “Prima Parte” (vol. I) precisamente alle voci *Perosi cantore della Madonna* e *Le opere mariane di Lorenzo Perosi* (471-481); nel capitolo dedicato a *Il Novecento* (483-495). Nella “Seconda Parte” (vol. II) alla sezione dedicata a: *Magnificat* (755-767: cap. VI); *L'Oratorio* (823-824: cap. VIII); *Stabat Mater* (842.903-919: cap. IX); in *Appendice* è riportato un vastissimo elenco di compositori, citando anche quelli del '900 (947-950); *La Madonna nella musica strumentale* (967-969.987-988: cap. X); *La Madonna nel melodramma*, (991-992. 995-998.1012: cap. XI); 1026. 1044. 1070 (cap. XII).

<sup>24</sup> Cfr. C. LASH, *Les chants marials actuels*, in *Cahiers Marials* 18 (1974), 83-87; L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Il canto religioso specialmente mariano nel contesto della cultura popolare*, in *La Madonna* 26 (1978) n. 1-2, 21-31; E. TONIOLO, *La figura di Maria nei canti popolari*, *ibidem*, 32-60; J. M. BOU I SIMÓ, *María en la música litúrgica y religiosa de nuestros días*, in AA. VV., *De cultu mariano saeculo XX: Maria, Mater Domini, in mysterio salutis*, PAMI, Città del Vaticano 1999, vol. IV, 281-317.

stilare un semplice elenco di autori e relative opere, quanto offrire spunti riflessivi circa il modo dei compositori del secolo scorso nell'approcciarsi e affrontare musicalmente la figura di Maria.

L'intendimento è arduo, complesso e di difficile sintesi. Tuttavia, cercheremo di addentrarci nell'analisi del mondo musicale (mi riferisco in particolare a quello europeo), contraddistinto da una molteplicità di linguaggi artistici. Infatti, riferendoci al '900, diversamente dalle epoche precedenti, non possiamo parlare generalmente di "stili", quanto di percorsi artistici individuali e, quindi, diversificati e non omogenei sia nelle forme utilizzate che nel linguaggio grammaticale scelto. Ed è per questo motivo che si fa fatica a compilare una relativa voce enciclopedica, riassuntiva sul modello delle precedenti epoche storiche ed artistiche. Nonostante ciò, ritengo personalmente che proprio la stessa mancanza di uno "stile simile" e, al contempo, la diversità dei "contenuti mariani" adottati dai compositori del secolo scorso, possano essere la chiave di lettura di questa epoca.

Mi dedicherò, dunque, ad un saggio critico sulla presenza mariana nella musica del '900 in rapporto al contesto storico, partendo dalla considerazione di trovarci dinanzi ad un ventaglio nutrito di composizioni (di autori noti, meno noti e addirittura non conosciuti al vasto pubblico), repertorio difficilmente catalogabile anche attraverso i moderni mezzi informatici di ricerca. Tale repertorio andrebbe ricercato nell'ambito della musica liturgica (sia nella letteratura corale che organistica),<sup>25</sup> in quella extra-liturgica (cioè fuori dal contesto rituale), compreso il moderno melodramma.

Sono convinto che attraverso l'analisi della sedimentazione o meno del culto mariano in rapporto con la vicenda storica del secolo e la conseguente produzione musicale,<sup>26</sup> si possa giungere a ritrovare il "cammino musicale" di Maria che la spiritualità dell'artista del secolo scorso ha saputo o voluto evocare in riferimento alla propria vicenda di vita o all'intera umanità.

---

<sup>25</sup> Se un cenno a parte merita la musica strettamente strumentale, di difficile sintesi è la compilazione di una voce relativa alla produzione mariana nella *letteratura organistica novecentesca*, a motivo del repertorio complessivo di tutte le fonti edite o meno in tutto il mondo (cfr. G. RADOLE, *Sette secoli di musica per organo*, Zanibon Editrice, Padova 1983; A. PARISI, *L'organista liturgico*, Ed. Vallisa, Bari 1993; G. V. TANNIOIA, *L'organista liturgico*. Organologia e tecnica dell'accompagnamento, Stilo Editore, Modugno-Bari 2009).

<sup>26</sup> Pista di indagine evidenziata, già in riferimento a tutte le varie epoche storiche, da S. DE FIORES, in *Maria sintesi di valori*. Storia culturale della mariologia, San Paolo, Cinisello Balsamo 2005.

## Il “cammino musicale” di Maria nel contesto socio-culturale del Novecento

Considerando come l’interesse musicale per Maria sia stato presente sia nell’ambito liturgico che in quello extra-liturgico (ossia quello della cosiddetta “musica colta”), ritengo fondamentale il riferimento alla storia e alla società che ha attraversato e rivoluzionato la cultura del ‘900.

I primi anni del secolo ventesimo vedono suggellare nel magistero ecclesiale i lineamenti del canto e la giustificazione del suo stile all’interno del culto cristiano.<sup>27</sup> Ma l’estetica ottocentesca, giudicata ormai nel suo degrado, pervade ancora lo spirito dei compositori, alcuni dei quali, attenti alle istanze del loro tempo, riconvertono tipologie romantiche, anche nella produzione del *canto mariano popolare*: assistiamo così alla produzione di canti di vecchia maniera e a quella rispondente al nuovo indirizzo liturgico,<sup>28</sup> pure nel permanere della prassi della musica religiosa del “fin de siècle” con composizioni mariane di livello, come il caso dell’*Ave Maria* di Gabriel Fauré (1845-1924).<sup>29</sup>

La scena di questi primi decenni è dominata dalla massiccia produzione nell’ambito ecclesiale della musica del sacerdote *Lorenzo Perosi* (1872-1956),<sup>30</sup> autore di brani per la liturgia, musica sacra e musica strumentale contraddistinta da un sinfonismo tardoromantico. La sua figura, che fa da ponte tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, si impone sulla sce-

<sup>27</sup> Mi riferisco direttamente al *Motu Proprio* di Pio X sulla Musica Sacra (1903), documento che, condividendo le istanze della riforma cecilianica, è il «frutto di un lavoro trentennale sorto da un globale atteggiamento sviluppatosi dalla metà del XIX secolo, quando le vicende politiche avevano segnato per la Chiesa la definizione complessiva dei rapporti con la società e il mondo contemporaneo» (L. GARBINI, *Breve storia della musica sacra*, Il Saggiatore, Milano 2012, 371).

<sup>28</sup> In Italia, tra i canti liturgici mariani di questo periodo (alcuni dei quali tutt’oggi eseguiti) non mancano composizioni di buona fattura come, per esempio, quelle di *Lorenzo Perosi*, *Raffale Casimiri*, *Pietro Magri*, *Licinio Refice*, *Bonaventura Somma*, *Domenico Bartolucci*, *Pellegrino Santucci O.S.M.*, e altri. *Domenico Bartolucci* (1917-2013), successore di Perosi al coro della Sistina, poi creato cardinale da papa Benedetto XVI, ha riservato a Maria diverse composizioni, tra le quali: *Tota pulchra* e l’*Ave Maria* per soprano, coro e organo (dal suo “Quinto Libro dei Mottetti”), la *Missa Assumptionis* a 6 voci.

