

COME PICCOLA PIUMA A CUI IL RE È PIACIUTO SOLLEVARE DA TERRA

Tiziana Fumagalli

Giunti alla loro diciannovesima edizione, i seminari internazionali di canto gregoriano di Rosazzo sono stati affiancati anche quest'anno da un calendario di concerti e messe che hanno coinvolto diffusamente il territorio della nostra regione impegnando diverse formazioni corali: l'Officium Consort in concerto a Sesto al Reghena e Moggio Udinese; la schola gregoriana della Cappella Altoliventina di Prata di Pordenone, il Gruppo corale Schola Dilecta di Udine, la schola gregoriana Ensemble Armonia di Cordenons e il Gruppo gregoriano Lætare di Trieste, che hanno accompagnato le celebrazioni liturgiche a Prata, San Giovanni di Casarsa, Trieste, Grado, Cividale e Aquileia. I lavori seminariali in Abbazia sono stati arricchiti con l'originale proposta concertistica del coro femminile Hildegard von Bingen di Como, diretto da Tiziana Fumagalli, che ha presentato un programma monografico di brani ildegardiani dal titolo *O nobilissima viriditas*.



Hildegard von Bingen, nata nel 1098 (la data precisa è controversa) era la decima figlia di una famiglia di piccola nobiltà di Bermersheim sul Reno; proprio il suo essere "decima" ha fatto nascere l'ipotesi che fosse stata destinata, come oblata, a consacrare la propria vita a Dio. In realtà, già da bambina, aveva manifestato ingenuamente le proprie visioni: questo fatto unito a una salute fragile avevano indotto la famiglia ad affidarla, nel 1106, alla quindicenne cugina Jutta von Sponheim, che aveva scelto di vivere reclusa in una parte del monastero maschile di Disibodenberg assistita dalla nobile vedova Uda von Gölheim. All'età di quindici anni prese il velo e, alla morte di Jutta, divenne, trentottenne, la superiora del gruppo di giovani che, nel frattempo, si era unito a loro.

Le visioni continuavano ma Hildegard non le manifestava: benché certissima della loro origine divina, sentiva il bisogno e la necessità dell'approvazione della Chiesa.

Tra il 1146 e il 1147, scrisse a Bernardo di Chiaravalle, riconosciuta autorità nel campo della dottrina, per ottenerne consiglio; il suo sostegno le procurò l'attenzione del pontefice Eugenio III che, durante il Concilio di Treviri, lesse di persona, ai prelati presenti, alcuni brani dello *Scivias*¹ e ne riconobbe la rispondenza alla dottrina ortodossa, approvandolo. Ciò rese l'autorità di Hildegard indiscussa, sia presso il popolo che l'aveva sempre amata sia presso personaggi importanti della sua epoca: papi, imperatori, abati e badesse, rappresentanti della nobiltà che mantennero con Hildegard un ricco epistolario (attualmente in traduzione da parte dello studioso padre Luigi Carrillo); su tutti spicca il nome di Federico Barbarossa.

La vita di Hildegard fu lunga per il suo tempo: morì infatti all'età di 81 anni; elencare tutte le sue opere, gli aspetti importanti della sua vita, le decisioni anche estremamente coraggiose per l'epoca, ci porterebbe a scrivere un libro anziché un breve articolo. Rimandiamo quindi ai lettori la possibilità di accostarsi alla ormai ricca bibliografia presente sulla santa e ci concentriamo sulla sua musica.

Nella copiosa produzione di Hildegard von Bingen, infatti, accanto alle opere di carattere

Nelle pagine 10-11

Immagini dal concerto del coro Hildegard von Bingen a Rosazzo (19 luglio 2013)

1. Opera composta da Hildegard probabilmente tra il 1141 e il 1150 dove sono descritte le visioni della santa.

2. V. GUARRACINO, *Carmina*, Bussolengo, 1996.

spirituale o scientifico, troviamo raccolte, sotto il titolo di *Symphonia harmoniae caelestium revelationum* (sinfonia dell'armonia delle rivelazioni celesti) tutte le composizioni di carattere poetico e musicale. A questo gruppo appartengono l'*Ordo virtutum* e i *Carmina*.

È interessante rilevare il fatto che le riflessioni più ricche che Hildegard riserva alla musica siano contenute in una lunga lettera, inviata ai prelati del duomo di Magonza dopo l'interdetto che aveva colpito la comunità del convento di Rupertsberg, a causa della controversa sepoltura di un cavaliere ritenuto scomunicato.

