

Un vero profeta. Elias in musica

di monsignor Gianfranco Ravasi e Gianandrea Gavazzeni

Il 16 settembre 1993 il maestro Gianandrea Gavazzeni, allora anche Presidente del Quartetto, eseguiva nella Basilica di San Marco l'oratorio di Mendelssohn Elias, con l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "A. Toscanini", il Coro del Maggio musicale fiorentino e un cast di solisti che comprendeva Denia Mazzola, Paola Romanò, Gloria Banditelli, Carlo Allemanno e Andreas Schmidt. Era un'iniziativa de I Concerti del Quartetto, che aveva come obiettivo la realizzazione di progetti di grande impegno produttivo, grazie alla raccolta di fondi con gli sponsor e all'incasso del botteghino.

In occasione dell'evento, che portava a Milano uno dei grandi lavori sinfonico-corali che avevano assicurato a Mendelssohn un posto di primo piano nella musica europea dell'Ottocento, si era svolto un incontro prima del concerto tra Gavazzeni, intellettuale inquieto oltre che artista pieno di temperamento, e monsignor Gianfranco Ravasi, allora Prefetto della Biblioteca Ambrosiana e dal 2007 presidente del Pontificio Consiglio della Cultura. Nel 2010 Ravasi è stato creato cardinale da papa Benedetto XVI.

Pubblichiamo la trascrizione del dialogo tra i due uomini di cultura sulla figura di Elia nell'arte e nelle Sacre Scritture.

G.R. - Vorrei ricordare un fatto a prima vista marginale, di tipo filologico, legato alla mia professione di studioso di scienze bibliche o di scienze del vicino e antico Oriente. C'è, all'interno del capitolo XXV del libro I delle *Cronache*, una cosa curiosissima: il verbo ebraico per indicare un'esecuzione musicale è lo stesso che si usa per indicare il "profetare", ovvero la radice ebraica che indica il messaggero, l'inviato degli dei, una comunicazione quasi trascendente. Si potrebbe quindi dire che la comunicazione musicale, come quella poetica, sono sorelle tra di loro.

Due considerazioni: la prima è quella che io vorrei chiamare un po' "la presenza insonne di Elia all'interno della storia e della cultura". Una presenza qualche volta sotterranea di Elia, personaggio padre della profezia biblica all'interno della storia della cultura soprattutto dell'Occidente, però non una presenza di tipo ecclesiastico, ridotta soltanto all'interno di una celebrazione o nell'orizzonte dei credenti, ma una presenza che si anima in ambienti molto diversi. È l'emblema della profezia.

È curioso notare che proprio lo stesso testo dell'oratorio e il testo biblico, che come vedremo sono profondamente intrecciati tra di loro, si aprano con la prima riga in assoluto della Bibbia in cui appaia la figura di Elia, ed è curiosissima questa presentazione, nel primo libro dei Re, al cap. XVII, versetto 1: il profeta entra in scena senza nessuna precisazione, senza nessuna presentazione, senza nessuna genealogia. C'è un inizio che suona così, nell'originale biblico: «Elia il Tishbita (della città di Tishbà) disse ad Achab: "per la vita del Signore Dio di Israele, dinnanzi al quale io sto, in questi anni non cadrà dal cielo..."». È l'annuncio della siccità. Ecco l'apparire di una parola, una realtà quasi fragile, inconsistente, e d'altra parte così incisiva. C'è quell'intuizione che è propria della profezia biblica, dell'essere solo parola, di essere parola nuda.

I profeti sono costantemente in opposizione al potere, e non hanno nessuna arma, se non quella della loro parola. E la loro parola, come diceva un altro profeta (paradossalmente citato proprio

nel testo di Mendelssohn e attribuito ad Elia, mentre in realtà è il profeta Geremia), nel capitolo XXIII, al verso 29: «La mia parola è come un martello che spacca le rocce e come l'ala ardente che brucia le ossa». Nonostante di Elia non ci resti una parola scritta (abbiamo soltanto profezie all'interno del primo libro dei Re), questa figura della parola continua ancora a incidere e ha inciso lungamente nella storia della cultura dell'Occidente.