<sup>29</sup> Fauré, oltre alla sua *Ave Maria Op. 93* (pubblicata nel 1906, ma composta nel 1895 e modificata due volte) ci ha lasciato i delicatissimi *Salve regina Op. 67* (1895) e il precedente *Maria mater gratiae Op. 47 n. 2* (1888), sintesi del suo percorso compositivo tra fine ‘800 e inizi ‘900.

<sup>30</sup> Cfr. M. SANARICA, *Lorenzo Perosi*, s. e., Rimini 1999; G. MERLATTI, *Lorenzo Perosi, una vita tra genio e follia*, Ancora, Milano 2006.



na musicale per la feconda creatività e per il contesto storico in cui vive: la vicenda teologica del modernismo e la negazione di una nuova mentalità estetica. Un difficile momento culturale per la musica sacra dove si assiste soprattutto alla produzione perosiana, contraddistinta dalla mediazione tra fresca ingenuità e declinazione degli studi in terra tedesca.<sup>31</sup> Quale rappresentante del rinnovamento dell'Oratorio che ritrovava le sue espressioni più adeguate in risposta al nuovo spirito liturgico,<sup>32</sup> molte pagine di Perosi sono rivolte a Maria: l'Oratorio *Il Natale del Redentore* (1899), la cui prima parte è dedicata all'Annunciazione, tra cui emergono gli accenti commossi dell'*Ave Maria*; l'Oratorio *Il Giudizio Universale* con l'invocazione finale alla Madonna su testo di Giulio Salvadori<sup>33</sup> (1904); lo *Stabat Mater* per soli coro e orchestra (1904); l'Oratorio *Transitus animae* con il soavissimo *Maria, Mater Gratiae* (1907).

Nel 1904 ricorreva il 50° del dogma dell'Immacolata Concezione sancito da Pio IX (1846-1878) nel 1854:<sup>34</sup> per questa occasione viene eseguita la Cantata-Oratorio *Dies iste celebretur* di Perosi in onore dell'Immacolata. La ricorrenza costituisce l'avvenimento che dà anche una giustificazione al protagonismo all'inizio del secolo di raccolte di canti popolari (laudi e canzoni mariane) dedicate alla Madonna in varie nazionalità, eredi dei componimenti devozionali di fine '800 e quindi spesso di "sapore" romantico.<sup>35</sup> Tutte pagine pervase da un tono "liturgico" popolare, linguaggio che, però, si appresterà a divenire stridente nel nuovo panorama musicale, a motivo della coincidenza con i mutamenti culturali in atto nell'arte musicale.

Parallelamente al mutamento del linguaggio artistico, nella vita civile della prima metà del XX secolo si assiste ad uno dei momenti più oscuri e più drammatici della storia con un misto di grande sviluppo tecnico e grandi arre-

---

<sup>31</sup> Lo stile di Perosi si rivela "eclettico" poiché mescola l'effusività melodica con qualche componente verista (tipica della "Giovine Scuola" italiana) e ascendenze wagneriane, il tutto sempre in un preciso riferimento al gregoriano e, quindi, alla polifonia classica.

<sup>32</sup> Cfr. G. PERRICONE, *Lorenzo Perosi. Nel primo centenario della nascita*, in *La Civiltà Cattolica*, 124 (1973) n. 1, 23-36.

<sup>33</sup> Personaggio che, insieme ad altri laici, contribuì ad «animare la gioventù universitaria mediante conferenze sui più importanti problemi del tempo» (G. PENCO, *Storia della chiesa in Italia*, Jaca Book, Milano 1978, vol. 2, 464).

<sup>34</sup> Cfr. S. M. PERRELLA, *Pio IX protagonista ed artefice del dogma protologico-mariano del 1854*, in *Theotokos* 26 (2018), 61-136.

<sup>35</sup> Perosi è autore anche di alcune lodi religiose "popolari", tra i cui titoli mariani troviamo: *Lodate Maria, Mille volte benedetta, Noi siamo figli di Maria, Sei pura, sei pia*. Tra la musica vocale a più voci: *Stabat mater* (1902) e la sua *Ave Maria per 2 voci pari*.

tratezze, di grande orgoglio e di grande irresponsabilità. Per pochi è come un prolungamento della “Belle Epoque”, ma per la grande maggioranza è un periodo di gravi stenti e di condizioni che oggi ci sembrerebbero insopportabili. Declinando questo stato di cose, il linguaggio musicale non può più esprimere le dolcezze, quanto piuttosto la difficoltà del quotidiano,<sup>36</sup> anche nel rivolgersi a Maria. Nella creatività musicale si individua nel soggetto “Maria” il contributo di una identità ecclesiale ed anche nazionale.

È il caso del musicista e compositore *Sergej Rachmaninov* (1873-1943) con lo splendore del *Bogorodice Devo, radujsja (Ave Maria)* e con il festoso *Vzbrannoj voevode (A te condottiera invincibile)*, tratti dai suoi *Vespri Op. 37* (1915) per coro misto “a cappella”, componimento sontuoso e avvolgente che, attingendo al patrimonio dell’antica tradizione liturgica ortodossa innervata da personali soluzioni armoniche, apre verso orizzonti di profonda intensità.

All’interpretazione del fiorire di “canti mariani” popolari succedono nel 1917 le apparizioni di Fatima (1917), dove la Vergine del Rosario invita i fedeli alla devozione al suo “Cuore immacolato” e alla “consacrazione del mondo” (Pio XII la farà nell’ottobre 1942).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Di qui l’insorgere di gravi tensioni sociali che sfociano, a volte, in violenti moti di piazza. Ma di qui anche la nascita, per merito di partiti socialisti e con l’attivo contributo della Chiesa, di iniziative tese a promuovere condivisione e solidarietà (vedi le “Società di mutuo soccorso”).

<sup>37</sup> Per un approccio sintetico alla questione mariofanica, cfr. S. M. PERRELLA-G. M. ROGGIO, *Apparizioni e Mariofanie*. Teologia Storia Verifica ecclesiale, San Paolo, Cinisello Balsamo 2012, 56-68; J. M. ALONSO-S. DE FIORES, *Fatima*, in S. DE FIORES-S. MEO (cur.), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Paoline, Milano 1985, 569-580; AA. VV., *Fatima una luce sulla storia del mondo*, AMI, Roma 2008; F. MANZI, *Fatima*. Profezia e teologia. Lo sguardo di tre bambini sui Risorti, San Paolo, Cinisello Balsamo 2017; AA. VV., *Fatima cent’anni dopo: il contributo dell’AMI*, in *Theotokos* 25 (2017), 3-187. Le fonti documentarie finora editte di questo evento mariofanico che ha indubbiamente segnato la cristianità occidentale del Novecento e continua la sua influenza anche nel XXI secolo si trovano in *Documentação Crítica de Fátima*, Santuário de Fátima, Fátima 1992-2013, 5 voll., distribuiti in 15 tomi per complessive 8217 pagine, contenenti 3811 documenti di vario tipo e genere. È di recente pubblicazione l’atteso volume dell’edizione critica degli scritti dell’ultima veggente di Fatima: LÚCIA DE JESUS, *Memórias*, Edição crítica de Cristina Sobral, Santuário de Fátima, Fátima 2016; va segnalata l’opportuna fatica editoriale della traduzione in lingua italiana: SANTUARIO DI FATIMA (cur.), *Documentazione critica su Fatima*. Selezione di documenti (1917-1030), edizione italiana a cura di V. Battaglia-S. M. Cecchin, PAMI, Città del Vaticano 2016; per una recensione dell’opera, cfr. F. MANZI in *Teologia* 45 (2020), 335-337.