Hildegard, presso il Rupertsberg, accettava la sepoltura di nobili locali, dalle cui famiglie il monastero riceveva buone donazioni. Uno di questi nobili, omicida, era stato assolto, prima di morire, da un sacerdote di Bingen, successivamente recatosi in pellegrinaggio in Terra Santa; l'arcivescovo di Magonza, non al corrente dell'assoluzione ordinò la riesumazione del corpo e, cosa ancora più macabra, l'esposizione del cadavere fuori dalle mura del convento. Hildegard, certa della correttezza del proprio comportamento e conscia del fatto che, comportandosi come le era stato ordinato, sarebbe andata contro il volere di Dio, si oppose all'ordine dell'arcivescovo. Cancellò ogni traccia della tomba agli inviati dell'arcivescovo giunti al monastero a far rispettare gli ordini. La sua comunità, ricevette così l'"interdetto", una sostanziale scomunica.

Alle monache era stato proibito di ricevere l'Eucarestia, di suonare le campane e di cantare l'Ufficio divino che doveva essere solo mormorato. Una sofferenza profonda per la badessa che obbedì ma, consapevole di quanto la musica fosse significativa per la vita spirituale e ormai vicina alla morte, non si rassegnò e con energia rivendicò in una lunga lettera le proprie ragioni, arrivando a definire la musica come il pallido ricordo della voce di Adamo nella beatitudine del Paradiso Terrestre e come opera del demonio la proibizione a cantare. Queste le sue parole: «I santi profeti, ammaestrati dallo Spirito... composerò salmi e canti... affinché gli uomini si rammentassero della dolce lode della quale Adamo gioiva



insieme con gli angeli... e per invitare l'umanità a questa dolce lode. Questo lo fecero in modo che gli stessi ascoltatori sollecitati e allenati da aspetti esteriori fossero istruiti su realtà interiori. Ma quando il diavolo ingannatore udì che l'uomo aveva cominciato a cantare per ispirazione di Dio stesso e capi che attraverso quest'arte si sarebbe trasformato sino a recuperare la dolcezza dei canti della patria celeste... ne fu così spaventato da tormentarsi non poco: da allora sempre la sua malvagità si sforza di escogitare e di trovare nuovi stratagemmi». In sostanza «coloro che impongono alla Chiesa il silenzio riguardo al canto delle lodi di Dio», secondo Hildegard, lasciano aperta la porta al diavolo. Un'immagine forte, una teoria coraggiosa che poteva costarle cara (è difficile lasciar passare l'accusa di essere strumenti del demonio anche se proviene da una persona con il suo carisma); ma Hildegard non temeva di affermare con sicurezza ciò che le proveniva da Dio.

Una delle prime prove di questo pensiero è contenuta nell'*Ordo Virtutum*, il primo esempio di dramma liturgico nella storia della musica. In esso, perfettamente coerente con la propria convinzione che la musica sia un ricordo dei suoni del Paradiso Terrestre, destinata quindi esclusivamente a chi è in accordo con i cori del cielo, Hildegard nega al diavolo (unico personaggio maschile di un qualche rilievo) la possibilità di cantare. Anzi: lo fa parlare un linguaggio rude e sconnesso, con un tono esagitato e aspro.

Le melodie dell'*Ordo Virtutum* sono generalmente più semplici e sillabiche rispetto ai *Carmina*, adatte a una composizione di ampio respiro e destinate, pare, a ogni solenne accoglienza di una nuova monaca nel monastero.

I *Carmina* sono settantasette composizioni di vario genere composte in un arco di tempo che è ragionevole collocare tra il 1140 e il 1158. Creati per essere cantati durante l'Ufficio, sono articolati in antifone, responsori, inni (di cui tre denominati anche Sinfonie) e sequenze. I testi dei *Carmina*, anch'essi opera di Hildegard, hanno un contenuto altamente poetico e hanno come soggetti il Padre, il Figlio, lo Spirito Santo, la Trinità, la Madonna (cui è dedicata una copiosa produzione), gli apostoli, gli angeli, i patriarchi, i profeti, i martiri (un ciclo particolare delle Lodi mattutine è per Sant'Orsola e le undicimila vergini compagne), i confessori, i santi del culto locale (Ruperto, Disibodo, Bonifacio ecc.) e le sinfonie dedicate alle vergini e alle vedove.