Vorrei fare qualche esempio, un po' paradossale, tanto per mostrare come questa presenza può avere volti, iridescenze, come un caleidoscopio, per cui i vari giochi di colore possono essere mutati all'infinito. Nella storia dell'arte, una delle più antiche immagini bibliche, in un ambito para-ebraico, o comunque giudeo-cristiano, si trova nella famosa sinagoga di Dura Europos (attualmente tutti gli affreschi sono stati trasferiti nel museo di Damasco). Una delle prime rappresentazioni di Elia è proprio all'interno di questa sinagoga che aveva cominciato a cedere alla rigida, gelida prescrizione aniconica della Bibbia: «Non ti farai nessuna immagine».

Ecco, Elia era presente già lì e naturalmente era presente nel suo approdo ultimo, quando ascende al cielo nel carro di fuoco. Il verbo che indica l'assunzione di Elia al cielo, infatti, diventa poi il verbo tecnico per indicare il destino del giusto, che in un certo senso non sperimenta neppure la frattura del morire. La morte non è una porta, è una soglia già aperta ed egli passa, quasi spontaneamente, da quell'intimità terrena all'intimità celeste con la divinità.

Questa ascensione naturalmente verrà reiterata ora con una biga, ora con una quadriga, ora con il discepolo Eliseo che guarda questo fluire lontano del suo maestro con malinconia e con intensità, ora invece semplicemente con la nostalgia di un cielo perduto.

Ma per mostrare anche l'antitesi che qualche volta può creare una figura riletta da angolature diverse, vorrei arrivare ai nostri tempi, a due testi che ho avuto occasione di leggere tempo fa e che credo siano difficili da trovare, almeno uno.

Molti di voi conoscono Martin Buber, uno dei grandi rappresentanti della filosofia personalistica ebraica del nostro secolo. Nel 1963 egli ha rappresentato un dramma mistico intitolato *Elia*, e l'ha fatto diventare per eccellenza il messaggero dell'eternità, colui che ha dentro di sé già una scintilla, per cui la sua caducità, la sua corporeità, la sua finitudine, la sua materialità, la sua storicità, vengono innervati dall'infinito e dall'eterno.

Ma, paradossalmente, proprio qualche tempo prima, nel '46, uno scrittore inglese, Norman Nicholson, aveva composto un altro dramma poetico intitolato *The Old Man of the Mountains*, il quale rappresenta invece Elia come la figura, l'emblema, il vessillo del rivoluzionario, colui che diventa difensore della classe operaia sfruttata e oppressa. Difatti una pagina c'è in questo senso, il capitolo XXI del I libro del Re, in cui il profeta, nel silenzio, complice di tutto il popolo, osa puntare il dito contro l'onnipotente nemica, la regina Gezabele, dicendole: «non ti è lecito avere alienato il terreno di questo contadino per allargare il tuo parco regale». È l'unico che ha il coraggio di accusare non soltanto l'ingiustizia, il re e la regina, ma anche l'assassinio. Perché, se anche una sentenza formalmente ineccepibile è stata pronunciata nei confronti di questo contadino, Nabot, egli, in realtà, è stato assassinato.

Esiste almeno una dozzina di oratorî dedicati a Elia, a partire - almeno, questo è il primo che ho trovato io - dal 1668, di Domenico Gabrielli a Bologna, il quale lo aveva scritto per festeggiare l'ingresso di alcuni monaci all'interno dell'ordine che essi abbracciavano. E il sacrificio di Elia viene visto un po' come la grande scelta, il grande sacrificio di se stessi entrando nel nuovo ambito di consacrazione.