Non mancano nel contesto della produzione religiosa tentativi di mediazione tra le esigenze riformiste desiderate dal magistero ecclesiale (che le aveva recepite dal Movimento liturgico) e le esigenze della evoluzione del linguaggio musicale, ma i compositori intellettuali preferiscono praticare un linguaggio più “personale”, “moderno” e, a volte, arditamente “sperimentale”.

L’uso moderno del linguaggio viene a trovare così una sua legittimazione anche nella messa in musica della tematica religiosa in ambito extra-culturale. Tra le figure emergenti, cito quella del tedesco *Paul Hindemith* (1895-1963), musicista che si stacca dal cosiddetto “Gruppo” italiano. Con il suo componimento *Das Marienleben* (*La vita di Maria*) per soprano e pianoforte (1922),<sup>38</sup> egli ricerca una musica che interpreti le tappe principali dell’esistenza della Vergine e, attraverso la poesia dell’ecclettico austriaco di origine boema *Rainer Maria Rilke* (1875-1928),<sup>39</sup> investiga i sentimenti umani per poi trasfigurarli di fronte alla dimensione ultraterrena del Mistero dell’Incarnazione. In questo periodo storico di forti tensioni (il primo dopoguerra e l’accrescersi di ideologie drammatiche), egli – tra gli altri quadri della vicenda umana di Maria – musica con momenti di forte intensità emotiva la scena in cui la Madonna culla il corpo del Figlio crocifisso.

Anche il teatro musicale di quegli anni si rivolge alla Beata Vergine Maria. Basti pensare al ciclo di opere composte da *Nino Cattozzo* (1886-1961), musicista che a partire dagli anni Trenta si trova ai vertici come compositore, con quelli che sono considerati i suoi capolavori: i *Misteri gaudiosi* (1923) e i *Misteri dolorosi* (1929). Si tratta di opere riunite sotto il titolo *Nel solco di Roma*, importante ciclo storico-mitologico volto a scandire l’ascesa dell’uomo verso i traguardi maggiori della civiltà. Il cerchio mariano si chiuderà più tardi con i *Misteri gloriosi* (1952).

La produzione religiosa europea si rivolge, dunque, anche alla supplica mariana che – differentemente dal linguaggio hindemithiano – per essere più vicina alle masse, si serve del linguaggio folclorico e della lingua nazionale, come

---

<sup>38</sup> Pur iniziando a lavorare su questo progetto nel 1922, nei decenni successivi Hindemith ha continuato ad apportare modifiche (alcune sostanziali), cercando di ottenere una maggiore uniformità stilistica, per poi completare tutta la revisione solo nel 1948 (nel suo esilio negli Stati Uniti).

<sup>39</sup> Il Rilke manifesta nella sua opera letteraria un cattolicesimo latente che viene recepito da Hindemith come la chiave con cui leggere l’esperienza, all’interno di un rapporto ancora personalistico con il divino. Le sue liriche dedicate alla “Vita di Maria” hanno dato vita ad uno dei cicli liederistici più alti e ispirati del Novecento (cfr. A. DESTRO, *Invito alla lettura di Rainer Maria Rilke*, Mursia, Milano 1979).

nel caso dello *Stabat Mater* del 1925 e della *Litania do Marii Panny* (*Litania alla Vergine Maria*) del 1930 del polacco *Karol Szymanowski* (1882-1937).

Il segno di una musica di carattere nazionale si avverte anche in Italia, quasi convergendo storicamente con il programma populistico del fascismo. In una situazione tanto complessa e drammatica, paradossalmente si inneggia alla guerra (“sola igiene del Mondo”), al nazionalismo e al militarismo. Le cause della catastrofe sono, soprattutto, ideologiche: l’allontanamento da Dio, la defezione dagli ideali cristiani e dallo spirito comunitario del passato, un deliberato orientamento verso i beni materiali e l’egoismo nazionale. Inoltre:

«In un tempo di crollo di ogni fondamento, come fu l’epoca delle due guerre mondiali, la filosofia della vita si trasformò sempre più in una filosofia della vita umana minacciata, della problematica esistenza umana. Questo *esistenzialismo*, che poté rifarsi anche alle esperienze religiose di Pascal, di Kierkegaard e di Newman, ripudiò il pensiero astratto e i sistemi assoluti, volgendosi tutto alla preoccupazione per l’esistenza dell’individuo, percettibile solo mediante l’esperienza vitale. La paura diventa mezzo rivelatore dell’esistenza; un forte pessimismo pervade la concezione. Mentre Martin Heidegger oppure Jean Paul Sartre escludono metodologicamente l’esistenza di Dio oppure la negano direttamente. Gabriel Marcel considera l’essere dell’uomo accessibile solo per via di partecipazione. il suo vero essere, che è insieme iniziativa e vocazione, presuppone non soltanto i rapporti umani ma anche il rapporto dell’uomo con Dio. La fede è l’audacia del saggio (Peter Wust [† 1940])».<sup>40</sup>

Con il sopravvenire di un nuovo disastro morale della società, il parigino *Vincent D’Indy* (1851-1931) scrive i suoi mottetti: *Ave, regina coelorum Op. 79* per 4 voci miste (1922) e *O domina mea Op. 88* per 2 voci eguali e organo (1926).<sup>41</sup> Lo stesso anno della sua morte, coincideva con il XV centenario del Concilio di Efeso (1931), celebrato con solennità da papa Pio XI (1922-1939) con l’enciclica *Lux veritatis*, per la cui ricorrenza si promossero manifestazioni mariane trionfali, quasi evocando manifestazioni della pietà mariana di altri tempi, sia negli ambienti intellettuali che in quelli popolari.<sup>42</sup> Non è secon-

<sup>40</sup> K. BIHLMEYER-H. TUECHLE (cur.), *Storia della Chiesa. L’epoca moderna*, Morcelliana, Brescia 1978, vol. 4, 320-321; si vedano per completezza di informazione 316-325.

<sup>41</sup> D’Indy aveva già composto un brano mariano nel 1898, dal titolo *Sancta Maria, succurre miseris Op. 49* (mottetto per 2 voci eguali e organo).