Benché la destinazione possa sembrare piuttosto ampia e, all'apparenza, dispersiva, tutta la costruzione teologica e spirituale ruota attorno al pensiero centrale dell'Incarnazione e del misterioso ma meraviglioso e confortante disegno di un Dio che spinge il proprio amore fino al dono del proprio Figlio, e quindi di sé, all'umanità.

Il linguaggio che Hildegard usa è originale, ricco di immagini, di simboli, di metafore. Il latino è «ruvido e talora barbarico, incurante delle regole di una sintassi solo umana che non sia quella

dell'amore e dell'intima comunione con Dio».²

Vi si trovano termini ricorrenti come *aurora*, *viriditas*, *flos*, *Rex*, *virga*..., un uso costante dei superlativi (*viridissima*, *sua-vissima*, *clarissima*, addirittura *splendidissima*). Immagini dal forte impatto emotivo come "O rubor sanguinis qui de excelso illo fluxisti, O nobilissima viriditas, quae radicas in sole... Tu rubes ut aurora et ardes ut solis flamma. O successores fortissimi leones" si alternano a figure di una dolcezza incomparabile o dal suono morbido e gentile "Vos flores rosarum... Favus distillans Ursula virgo fuit... O pulchrae facies... Suavissimus hortus estis... Mel et lac sub lingua eius".

Un'attenzione particolare merita il termine *viriditas* (non a caso scelto per il titolo del concerto): la parola *viriditas* non è traducibile in sé, indica l'energia presente nel germoglio, quella che deve ancora manifestarsi ma, proprio per questo, è ancora più concentrata; inoltre contiene anche la parola "uomo" e "forza". È un termine assolutamente ildegardiano e, anche se non è l'unico neologismo o l'unica immagine che si ripete più volte, illustra bene l'afflato poetico che pervade tutti i testi dei *Carmina*.

Nelle antifone l'ambientazione parte sempre da un'immagine celeste (l'invocazione alla divinità o la descrizione di qualità divine) per avvicinarsi poco a poco all'umanità e alla concretezza.

L'andamento melodico è ampio, anche nelle antifone più brevi. Caratteristico è poi l'uso della quinta, spesso ascendente, che a volte si ammorbidisce cambiando direzione e a volte si slancia ulteriormente creando un'atmosfera ricca di suggestione. Nei responsori, negli inni e anche nelle antifone più brevi prevale uno stile melismatico e ricco; le sequenze, dal testo lungo e articolato, possono invece avere un andamento sillabico. Anche l'invocazione iniziale ("O pulchrae facies... O clarissima mater... O frondens virga...") non è mai musicalmente scontata: possiamo trovare slanci melodici come in *O Ecclesia* oppure salite sinuose come in *O pulchrae facies*.

«Il corpo in verità è il vestito dell'anima, che ha una viva voce, e perciò è giusto che il corpo attraverso la voce canti con

l'anima lodi a Dio». Una frase così semplice da sembrare quasi un luogo comune. Ma nessun pensiero di Hildegard von Bingen lo è. Con poche parole, Hildegard ci ricorda che l'anima e il corpo, il pensiero e la materia, la preghiera e il canto sono strettamente legati e difficilmente separabili; e che quando tale separazione si verifica, lo scompenso porta con sé, inevitabile, la sofferenza. Sull'equilibrio e sulla capacità di vivere intensamente, con gioia e senso della misura, si fonda tutto il pensiero ildegardiano: la giusta misura deve regolare tutti gli aspetti della vita nella quale l'uomo deve sì poter godere di tutto ciò che di buono e bello Dio gli ha messo a disposizione ma senza abusarne. E tra le cose buone delle quali dobbiamo essere grati a Dio c'è la musica.

A volte si parla delle composizioni di Hildegard a proposito di musicoterapia: la musica di Ildegarda entra in tutte le fibre e può avere un enorme effetto

benefico ma, come tutte le cose che la riguardano, non può essere "parcellizzata": proprio per la caratteristica ildegardiana dell'equilibrio (la sua *discretio*) ogni cosa è importante e deve avere il proprio posto, la musica non può essere solo musica ma anche preghiera e poesia (e quindi anche benessere), il cibo non è solo cucina ma anche medicina, la terapia non è solo cura del corpo ma anche dell'anima in un circolo infinito che riconduce comunque a Dio.