Per andare avanti, c'è un anno, il 1730, in cui appaiono ben quattro oratorî, che hanno per soggetto Elia e, naturalmente, non solo; Mendelssohn dal 1846 in avanti diventerà una specie di faro, di punto di riferimento per cui quelli che risentiranno costantemente di questo influsso. Elia è perciò una figura che si potrebbe anche studiare come un volto dai mille lineamenti e profili, che, nella storia dell'arte, della letteratura e della musica, ha avuto riproposizioni continue, ma sempre centrate su quell'elemento fondamentale, l'unica eredità, questa "parola", che purtroppo noi, nei nostri giorni, abbiamo disimparato ad usare. Persone che sono imprigionate in un linguaggio perché usano, come diceva Umberto Eco, soltanto ottocento parole per esprimere

questo spettro infinito delle realtà interiori che noi viviamo, un linguaggio che è sempre più umiliato, mentre in realtà dovrebbe essere lo strumento principe ed efficace della comunicazione. Emily Dickinson, la celebre poetessa americana, diceva: «Di solito si dice che una parola, una volta detta, è morta. Ebbene io vi dico che non è così, è in quel momento che inizia veramente a vivere». E questa è la parola dei profeti.

Ora arriviamo al testo letterario di questo oratorio. Ho visto subito, guardando una fotografia dell'edizione originale dello spartito, che il sottotitolo è: "Un oratorio costruito secondo le parole dell'Antico Testamento". E difatti non c'è una parola che non sia dell'Antico Testamento, della Bibbia. Certo, Mendelssohn deve ricorrere anche a testi che non sono "Eliani" (io vi ricordavo già prima il testo di Geremia XXIII), se voi volete si potrebbe anche fare una vera e propria sinossi, lateralmente al testo, per vedere tutte le citazioni.

Mendelssohn è stato, per tutta la sua esistenza, profondamente sospeso tra le due fedi. Da un lato, la fede ebraica (il padre Abraham era un ebreo osservante, il quale però, in un certo momento della sua vita, era passato al cristianesimo e aveva fatto battezzare i figli, quindi battezzare anche Felix) e, naturalmente, come abbiamo un *Elias* da una parte, abbiamo *Paulus* dall'altra, che mostrano un po' i due testamenti quasi uniti insieme. Dunque c'è questa profonda matrice ebraica respirata, ma vorrei risalire soprattutto a una persona che conosco più di Felix, cioè il grande nonno di Felix, Moses, che è stato uno dei più grandi filosofi ebrei del Settecento e inizi Ottocento, il quale ha avuto quell'intuizione ardita, discussa, criticata, di coniugare illuminismo ed ebraismo, il magma del deserto impastato di mistica e di intuizione, con il rigore cristallino dell'illuminismo, del razionalismo persino, che stava allora affiorando. E in Mendelssohn, nei testi, c'è questa capacità di scegliere il più possibile delle pagine bibliche che siano da un lato cariche di tutta la simbolicità propria del dettato biblico, coniugata, però, anche con l'immediata trasparenza, senza lasciare fluidità ermeneutiche, fluidità interpretative.

I testi, difatti, che lui cita sono (non dal ciclo di Elia) dal salmo 91: «Poiché egli ha mandato su di te i suoi angeli affinché ti proteggano per tutto il cammino e ti guidino con le loro mani, perché il tuo piede non abbia a inciampare», o ancora il salmo 121: «Leva in alto i tuoi occhi verso la montagna» dicono ad Elia i tre angeli nella seconda parte, se ricordo bene, mentre sta avviandosi verso loro, «da lì ti verrà l'aiuto, il Signore che ha fatto cielo e terra ti verrà in aiuto». Ecco la parte cristiana di Mendelssohn che appare, la fusione, l'eco della citazione del profeta Malachia, che parla nell'ultima riga dell'Antico Testamento della venuta di Elia, il quale, come sapete, nella tradizione giudaica vorrà annunciare il Messia. E queste parole di Malachia verranno poi riprese quando apparirà il Battista, colui che è il nuovo Elia, colui che dovrà annunciare il Cristo: «Fu mandato il profeta Elia, prima che venga il giorno tremendo del Signore, e riconcilierà i cuori dei padri coi figli, e quelli dei figli coi padri», e poi quel gran finale, il quartetto e il coro di tipica citazione isaiana che è quella bellissima immagine: «Venite, voi tutti che siete assetati, venite all'acqua di vita, venite al Signore, allora la vostra luce risplenderà come l'aurora, e le vostre ferite si rimargineranno presto».