<sup>42</sup> Cfr. S. DE FIORES, *L’affetto e la pietà filiale verso Maria lungo l’epoca moderna*, in S. M. MAGGIANI-A. MAZZELLA (cur.) *La figura di Maria tra fede, ragione e sentimento*, Marianum, Roma 2013, 281-325.

dario in questo momento storico il “recupero” della preghiera dell’*Ave Maria*: nel 1931 viene dato alle stampe a Milano un libro con la traduzione dell’*Ave Maria* in ben 404 lingue. Proprio a Milano, nel 1934 viene rappresentato al “Teatro alla Scala” il melodramma di *Salvatore Allegra* (1897-1993), intitolato *Ave Maria*.

Ancora in area orientale, toccanti armonie rivestono la brevissima e arcaicizzante *Ave Maria* del noto compositore *Igor Stravinskij* (1892-1971), concepita originariamente per la liturgia ortodossa russa nel 1934 (poi rielaborata su testo latino nel 1949), testimone della devozione popolare alla Vergine Madre di Dio.<sup>43</sup>

La forte devozione arroccata anche alle traduzioni rurali viene interpretata dal francese *Francis Poulenc* (1899-1963) con le sue *Litanies à la Vierge noire* del 1936 (in occasione del pellegrinaggio alla Madonna Nera di Rocamadour), prima di comporre il suo più corposo *Stabat Mater* nel 1950 per soli, coro e orchestra.<sup>44</sup>

Nel ventennio tra le due guerre mondiali, periodo di ristagno e di recessione, si accentua il nazionalismo per cui ogni stato tende a richiudersi su se stesso alla ricerca del proprio, esclusivo interesse. Ed anche la musica religiosa di questo periodo si tramuta, particolarmente nelle feste mariane e nei congressi eucaristici, in veri e propri “inni” che configurano i partecipanti a queste forme paraliturgiche in “soldati di Cristo”: composizioni dal ritmo serrato (che riprendono devozioni al sacro Cuore di Gesù o inneggiando ai richiami al Sommo Pontefice), dando così alla religione un netto valore sociale, come si canterà ancora nell’immediato secondo dopoguerra: «*siamo arditì nella fede, siamo araldi della croce; al tuo cenno, alla tua voce, un esercito all’altar!*».<sup>45</sup>

Insieme ad incalcolabili sventure, l’inizio della 2<sup>a</sup> Guerra Mondiale segnò anche l’accentuarsi di una religiosità che si era assopita; ci fu un grande ritorno alla vita ecclesiale e ai sacramenti, si riscoprì lo spirito di sacrificio e la solidarietà. Nel 1938 papa Pio XI concede alla Francia un Giubileo straordinario per celebrare il 3° centenario della consacrazione della nazione a Maria.

<sup>43</sup> Cfr. R. VLAD, *Stravinskij*, Einaudi, Torino 1958; G. VINAY, *Stravinskij neoclassico*. L’invenzione della memoria del ‘900 musicale, Marsilio, Venezia 1987.

<sup>44</sup> Cfr. H. HELL, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris 1978.

<sup>45</sup> Dal canto “Bianco Padre” del 1948, inno dell’Azione Cattolica nei suoi raduni negli anni del pontificato di Pio XII nella città santa di Roma.

Nel 1939 *Goffredo Petrassi* (1904-2003), titolare della Cattedra di Composizione al conservatorio di Santa Cecilia a Roma, si cimenta nel musicare il testo sacro del *Magnificat* per soprano leggero, coro misto e orchestra: è l'unico suo componimento sinfonico-corale dedicato a Maria, coincidente agli anni dell'inizio del secondo conflitto mondiale con le sue inaudite efferatezze.<sup>46</sup> Mai nella storia si poté assistere ad una serie così inaudita di gratuita, pianificata violenza contro persone inermi e innocenti (basti pensare allo sterminio degli Ebrei); mai si era teorizzato con tanta corale insistenza l'esistenza di una razza superiore cui era riconosciuto il diritto e il "dovere" di asservire le razze inferiori. Pio XII (1939-1958) a più riprese fa udire, inascoltata, la sua voce, mentre la comunità dei credenti si prodiga silenziosamente, spesso, con grave rischio a servizio dei perseguitati.<sup>47</sup>

In pieno periodo bellico, di tanto odio gratuito, la devozione del rosario vede una grande diffusione, tanto che la protezione dalla distruzione di alcune città viene attribuita – tra gli altri – dal card. Idelfonso Schuster arcivescovo di Milano (1880-1954) proprio alla preghiera popolare da lui caldeggiata. L'Europa esce dalla guerra sconvolta, dilaniata da profondi rancori, aprendo un periodo di intensa faticosa ricostruzione, materiale e morale.<sup>48</sup> Nel secondo dopoguerra (dal 1945 in poi) il popolo smarrito nutre la sua già forte devozione mariana attraverso la *Peregrinatio Mariae*<sup>49</sup>, rivolgendosi all'immagine della Vergine per chiederle soccorso.<sup>50</sup> Nel 1953 nella città di Siracusa una anonima statua della Vergine lacrima, richiamando folle e suscitando un non ba-

<sup>46</sup> Cfr. AA. VV., *A Goffredo Petrassi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1994.

<sup>47</sup> Cfr. P. BLET, *Pio XII e la seconda guerra mondiale negli Archivi Vaticani*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1999; A. PERSICO, *Il caso Pio XII. Mezzo secolo di dibattito su Eugenio Pacelli, Guerini e Associati*, Milano 2008; S. XERES, *Il sofferto silenzio di Pio XII*, Vita e Pensiero, Milano 2010. Questo Pontefice sarà anche ricordato per la sua attenzione all'Assunzione che definirà come *dogma fidei* e alla regalità della Vergine: cfr. S. CANTERA MONTENEGRO, *La Virgen María en el magisterio de Pio XII*, BAC, Madrid 2007.

<sup>48</sup> Cfr. E. NOBILI, *Idelfonso Schuster e il rinnovamento cattolico (1880-1954)*, Guerini e Associati, Milano 2010.

<sup>49</sup> Cfr. G. AMORTH, *Peregrinatio Mariae*, in S. DE FIORES-S. MEO (cur.), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, 1107-1111; M. M. PEDICO, *La Vergine Maria nella pietà popolare*, Monfortane, Roma 1993.

<sup>50</sup> Cfr. E. FATTORINI, *Il culto mariano tra Ottocento e Novecento. Simboli e devozione. Ipotesi e prospettive di ricerca*, Franco Angeli, Milano 1999; EADEM, *Italia devota. Religiosità e culti tra Otto e Novecento*, Carocci, Roma 2012.

nale intervento di papa Pio XII.<sup>51</sup> Sono gli anni in cui *Henry Matisse* decora con le sue artistiche vetrate la *Chapelle du Saint-Marie du Rosaire* a Vence (1949-51), dimostrazione di come l'arte non viene chiusa in una "morsa" a causa della ricostruzione postbellica, nonostante la futura avanzata progressiva di un mondo sempre più laico.