VERBUM RESONANS

Concerti e messe in canto gregoriano edizione 2013

I cori

- Coro femminile Hildegard von Bingen** di Como
- Schola gregoriana Ensemble Armonia** di Cordenons (Pn)
- Officium Consort** di Pordenone
- Schola gregoriana Cappella Altoliventina** di Prata di Pordenone (Pn)
- Gruppo gregoriano Laetare** di Trieste
- Gruppo corale Schola Dilecta** di Udine

I luoghi

- Abbazia di Rosazzo (Ud)** Chiesa di San Pietro
- Aquileia (Ud)** Basilica Patriarcale
- Casarsa della Delizia (Pn)** Chiesa di San Giovanni
- Cividale del Friuli (Ud)** Duomo
- Grado (Go)** Basilica di Santa Eufemia
- Moggio Udinese (Ud)** Abbazia di San Gallo
- Prata di Pordenone (Pn)** Chiesa di San Giovanni
- Sesto al Reghena (Pn)** Abbazia di Santa Maria in Sylvis
- Trieste** Chiesa di Santa Caterina

IL CANTO CORALE AL SERVIZIO DELLA LITURGIA: SPUNTI DI RIFLESSIONE

Intervista a don Loris Della Pietra

Roberto Frisano

L'animazione musicale della liturgia è, per la quasi totalità dei cori, uno degli ambiti della propria attività. Ma qual è il grado di attenzione che maestri e coristi pongono nell'affrontare questo compito apparentemente dato per scontato? Quale la coscienza delle problematiche inerenti l'opportunità liturgica, lo stile e la forma di molta musica corale eseguita durante le liturgie? I temi trattati in quest'intervista daranno, ci auguriamo, motivi di riflessione e offriranno anche spunti e indirizzi ai direttori per scelte di repertorio coerenti e appropriate al rito.

I lettori, però, attendano sul prossimo numero di *Choralia* un intervento ulteriore di don Loris Della Pietra per l'approfondimento di particolari aspetti del tema.



Don Loris, è possibile, per i cori, fornire un servizio musicale più attento in termini rituali e liturgici? Quali sono le linee di principio da seguire?

Non è solo possibile ma è anche doveroso e necessario; certo molti cori, a vari livelli, dedicano il loro tempo e la loro competenza al canto nelle celebrazioni liturgiche, ma spesso non fanno dovuta attenzione alla liturgia; il canto si deve collocare in posizione subordinata al rito, deve "servirlo" senza per questo svilire la propria funzione. Capita spesso, invece, di percepire il contrario cioè una musica che si pone al centro dell'attenzione emotiva con brani di eccessiva lunghezza o complessità, di stile appariscente o con interventi strumentali inadeguati. Già *Sacrosanctum Concilium*, la costituzione conciliare sulla liturgia, le Istruzioni successive e l'Ordinamento del Messale Romano (OGMR) ci ricordano il legame necessario tra canto e liturgia, che può essere tenuto vivo considerando i principi teologici della celebrazione eucaristica. È illuminante, pertanto, lo slogan che circolava anni addietro: «Cantiamo *la* messa e non tanto *nella* messa». Come principio generale, dunque, un'analisi della normativa e dei principi teologici e uno sguardo sereno alla tradizione ci aiuterebbero a scegliere meglio che cosa cantare. Naturalmente si devono considerare anche le condizioni ambientali in cui si svolge la liturgia, cioè il luogo, il tipo di assemblea, le abitudini e le tradizioni locali. Per quanto riguarda il repertorio attuale in lingua italiana si può fare riferimento al *Repertorio Nazionale di Canti per la Liturgia* edito della CEI o al classico repertorio proposto nei volumi *Nella Casa del Padre* (pur con alcuni distinguo, visti i materiali un po' eterogenei presenti nelle varie edizioni). Un buon sussidio è poi il quadrimestrale *Musica e Assemblea* pubblicato dalla EDB che propone anche pagine musicali e CD allegati.

Non dobbiamo dimenticare di riflettere, inoltre, su ciò che ci è stato consegnato dal passato. Del repertorio gregoriano, che certo rappresenta un modello perfetto di funzionalità, cioè di unione tra canto e liturgia, non tutto è facilmente proponibile: dobbiamo operare scelte di opportunità liturgica e non abbandonarci alla sola seduzione arcaicizzante. Dobbiamo pensare anche a come collocare correttamente il repertorio

Nelle pagine 13 e 14

Immagini della messa conclusiva dei seminari di canto gregoriano Verbum Resonans (Rosazzo, 20 luglio 2013)

polifonico antico e moderno così importante dal punto di vista musicale, oppure a cosa impiegare del repertorio popolare e devozionale che nasce come genere non liturgico, ma può avere ancora dignità e senso.