Spero che tutti, prima di ascoltare quest'oratorio il prossimo 16 settembre, abbiano l'occasione di far scivolare dai loro scaffali una Bibbia, e di leggere i capitoli (peraltro bellissimi anche narrativamente) che vanno dal XVII del primo Libro dei Re fino al II del secondo Libro dei Re, dove c'è tutto quello che Mendelssohn farà diventare fragranza, farà diventare musica. Naturalmente la musica non ha solamente lo scopo di accompagnare le parole: molta parte del salterio non è del tutto compresa dagli studiosi, perché non ascoltano la musica. Alcuni autori che hanno costruito le loro musiche sui testi salmici, hanno intuito cose che l'esegesi, ferma col suo microscopio filologico, non ha saputo intuire. Il genio dell'artista invece per percorsi impervi, scoscesi, ha saputo individuare il nucleo ultimo, il messaggio di quel salmo.

Per questo motivo io credo che l'*Elias* di Mendelssohn sia uno dei tanti nuovi volti dipinti di Elia, pur usando il testo biblico in quanto tale nella sua nudità.

C'è l'episodio iniziale, del torrente Cherit, col corvo che nutre Elia. Subito dopo l'episodio delicatissimo di Elia e della vedova di Sarepta, l'episodio della farina e dell'olio che non vengono a mancare: «se tu aiuti il nomade, l'uomo solitario, il profeta che se ne va camminando

per le strade del mondo, tu non avrai sempre olio e farina», e questo è un po' il messaggio. E poi, ancora, dopo, l'esperienza della morte con questa vedova, l'incontro di Elia con la morte, un incontro solenne, quasi rituale, un incontro che si trasforma già in vita.

Elia diventa un po' la parabola permanente dell'immortalità, della speranza. La vedova aggredisce il profeta quando lo vede arrivare, dice: «tu sei venuto quasi per siglare una morte, come l'uomo di chiesa che viene a celebrare un funerale». E il profeta invece rivela che l'uomo è credente, il profeta invece è per eccellenza colui che squarcia la morte, colui che apre orizzonti ulteriori. Ed ecco appunto la resurrezione del figlio della vedova, ma soprattutto, nelle scene centrali, la prima grande scena centrale sulla quale dovrete proprio riandare a rileggere integralmente il testo, il capitolo XVIII del primo Libro dei Re, è la famosa sfida del Carmelo: il contrasto tra due grandi religiosità, che è un po' la stessa cosa che avviene nel contrasto tra la religiosità di Mosè e la religiosità di Aronne. La religiosità di Mosè è la religiosità pura, della parola, anche in questo caso, le dieci parole di Dio, il decalogo, la religiosità della mistica, del monte. L'altra è la religiosità orgiastica, facile, superstiziosa, surrogato della religione, piacere quasi religioso, consolatorio, un Dio che non è aspro né etico, esigente, imperativo, un Dio che invece è manipolato dall'uomo (il vitello d'oro).

Nella stessa maniera qui abbiamo il presentarsi dei sacerdoti di Baal che rappresentano orgiasticamente - perché era anche così, si trattava dei culti della fertilità, in cui si immaginava di entrare in contatto con la divinità attraverso un'eccitazione sessuale. La regina Jezabel veniva dalla Fenicia, dove si adorava questo Dio che quando faceva scatenare la pioggia o il temporale era idealmente - per questo "uomo dei campi" - la rappresentazione (tuoni, fulmini...) dell'orgasmo del Dio, il quale lasciava cadere l'acqua, l'acqua del seme. La terra screpolata era un grembo che subito dopo si trasformava in fertilità, in verde.