Dal punto di vista musicale, nel 1949 *Luciano Berio* (1929-2003) compone il suo *Magnificat* per 2 soprani, coro e orchestra.<sup>52</sup> Nell'Anno Santo del 1950, si proclama il dogma dell'Assunzione di Maria in cielo e, a sua volta, il 1954 viene proclamato "Anno mariano" da Pio XII, in occasione del centenario della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione.<sup>53</sup>

Tra gli italiani, nel 1957 il compositore *Flavio Testi* (1923-2014)<sup>54</sup> produce il suo *Stabat Mater*, sulla scia di altri connazionali nati sul finire del XIX e gli inizi del XX secolo.<sup>55</sup> Staccandosi da un percorso omogeneo dello sviluppo della musica colta, nel 1958 *Giacinto Scelsi* (1905-1988) compone i suoi *Canti sacri*, attingendo da testi liturgici come l'*Angelus domini*, con un linguaggio sperimentale che vuole ricalcare le risonanze naturali del canto orientale (mongolo e tibetano).<sup>56</sup>

Negli anni '60 si assiste alla produzione – tra gli altri – del musicista ed organista francese *Maurice Duruflé* (1902-1986), continuatore della tematica sacra nell'Europa occidentale con il suo recupero della modalità gregoriana.<sup>57</sup> Significativi e suggestivi i suoi *Quatre motets sur des thèmes gré-*

<sup>51</sup> Cfr. AA. VV., *Il pianto di Maria*. La lacrimazione di Siracusa tra storia e fede. Città Nuova, Roma 2003; P. VANZAN, «Perché piangi Maria?», in *La Civiltà Cattolica* 155 (2004) n. 3, 498-506; P. MAGNANO, *Arcano linguaggio*. Storia e riflessioni sulla lacrimazione della Madonna di Siracusa, ASCA, Siracusa 2004-2005, 2 voll.

<sup>52</sup> Cfr. R. DALMONTE, *Luciano Berio*. Intervista sulla musica, Laterza, Roma-Bari 1981; L. BERIO, *Un ricordo al futuro (Lezioni americane)*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>53</sup> Cfr. COMITATO CENTRALE DELL'ANNO MARIANO (cur.), *L'Anno Mariano 1954 nell'Urbe e nell'Orbe*. Cronistoria, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana 1958.

<sup>54</sup> Questo artista fiorentino ha scritto, fra l'altro: *Storia della musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Bramante, Milano 1969; *La Parigi musicale nel primo Novecento*. Cronache e Documenti, EDT, Torino 2003.

<sup>55</sup> Mi riferisco allo *Stabat Mater* di *Guido Pannain* (1891-1977), di *Mario Labroca* (1896-1973) e di *Roberto Lupi* (1908-1971).

<sup>56</sup> Cfr. P. ALBERT CASTANET-N. CISTEMINO (cur.), *Giacinto Scelsi*, Luna Editore, La Spezia 2001.

<sup>57</sup> Cfr. X. DARASSE, *Maurice Duruflé*, in G. CANTAGREL (cur.), *Guide de la musique d'orgue*, Fayard, Paris 1991; R. EBRECHT (cur.), *Maurice Duruflé (1902-1986)*, Scarecrow Press, Lauham 2002.

*goriens Op. 10* per coro a cappella (1960) con il *Tota pulchra es* e la sua *Messe cum júbilo Op. 11* per baritono solista, coro di voci maschili e orchestra (1966).

In questo periodo, simbolo di rinnovata speranza per la Chiesa e per il mondo è l'elezione a Vescovo di Roma del card. Angelo Giuseppe Roncalli patriarca di Venezia, che assunse il nome pontificale di Giovanni XXIII (1958-1963).<sup>58</sup> Sarà proprio lui a iniziare e a dare nuovo e ampio respiro alla Chiesa con la convocazione del Concilio Vaticano II (1962-1965);<sup>59</sup> grande evento ecclesiale portato a termine da Paolo VI (1963-1978)<sup>60</sup> dal quale, tra l'altro, sortisce come suo primo documento il programma riformatore della liturgia in vista di un recupero della primitiva tradizione e della maggior adesione e comprensione del popolo, anche attraverso la partecipazione alla preghiera cantata e la conservazione del canto gregoriano.<sup>61</sup>

Negli anni del post-Concilio, emerge nell'area orientale la figura del compositore cattolico *Krzysztof Penderecki* (1933-2020), con la *Cantata in honorem Almae Matris* (1964) e con il suo più celebre *Stabat Mater* per soli, co-

---

<sup>58</sup> Cfr. AA. VV., *Papa Giovanni*, Laterza, Roma-Bari 1987; AA. VV., *Giovanni XXIII*. Biografia ufficiale, San Paolo, Cinisello Balsamo 2000; M. RONCALLI, *Giovanni XXIII*. Angelo Giuseppe Roncalli, una vita nella storia, Mondadori, Milano 2007; A. MELLONI, *Papa Giovanni*. Un cristiano e il suo concilio, Einaudi, Torino 2009; L. F. CAPOVILLA, *I miei anni con papa Giovanni XXIII*. Conversazioni con Ezio Bolis, Rizzoli, Milano 2013; E. MALNATI, *L'intuizione e la preparazione del Concilio Vaticano II dalle agende di Giovanni XXIII*, in *Rivista Teologica di Lugano* 18 (2013), 125-144.

<sup>59</sup> Cfr. PH. BORDEYNE-L. VILLEMEN (cur.), *Vatican II et la théologie*. Perspectives pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Cerf, Paris 2006; F. S. VENUTO, *La recezione del Concilio Vaticano II nel dibattito storiografico dal 1965 al 1985*. Riforma o discontinuità?, Effatà Editrice, Torino 2011; G. WHELAN, *Interpreting Vatican II*, in *Gregorianum* 92 (2011), 606-616; G. CUOMO, *Le ermeneutiche del Concilio Vaticano II*, Pontificia Facoltà Teologica Dell'Italia Meridionale. Sezione S. Tommaso d'Aquino, Napoli 2019.

<sup>60</sup> Cfr. M. VERGOTTINI, «*Nel cono di luce del Concilio*». *La recezione del Vaticano II in Paolo VI*, in *La Rivista del Clero Italiano* 87 (2006), 579-599; F. SALAMONE, *Perenne rivelazione dell'arte cristiana. Per una teologia dell'arte in Paolo VI*, in *Ho Theólogos* 31 (2013), 95-110; X. TOSCANI (cur.), *Paolo VI*. Una biografia, Istituto Paolo VI-Edizioni Studium, Brescia-Roma 2014; P. CHIARAMELLO, *Il rinnovamento liturgico cuore del rinnovamento della Chiesa nei discorsi di Paolo VI (1963-1978)*, CLV-Edizioni Liturgiche, Roma 2014; S. M. PERRELLA, *Santa Maria «offre una visione serena e una parola rassicurante» (MC 57). Il magistero mariano di Paolo VI (1963-1978)*, in *Ephemerides Mariologicae* 65 (2015), 171-207.