In generale, l'intervento del canto può essere dosato secondo le circostanze; non tutta la liturgia deve per forza essere cantata. Le indicazioni ufficiali suggeriscono l'attenzione alla diversità culturale delle popolazioni e alle possibilità espressive di ciascuna assemblea liturgica (OGMR 40). Chiaramente non è possibile celebrare allo stesso modo, anche dal versante del codice musicale, per una grande assemblea che si raduna in cattedrale o per un piccolo gruppo di un minuscolo paese semidisabitato in montagna.

Come distribuire, nell'ambito della liturgia, l'ordine dei canti o degli interventi strumentali?

Naturalmente ci riferiamo alla liturgia eucaristica, la messa; ulteriori riflessioni si potrebbero fare riguardo al canto nella liturgia delle ore (Lodi del Mattino e Vespri) o in peculiari forme celebrative come le processioni, ma andremmo troppo in là. Solitamente i cori preparano per l'accompagnamento di una messa i soliti quattro brani per l'ingresso del celebrante, per l'offertorio, per la comunione e per la fine della celebrazione. In questa struttura sono già presenti aspetti problematici.

Come scegliere, ad esempio, un brano per il canto d'ingresso? OGMR 47 affida a questo elemento della liturgia quattro funzioni: dare inizio alla celebrazione, favorire l'unione dei fedeli riuniti, introdurre il loro spirito nel mistero del tempo liturgico e nel clima della festività che si celebra, accompagnare la processione del sacerdote e dei ministri. Ecco il caso di una scelta che non dovrebbe essere casuale come talvolta avviene, ma che dovrebbe consentire l'espressione di tutta l'assemblea e non avere durata eccessiva. È fondamentale, quindi, procedere dall'aspetto rituale e liturgico piuttosto che da quello meramente musicale. Certo l'ordinamento non fornisce titoli specifici e lascia libertà di scelta. Nel caso del canto di offertorio, OGMR 74 afferma che questo canto accompagna la processione con la quale si portano i doni eucaristici, che si protrae almeno fino a quando i doni sono stati deposti sull'altare e che è sempre possibile accompagnare con il canto i riti offertoriali pur non svolgendosi la processione; tuttavia, il Messale, non riporta l'antifona d'offertorio rinviando al Graduale. La tradizione, comunque, lega al tempo liturgico e alla festa del giorno il canto di offertorio che, eventualmente può avere per tema la carità (l'assemblea dei fedeli che forma un corpo solo), piuttosto che ripiegarsi solamente e scontatamente sul tema dell'offerta cui certi canti "di consumo" di qualche decina di anni fa ci hanno abituati.

Nella tradizione romano-franca, spesso veniva proposta alla comunione un'antifona desunta dal brano evangelico del giorno facendo sì che l'assemblea, partecipando al mistero del corpo del Signore, richiamasse la Parola di Dio appena ascoltata. Tale uso è stato recuperato dalla seconda edizione italiana del Messale. Oggi è invalsa la convinzione che solo i canti eucaristici, magari di carattere dolce e pacato, siano propri del momento liturgico della comunione, mentre nella tradizione antica dominava il richiamo alle letture del giorno. Ma una eccezione interessantissima a questo principio è, sempre nella chiesa antica, l'impiego di un verso del salmo 33, «Gustate et videte quam suavis est Dominus», quale antifona alla comunione. La forma del rito, in quel caso, invitava al passaggio dall'aspetto percettivo, sensoriale, emotivo a quello spirituale. Il canto di comunione, secondo OGMR 87, dovrebbe esprimere l'unione spirituale di coloro che si muovono processionalmente verso l'altare per la comunione, manifestare la gioia interiore e dire l'indole comunitaria di questo segmento rituale.

Altro esempio: il canto finale, dal punto di vista liturgico, non esiste, non ha necessità. OGMR 90 non parla di canto ma, forse un po' vagamente, specifica che dopo il congedo i fedeli tornino alle proprie occupazioni lodando Dio. Certo, non è scorretto cantare, ma il commiato potrebbe essere accompagnato anche da un intervento strumentale senza il timore di dover occupare questo momento, che prevede l'uscita dei ministri e dei fedeli, con un brano necessariamente cantato.