Questa idea, perciò, di divinità immanente, controllabile perché presente nei meccanismi biologici, appare in questo scontro. Dall'altra parte c'è Elia, solenne, il quale non vuole fare riti. La profezia non ha mai amato molto le grandi liturgie, ha amato invece soprattutto la sobrietà delle professioni di fede. Elia pronuncia (lo sentirete anche nel testo) una professione di fede che è curiosa perché dice: «Il Signore è Dio, il Signore è Dio, il nostro Dio è l'unico Signore, non esistono altri dei accanto a lui». Questa, sappiamo, è la professione di fede dell'ebraismo, la professione fondamentale che riassume tutto l'ebraismo. Soprattutto l'inizio, però, è particolarmente suggestivo, perché in ebraico altro non è che il nome di Elia, che in ebraico vuol dire "il Signore è Dio".

C'è la bellissima immagine, quasi impressionistica, del ragazzo che intravede una piccola nube da lontano. Si chiede a cosa serva questa nube, dato che la terra è tutta ferro, tanto la siccità l'ha ridotta ad essere una lastra. Lentamente, la nube diventa un immenso temporale. La terra è tutta fecondata. Tutta e solo per una parola. Non per riti, non per magie. La parola, la professione della fede. E dall'altra parte abbiamo gli scontri tra Elia e Jezabel, questi scontri tra il potere e l'uomo nudo che ha solo la sua parola, la sua verità mentre tutto il popolo attorno è ossequiente e servile. Tutto prepara l'altra grande, indimenticabile scena. Qui devo spendere una parola per una lingua che non è solo straordinaria - se io penso a tutto il grande amore che da fin ragazzo ho avuto per il greco, anche se poi sono stato portato per una serie di circostanze ad insegnare l'ebraico. Devo dire, invece, che l'ebraico è una lingua di provinciali, di "pecorai", 7550 vocaboli soltanto, un lessico modestissimo, eppure ha una forza, una capacità di iridescenze che lascia veramente stupiti e impressionati. Questo è uno degli esempi, il capitolo XIX, quel famoso viaggio che Elia fa alle radici della sua vocazione, ma non tanto la sua, alle radici della vocazione di Israele, alla culla: dov'è nato Israele? Israele è nato al Sinai. Ed egli allora fa: inseguito dall'alito caldo, quasi della persecuzione di Jezabel, cammina. C'è la scena, pure rappresentata da Mendelssohn, il momento dell'angelo che gli dà quel pane sotto un ginepro (non come dice la traduzione italiana, sbagliando, sotto una ginestra). Sotto quest'albero c'è la presenza dell'angelo, poi comincia questo viaggio di quaranta giorni e quaranta notti, viaggio mistico come Mosè. Lì c'è la grande teofania, il grande incontro, che è il vertice secondo me, molto più che l'ultimo momento della vita, l'assunzione. Per Mendelssohn, a mio avviso

giustamente, è il vertice spirituale, la nuova vocazione del profeta. Lì c'è quel famoso incontro con Dio.

Elia era stato il combattente, la spada era la sua parola. E immagina Dio anche lui, a sua immagine e somiglianza. E allora ecco che lì, in quel deserto, in quei monti fascinosi, egli immagina che Dio sia il vento violento, un vento che spacca le rocce. Dio non può essere che il vento che spazza via! Ma Dio non era nel vento. Ecco, subito dopo, la presenza di un'altra rappresentazione di Dio che sconvolge, che sconcerta: il terremoto. Il Dio della giustizia non può essere che nel terremoto! Ma Dio non era nel terremoto. Ed ecco allora l'altra immagine, tipica del profeta, cioè il fuoco. Ma Dio non era neppure nel fuoco. E Dio dove sarà? Ed è bellissima l'ermeneutica musicale di Mendelssohn qui, e - peccato che di solito si usa una traduzione (le traduzioni sono sempre, come diceva Cervantes, il rovescio di un arazzo) - l'ebraico dice: "Una voce di silenzio impercettibile". C'è l'intuizione che dice che il punto terminale della parola non è la parola perfetta. Gli ebrei, sapete, non dicono il nome di Dio, perché il silenzio mistico (del mistero, *mysterium* vuol dire tacere) è come il colore bianco, che riassume in sé tutti i colori, non è il nero, la negazione di tutti i colori. Per cui la voce di silenzio è la rivelazione al suo livello supremo. Ed è in questa tranquillità estrema, nel silenzio, che il profeta incontra quel Dio che lo rilancerà ancora per una nuova vocazione, fino all'incontro terminale, nell'abbraccio, sul carro di fuoco.