<sup>61</sup> Cfr. G. MILITELLO, *La prima scuola della vita spirituale*. Rilettura della Costituzione "Sacrosanctum Concilium" sulla sacra Liturgia, Edizioni Vivere In, Bari 2020.



ro e orchestra (1962), inglobato nella monumentale *Passio et Mors Domini Jesu Christi secundum Lucam* (1965-1966) per soli, coro misto, coro di voci bianche e orchestra.<sup>62</sup> Il brano, ispirato al modello delle *Passioni* del grande genio della musica J. S. Bach (1685-1750)<sup>63</sup> e sintesi tra avanguardia e tradizione, vede la luce nel contesto storico-artistico del “post-serialismo”, aprendo successivamente le porte alla composizione del suo *Magnificat* (1973-1974). Il compositore, che si era già dedicato alla tematica mariana nella polifonia “a cappella” con il suo *Stabat Mater* nel *Requiem polacco* (1962), proseguirà molti anni più tardi con il brano *O Gloriosa Virginum* (2009).

Nella società europea, al contesto sociale di maggior distensione e benessere, si assiste paradossalmente agli inizi di un periodo di sorda-aperta contestazione, giungendo alle rivolte studentesche del 1968 (e, in Italia, alle Brigate Rosse che inaugurano quelli che saranno definiti “gli anni di piombo”): non si sa bene quello che si vuole, ma lo si vuole con forza; le idee, i progetti si moltiplicano in una babele di ideologie che si potrebbero condensare nella formula “qualsiasi altro tipo di società, ma non questa”; la persona si può sacrificare all’ideologia e la violenza (verbale quando non armata) è eretta a sistema.<sup>64</sup> Va di moda, in molti strati della società, il pensare “laico” che considera la religione un retaggio, da non rimpiangere, del passato.

Generalmente, nella produzione artistica, si continua a guardare alla religione ma, più che nella sua dimensione mistica, in quella pragmatica in riferimento alla possibilità di rispecchiare il bisogno dell’uomo in una devozione più “incarnata” nella vita moderna.

---

<sup>62</sup> Cfr. R. ROBINSON-A. WINOLD, *A study of the Penderecki St. Luke Passion*, Moeck, Celle 1983; R. ROBINSON-R. CHOPIEKA, *Studies in Penderecki*, Princeton Prestige Publications 1998-2003, 2 voll.

<sup>63</sup> Cfr. G. LONG, *Johann Sebastian Bach*, Il musicista teologo, Claudiana, Torino 1997; CH. WOLFF, *Johann Sebastian Bach*. La scienza della musica, Bompiani, Milano 2003.

<sup>64</sup> Cfr. P. VIOLA, *Il Novecento*. Storia moderna e contemporanea, Einaudi, Torino 2000; CH. TAYLOR-C. DOTOLO, *Una religione «disincantata»*. Il cristianesimo oltre la modernità, Messaggero, Padova 2012; R. DWORKIN, *Religione senza Dio*, Il Mulino, Bologna 2014; L. CONGIUNTI, *Ateismo ateo*. La negazione di Dio dopo-oltre l’ateismo, Giuliano Landoffi Editore, Borgomanero 2015; R. GIRARD-G. VATTIMO, *Verità o fede debole?* Dialogo su cristianesimo e relativismo, Feltrinelli, Milano 2015; A. McGRATH, *La grande domanda*. Perché non si può fare a meno di parlare di scienza, di fede e di Dio, Bollati Boringhieri, Torino 2016; P. GAMBERINI, *Discernere la fede in una cultura postcristiana*, in *La Civiltà Cattolica* 169 (2018) n. 1, 116-126.

Quindi, con un linguaggio moderno e lirico insieme, il musicista e compositore milanese *Nino Rota* (1911-1979)<sup>65</sup> scrive l'Oratorio *La vita di Maria*,<sup>66</sup> che vede la sua prima esecuzione a Perugia nel 1970 in occasione della XXV Sagra Musicale Umbra. Il brano, composto da sedici episodi, "narra" la vita di Maria attingendo a tradizioni evangeliche e popolari. In questa "riscoperta" della vicenda terrena di Maria, si inserisce anche il percorso musicale del noto cantautore genovese *Fabrizio De André* (1940-1999),<sup>67</sup> autore di una "vita di Maria" nel suo album *La Buona Novella* (1971), mandata in onda da Radio Vaticana, attingendo dagli apocrifi e dai vangeli (L'infanzia di Maria, Il ritorno di Giuseppe, Il sogno di Maria, Ave Maria, Maria nella bottega del falegname, Tre madri). Il linguaggio si stacca, ovviamente, dal percorso artistico della più grande musica colta, così come nel caso del sacerdote romano *Marco Frisina* (1954-vivente) che nel 1984 scrive il suo primo Oratorio dal titolo *Maria* per soli, doppio coro e orchestra, dove si presenta in 6 quadri la "vita" della Vergine, associata intimamente ai misteri del Figlio.

Nel contesto di nuovi conflitti tra gli Stati e tra etnie nel 1987 Giovanni Paolo II (1978-2005) scrive di proprio pugno la lettera enciclica *Redemptoris Mater*, avendo anche proclamato uno speciale "Anno Mariano", affidando alla preghiera del Rosario le sorti della Chiesa e dell'intera umanità.<sup>68</sup> Nello stesso anno (1987), il compositore polacco *Henryk Górecki* (1933-2010) mette in musica il "motto" del pontificato del suo connazionale che, salito provvidenzialmente alla cattedra di Pietro, introdurrà il mondo nel terzo millennio: si tratta del

<sup>65</sup> Cfr. S. PERUGINI, *Nino Rota e le musiche per il Casanova di Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma 2009.

<sup>66</sup> Per approfondire, si veda N. VITONE, *Omaggio mariano di un musicista contemporaneo: "La vita di Maria" di Nino Rota*, in AA. VV., *La Madonna nella nostra vita*, PAS-Verlag, Roma 1971, 325-348.

<sup>67</sup> Cfr. B. BUONOMO, *Fabrizio De André. Le storie, la storia*, La Città del Sole, Napoli 2000; E. CANNAS, *La dimensione religiosa nelle canzoni di Fabrizio De André*, Ed. Segno, Tavagnacco 2006; R. STORTI, *I vangeli di Fabrizio De André. La buona novella compie 40 anni*, Aereostella, Milano 2009; M. ANSALDO, *Le molte feritoie nella notte. I volti nascosti di Fabrizio De André*, UTET, Roma, 2015.