L'animazione musicale non dovrebbe poi dimenticare le sezioni dell'*ordinarium missae*, veri perni dell'organismo liturgico e che sono da considerarsi espressioni collettive. Ad esempio la professione di fede, il Credo, dovrebbe essere cantato da tutta l'assemblea per lo meno in alcune celebrazioni solenni (oggi lo dimentichiamo troppo spesso), mentre il Gloria (da considerarsi un rito a sé stante) dovrebbe essere cantato in ogni celebrazione festiva magari con una semplice melodia accessibile alle assemblee.



I cori che abitualmente fanno animazione liturgica forse hanno maturato una coscienza abbastanza corretta del proprio agire, ma come possono migliorare il loro servizio i cori che solo saltuariamente accompagnano una messa?

Prima di tutto questi cori dovrebbero considerare per tempo l'importanza del loro intervento e costruire un piccolo repertorio di canti liturgici per varie circostanze e non solo di carattere genericamente sacro o di ispirazione sacra; in fondo la cosa non dovrebbe costare molta fatica. Anche i parroci dovrebbero collaborare in questo, dare indicazioni in merito e dovrebbero essere più decisi anche nel negare l'esecuzione di eventuali brani non adatti (pensiamo, caso limite, a ciò che si ascolta durante i matrimoni o in ambito militare...).

Il principio di fondo, comunque, rimane la partecipazione di tutta l'assemblea all'azione liturgica che si sta compiendo anche attraverso la modalità del canto. Il coro dovrebbe essere in grado di suscitare le risposte cantate dell'assemblea o il ritornello dei canti riservando a sé le strofe, oppure, ad esempio, di programmare due canti di comunione quando c'è un grande concorso di fedeli, uno eseguito dal coro e un secondo di tutta l'assemblea.

E per finire queste riflessioni, cosa pensare dei repertori caratterizzati in modo specifico come i canti di origine africana o latinoamericana, quelli con



accompagnamento di chitarre di influsso beat o cantautorale? Oltre agli argomenti dei testi, lo stile musicale è fattore da non dimenticare?

Credo che i canti caratterizzati da aspetti fortemente etnici abbiano senso solo nel loro contesto di origine, mentre non dovremmo rigettare a priori i repertori "giovanili" (purché dignitosi) se aiutano al clima di gioia comunitaria e di preghiera. Piuttosto, va contestata in molti canti l'assenza di precisi riferimenti alla liturgia, dato che si tratta di brani composti per occasioni diverse (incontri catechistici, assemblee giovanili, momenti di preghiera ecc.) e che nonostante ciò vengono impiegati in modo non corretto durante la messa. Spesso in ambito giovanile mancano canti per i vari tempi dell'anno liturgico.

Il problema dello stile musicale è un problema ancor più delicato. Certo il

termine di riferimento è sempre quello della dignità della celebrazione e della preghiera. Dobbiamo chiederci perché e per chi cantiamo: per la sola conservazione di un repertorio? Per affermare una dimensione alternativa (come se cantare in modo eccessivamente ritmato fosse sinonimo di giovanile o moderno)? Per stupire gli ascoltatori con la nostra esecuzione? Chiediamoci, ad esempio, quanto incide sull'animo dei fedeli di una assemblea "media" un'animazione musicale di estrema filologia come può essere una riproposizione integrale di una messa in canto gregoriano o in polifonia. La sola estetica musicale e la precisione esecutiva, in questi casi, non basta.



Don Loris Della Pietra

Originario di Mieli di Comeglians, don Loris è Vicario parrocchiale a Cividale e direttore dell'Ufficio liturgico dell'Arcidiocesi di Udine. È docente di Liturgia presso l'Istituto di Scienze religiose di Udine, presso la Facoltà teologica del Triveneto (sezione di Udine) e presso l'Istituto di Liturgia pastorale di Santa Giustina a Padova. Ha approfondito lo studio delle problematiche inerenti rito, sacramenti e liturgia durante gli studi per il conseguimento della Licenza in Teologia all'Istituto di Liturgia pastorale di Padova, in particolare nella la testi dal titolo *Rituum forma. La teologia dei sacramenti alla prova della forma rituale* recentemente pubblicata. Ha tenuto il corso di Liturgia ai seminari di canto gregoriano "Verbum Resonans" dello scorso luglio.