Forse sono stato troppo lungo in questa presentazione, vorrei concludere soltanto con due indicazioni, che spero spingano anche di più a conoscere i profeti. Vorrei che la profezia diventasse un po' come l'espressione di quella purezza assoluta della coscienza, che non giunge mai al compromesso ma soprattutto che ci insegna l'importanza di alcune parole o, se volete, della parola, comunque essa sia. Naturalmente in questo caso di *questa* parola, che è la parola sacra. È importante anche per il non credente, perché è pur sempre il grande codice della nostra cultura occidentale. Se siamo qui a parlare di Mendelssohn è perché la usa. E vorrei concludere allora con il ritratto che di Elia dà la Bibbia, perché nella Bibbia c'è già il ritratto di Elia.

Non solo all'interno di quei capitoli che ho già citato, ma in un bozzetto che fa un autore che si chiamava Yehoshua Ben Sira (noi lo chiamiamo "il Siracide" o "l'Ecclesiastico") che ha scritto la sua opera in ebraico, il nipote poi l'ha tradotta e a noi è giunta in greco, poi è stata scoperta successivamente per tre quarti anche nell'originale ebraico.

Bene, questo Siracide (nel cap XLVIII versetto 1) rappresenta Elia semplicemente così (poche parole, quelle due pennellate che dicono tutto): "Sorse Elia come fuoco e le sue parole erano come torce" e questa citazione è presente, la sentirete, anche nell'Elias di Mendelssohn. Sono convinto che quando si ascolta musica di questo genere c'è anche un po' qualcosa di rituale, c'è una dimensione trascendente, al di là della credenza o non credenza, come dicevo. Come tale, quindi, vorrei che potessimo sperimentare l'ascolto di questo oratorio, la lettura poi della matrice, di ciò che l'ha fatto germinare, affinché provochino un po' la nostra esistenza. Vorrei, allora, leggervi una strofa che mi sembra adattissima a definire il messaggio ultimo di Elia secondo la Bibbia, il messaggio di tutti i profeti.

Lo prendo da una poetessa del nostro secolo, ebrea, Nelly Sachs, premio Nobel per la letteratura, perseguitata dal nazismo, rifugiata in Svezia e poi ad Israele. Questa poetessa ha scritto una lirica intitolata *Le stelle si oscurano*, ed è una specie di voce che la profezia fa risuonare nell'interno di un mondo (allora, ma è ancora il nostro) che è estremamente distratto. Sentirete rappresentata la voce dei profeti come l'incisione in una ferita di parole. Dice la Sachs: "Nei campi della consuetudine". Ecco, nella campagna della consuetudine, della superficialità e banalità, essere feriti è necessario. Penso che tutta la grande letteratura sia continuamente un martello che spacca la roccia delle incrostazioni, che la grande poesia sia continuamente una ferita inferta, come anche la grande musica, tutta la grande arte.

E allora Elia e i profeti hanno questa funzione.

Purtroppo, dice ancora Nelly Sachs, i nostri orecchi sono ostruiti. Ascoltiamo comunque questa strofa: «Se i profeti irrompessero per le porte della notte incidendo ferite di parole nei campi

della consuetudine, se i profeti irrompessero per le porte della notte e cercassero un orecchio come patria, orecchio degli uomini, ostruito come un'ortica, sapresti tu ascoltare?».».