<sup>68</sup> Cfr. S. DE FIORES, *Maria nella teologia contemporanea*, Centro di Cultura Mariana «Madre della Chiesa», Roma 1991<sup>3</sup>, 533-551; CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Orientamenti e proposte per la celebrazione dell'Anno mariano*, lettera circolare del 1987, in *Enchiridion Vaticanum*, vol. 10, n. 1494-1499, p. 1084-1086; S. M. PERRELLA, *Giovanni Paolo II: testimone del Dio Unitrino e devoto della Madre del Redentore a cent'anni dalla nascita, una memoria grata*, in *Theotokos* 28 (2020), 261-312.

brano corale *Totus Tuus Op. 60* per coro misto “a cappella”. Il brano, composto per celebrare il terzo pellegrinaggio di Giovanni Paolo II nella nativa Polonia (14 giugno 1987) resta oggi il suo lavoro più conosciuto (se non acclamato dalla critica) tra i pezzi corali “a cappella” degli anni '80. Il testo (che si rivolge alla Vergine Maria, patrona della Polonia) è trattato da una impressionante ripetizione omofonica, quasi a costruire musicalmente l'affermazione della fede e della devozione mariana di un intero popolo (e del compositore stesso che già aveva composto nel 1985 i *Canti Mariani Op. 54* e *Sotto la tua protezione Op. 56*).<sup>69</sup>

Lo stile di Górecki, che presenta una grande varietà,<sup>70</sup> si avvicinerà in seguito sempre di più alla corrente “minimalista”, similmente al compositore estone Arvo Pärt (1935-vivente), per la cui musica viene coniato il termine di *minimalismo sacro*, di cui è oggi un riconosciuto esponente. Tra la sua produzione sacra, ricordo i brani mariani *Litany* per voci soliste, coro misto e orchestra da camera (1994), *Stabat Mater* per soprano, controtenore, tenore e trio d'archi (1985), *Magnificat* per coro misto (1989), *Bogoróditse Djévo (Madre di Dio e Vergine)* per coro misto (1990). Il suo linguaggio, volto a recuperare una vocalità arcaica, è evocativo e i suoi contenuti strettamente sacri alludono – a mio parere – a porsi come tappa di un cammino artistico che nel XX secolo ha assistito a innovazioni non da poco.<sup>71</sup> Anche negli anni '90 del secolo ventesimo, la tematica mariana è presente insieme ad un ritorno generale al “sacro”. Tra gli autori italiani, il milanese *Niccolò Castiglioni* (1932-1996), docente di composizione nei conservatori di Trento e di Milano, produce nel 1992 il suo *Stabat Mater*. Concludiamo così il quadro della produzione “colta” del Novecento in riferimento e in onore della Vergine Maria. Altre composizioni nasceranno nel XXI secolo ed altri autori si dedicheranno a musicare la tematica mariana, facendo così che la Fanciulla di Nazareth continui il suo “cammino” di ispirazione musicale lungo la storia.

---

<sup>69</sup> Per la comprensione di questo compositore, autore anche dei brani mariani *Ad Matrem Op. 29* per soprano, coro misto e orchestra (1971) e *O Domina Nostra Op. 55* per soprano e organo (1982-85), consiglio l'approfondimento di T. ADRIAN, *Górecki*, Clarendon Press, Oxford 1997 (volume della collana *Oxford Studies of Composers*).

<sup>70</sup> Il suo stile tende ad avvicinarsi allo “strutturalismo” del compositore francese Pierre Boulez (1925-2016) e di altri autori coevi. Per approfondimenti sullo stile di Pärt cfr. R. RESTAGNO (cur.), *Arvo Pärt allo Specchio*. Conversazioni, saggi e testimonianze, Il Saggiatore, Milano 2004.

<sup>71</sup> Ricordo che nel 2008 l'estone Arvo Pärt viene premiato per la composizione dello *Stabat Mater* e di un *Magnificat* in stile “tintinnabuli”, a metà fra monodia e polifonia.

## Conclusione

Al termine di questa retrospezione storica, ritengo opportune alcune considerazioni.

In sintesi, la Madre del Signore resta “oggetto” di unità, pur nel continuo divenire e frammentare dei linguaggi e differenti posizioni dell’arte e della società nei confronti della fede. Emerge, lungo tutto il XX secolo, l’esigenza di rappresentare una qual figura di Maria rispondente ai bisogni sociali o individuali, più che una figura “ideale”. Sia nel contesto civile che ecclesiale sono accaduti eventi epocali: dalle due guerre mondiali al Concilio Vaticano II, avvenimenti che hanno condizionato il pensiero e l’approccio degli autori verso il tema del “sacro”, anche nell’ambito musicale.

Se, da una parte, l’interesse musicale per Santa Maria risente ancora dell’afflato devozionale dell’Ottocento, dall’altra la produzione “alta” collega l’invocazione mariana (ricalcando spesso stereotipi testuali della tradizione, come ad esempio lo *Stabat Mater*)<sup>72</sup> all’esigenza di esprimere la religiosità di ciascun autore nei confronti di un fatto storico determinato e di un accadimento sociale, spesso drammatico, come è stato almeno fino alla prima metà del XX secolo, fino ad assurgere per testo e composizione ad “icona” della sofferenza umana, insieme al *Requiem* (anch’esso rivisitato).

Nella seconda parte del Novecento la Vergine Maria viene “musicata” con gli occhi del singolo autore più che “mediata” dalla tradizione orante della Chiesa. Questo atteggiamento “soggettivo” del compositore ha permesso di indagare musicalmente la persona di Maria, evidenziandone singoli volti o aspetti, quale principalmente quello della sua sofferenza sotto la croce del Figlio, riscoprendola immagine del travaglio storico del mondo contemporaneo, dilaniato da conflitti e povertà.

Nella preminente presenza degli *Stabat Mater* del ‘900, come risulta dalla sua messa in musica lungo tutto il secolo martoriato dai più grandi conflitti della storia,<sup>73</sup> emerge infatti l’aspetto impetrativo del “privato” sentire reli-

<sup>72</sup> Cfr. M. M. PEDICO, *Mater Dolorosa. L’Addolorata nella pietà popolare*, LEV, Città del Vaticano 2015, 201-235: «La Mater Dolorosa nel canto popolare».

<sup>73</sup> Il presente elenco cronologico di compositori, non esaustivo e circoscritto agli *Stabat Mater* (SM) di cui mi è stato possibile reperire l’anno di composizione o pubblicazione, è mirato soprattutto ad evidenziare come la tematica del dolore di Maria sia stata particolare soggetto sensibile nella invenzione sacra del ‘900.

– Adriaan Petrus Hamers (1871-1929): SM 1910

gioso, trovando nella produzione di ciascun compositore singolarità grammaticali e strutturali circa il linguaggio e la forma adottati. Al contempo, sottolineo la difficoltà di condivisione e ricezione dell'opera artistica da parte del popolo, i cui canoni estetici (riguardo all'arte, e in particolare la musica) non trovano riposo se non nelle consonanze armoniche e chiarezze melodiche, elementi che nell'800 avevano dominato musica popolare e musica colta. Nonostante queste differenti situazioni nei confronti dell'arte, la figura di Maria fa da ponte e sembra travalicare gli aspetti pragmatici della scrittura musicale, tanto che la scelta di musicare un "tema" mariano non è stato argomento di divverbio nei tempi moderni, nonostante posizioni laiciste sempre più evidenti nella cultura dominante o messe in rilievo dai mass-media.

Il riferimento al testo liturgico rimane fondamentale per il compositore del Novecento, sebbene nella ricerca di un volto "più umano" di Maria si siano usate nuove parole e nuovi linguaggi.

Gli autori contemporanei che hanno dedicato il loro omaggio alla Madre di Dio sono molti e la stragrande parte delle loro composizioni si dedica a musicare le antiche preghiere liturgiche (*antifone mariane*,<sup>74</sup> *cantico del Magnificat*, *sequenza dello Stabat Mater*). Diverso è il caso di autori le cui opere hanno prodotto piccole composizioni o componimenti di grande assetto e durata, come ad esempio accade per i brani musicali nei linguaggi arditati (serialismo, post-serialismo e dell'avanguardia), autori che ricalcano ugualmente le

- 
- Leevi Madetoja (1887-1947): SM 1915 ("Marian Murhe" on a finnish SM translation)
  - Josef Lechthaler (1891-1948): SM 1925 for 4 soloists, mixed choir and orchestra
  - Johan Nepomuk David (1895-1977): SM 1927 for mixed choir (SSATBB)
  - Mario Labroca (1896-1973): SM 1933
  - Roman Padlewski (1915-1944): SM 1939 for mixed choir
  - Rudolf Mengelberg (1892-1959): SM 1940
  - Sir Lennox Randall Francis Berkely (1903-1989): SM 1947
  - Julia Amanda Perry (1924-1979): SM 1951 for contralto and strings
  - Bernard James Naylor (1907-1986): SM 1961 for female choir and strings
  - Godfried Devreese (1893-1972): SM 1965 for soloist, choir and orchestra
  - Knudåge Riisager (1897-1974): SM 1966
  - Virgilio Mortari (1902-1993): SM 1966
  - Vincent Persichetti (1915-1985): SM 1968 for choir and orchestra
  - John Nathaniel Vincent (1902-1970): SM 1969
  - Carmelo Pace (1906-1993): SM 1982 per soprano, tenore, basso, coro misto e orchestra
  - Johanna Bruzdowicz (1943-1993): SM 1995 for mixed choir.

<sup>74</sup> Cfr. S. DE FRAIA-C. MAGGIONI, *Antifona*, in S. DE FIORES-V. FERRARI SCHIEFER-S. M. PERRELLA (curr.), *Mariologia*, 108-117; R. FALSINI, *Antifone mariane*, Ancora, Milano 2009.

preghiere della tradizione, in particolare il testo dello *Stabat Mater*, ma con un nuovo atteggiamento estetico.<sup>75</sup>

Ancora differente è il caso dei compositori che nel XX secolo hanno attinguto non dai contenuti biblici, né dalle preghiere della tradizione, quanto dalle interpretazioni poetiche sulla vicenda umana di Maria, ossia nel suo rapporto umano con il Cristo, così come riscontrabile nella produzione di *Vite di Maria*: in altre parole, i compositori mettono in musica non i singoli momenti o misteri della Beata Vergine (così come può accadere nelle composizioni che, con i dovuti requisiti, potrebbero entrare nella liturgia), ma l'intero – o almeno parziale – racconto della vicenda umana della fanciulla e della donna di Nazareth. Si comprende, dunque, che per musicare un così particolare “soggetto” il compositore abbia preferito necessariamente la forma musicale dell'Oratorio (certo svincolata dai suoi caratteri tipici), oppure quella di forme di nuova e libera invenzione, più consone alla presentazione musicale (vocale-strumentale) di un testo (quello relativo alla “Vita di Maria”) che ha la pretesa di essere “biografico” e che, quindi, esula dai testi canonici, attingendo contenuti o dagli apocrifi o dalla più svariata letteratura, tra cui alcune voci poetiche del Novecento.

Tra queste, non si possono non citare quelle di grandi poeti che si sono rivolti alla Madre di Cristo come a una presenza familiare e concreta,<sup>76</sup> quasi liberandosi da un idealismo di retaggio romantico. Ciò significa che Maria emerge nelle pagine della letteratura contemporanea come presenza reale che accompagna gli uomini e le donne nella vita quotidiana, così che nei testi poetici si rintraccia, per la maggior parte, la ricerca del volto “umano” di Maria. A questi componimenti, dove lo stupore si imbatte con naturalezza nel volto di Maria, si sono dedicati alcuni compositori del '900 (specie italiani), anch'essi in posizioni isolate di approcci musicali.

La maggioranza dei compositori, come sopra accennato, ha invece continuato ad accostarsi a Maria attraverso le parole della tradizione liturgica, sebbene in ambientazioni e percorsi musicali non riconducibili a canoni estetici condivisi, a motivo del profondo cambiamento della società. In definitiva, re-

<sup>75</sup> Non si può circoscrivere in poche righe il percorso linguistico della musica nel '900; è però utile sottolineare che si è trattato spesso di linguaggi sperimentali che non hanno avuto lunga durata (si pensi a quelli sorti nella prima metà del secolo). Un giudizio critico sull'avanguardia del secondo Novecento è – a mio avviso – ancora prematuro.

<sup>76</sup> Si veda, ad esempio M. STOLFI, *La Madonna in alcune voci poetiche*, in *Tracce*, (maggio) 1996, 48s.

stando doveroso un approfondimento ulteriore sulla spiritualità dell'arte moderna, per la musica mariana del Novecento si predilige – generalmente – un certo aspetto artigianale dell'arte rispetto a mire estetizzanti (evocatrici di altri tempi e mentalità), avvicinandosi così ad una funzione più “pubblica” della musica (anche se spesso non compresa a causa del suo divenire sempre più elitaria) per restituire senza forzature estetiche – ma con un volto più umano – la preghiera verso Colei che continua in ogni contesto e modo (ora più consapevolmente, ora meno) a rappresentare “vita, dolcezza e speranza” per l'intera umanità e per il suo destino, così come la rinnovata e ponderata liturgia della fede della Chiesa dirige, celebra e sprona per un'esperienza bella dell'Incontro.<sup>77</sup>

SERGIO MILITELLO

Via Bernini 2, 17024 Finale Ligure (SV)

#### ABSTRACT

Marian music in the twentieth century still remains a chapter to be written: the few encyclopedic entries are strongly tightened, not very exhaustive and without a synthetic judgment on the overall production. In reality, there would be much to write about it, since the presence of the Mother of Jesus in twentieth-century musical culture has never failed (it persists even in the contemporary world). The lack of a “similar style” and, at the same time, the diversity of the “Marian contents” adopted by the composers of the last century, can be the key to reading this era. The vast majority of the compositions are dedicated to the music of the ancient liturgical prayers (*Marian antiphon*, canticle of *Magnificat*, sequence of *Stabat Mater*). Different is the case of authors whose works have produced small compositions or compositions of great structure and duration, as for example happens for musical pieces in bold languages (serialism, post-serialism and avant-garde), authors who equally follow the prayers of tradition, in particular the text of *Stabat Mater*, but with a new aesthetic attitude. Still different is the case of the composers who in the twentieth century drew not from the biblical contents, nor from the prayers of tradition, but from the poetic interpretations on the human story of Mary, that is, in her human relationship with Christ, as found in the production of *Lives of Mary*.

<sup>77</sup> Cfr. R. TAGLIAFERRI, *La Tota Pulchra celebrata nella liturgia. Un approccio artistico alla mariologia*, in *Theotokos* 13 (2005), 403-426; S. M. PERRELLA, *L'apporto del magistero pontificio contemporaneo allo sviluppo e all'approfondimento del culto cristiano a Maria*, in S. M. MAGGIANI-A. MAZZELLA (curr.), *Liturgia e pietà mariana a cinquant'anni dalla Sacrosanctum Concilium*, Marianum, Roma 2015, 161-313.