G.G. - Sono in grande imbarazzo a dare qualche accenno sull'oratorio *Elias* e sul Mendelssohn autore di oratorî quasi coevi, perché, mentre ascoltavo lo straordinario linguaggio espositivo storico-critico del grande biblista Mons. Ravasi, pensavo che poteva lui stesso parlare unitariamente dell'*Elias* biblico e della musica che lo accompagna nel racconto di Mendelssohn, perché questo oratorio per me ha soprattutto un andamento di racconto.

Per stare in una misura più modesta, che è quella che mi compete di più, accennerò brevemente alla funzione dell'*Elias* e degli oratorî mendelssohniani nel momento centrale e terminale, purtroppo, della vita e del lavoro di Mendelssohn, in quanto sappiamo tutti che, nato nel 1809, moriva già nel 1847, e, secondo questa cronologia, la sua produzione compositiva e la qualità di questa produzione appare semplicemente prodigiosa.

Uno dei tanti prodigi che, per chi crede, la provvidenza, Dio, ha consentito ad alcuni, e anche a molti musicisti, nel momento di maggiore sviluppo dell'idea di musica così come dall'antichità al gregoriano, alle prime forme polifoniche, alla maturità polifonica, alle forme strumentali, al teatro, a tutto... È arrivata a questa fase che io considero conclusiva di una certa idea di musica così come si è configurata nell'uomo antico e nell'uomo moderno. Idea di musica che nessuno ha stabilito, ha sancito che dovesse durare in eternità. Mendelssohn sta proprio al centro di questo periodo di estrema maturità delle forme e dei mezzi strumentali adottati, e i tre grandi suoi oratorî stanno al centro e alla conclusione di questa posizione mediana. Mendelssohn, dopo Mozart, dopo Haydn, dopo Beethoven, prima di Brahms, sta proprio come una specie di chiave di volta del romanticismo, e andando anche oltre la definizione categoriale o storica o stilistica del romanticismo.

Sappiamo dove affonda la radice dell'oratorio mendelssohniano: nell'oratorio di Haendel e soprattutto nelle *Passioni* bachiane delle quali Mendelssohn è stato un riscopritore e un nuovo diffusore nell'Europa musicale, dopo una certa dimenticanza.

Mendelssohn nell'oratorio raccoglie sì l'eredità haendeliana e bachiana ma direi che questi precedenti sono superati sia dal momento storico che dal momento compositivo, culturale e umano del musicista.

Il periodo centrale e definitivo di Mendelssohn si raccoglie proprio attorno ai tre grandi oratorî il cui ascolto, da parte del pubblico milanese, si completa con l'*Elias* che avverrà qui in San Marco, ma che ha avuto due precedenti che hanno suscitato notevole interesse: il *Paulus* eseguito in San Simpliciano, e *Lobgesang*, eseguito nei concerti della Scala pochi anni fa.

Ora, se guardiamo le date dei tre oratorî, *Paulus* è del 1836, *Lobgesang* 1840, *Elias* 1846, e poi un *Christus* incompiuto del '47, anno stesso della morte di Mendelssohn. C'è proprio un grande arco che raccoglie queste tre opere secondo me fondamentali nella produzione di Mendelssohn e dell'oratorio dell'800. Del resto un grande talento polemico come Glenn Gould, in uno dei suoi scritti geniali di molti anni fa poco prima della sua prematura scomparsa, nel suo entusiasmo per gli oratorî mendelssohniani poneva il *Paulus* addirittura al di sopra della *Nona sinfonia* di Beethoven.

Il filo, però, che unisce i tre oratorî è secondo me estremamente importante, non solo per l'origine testuale, e qui mi riallaccio ad un pensiero espresso da Mons. Ravasi, cioè l'osmosi tra il tema cattolico del *Paulus*, il tema ebraico da antico testamento e -oserei aggiungere - il legame di *Lobgesang* che musica testi della liturgia luterana. *Lobgesang* è stato impropriamente collocato come seconda sinfonia, ma sappiamo che la numerazione delle sinfonie mendelssohniane ha sempre subito dei ribaltamenti e delle confusioni. *Lobgesang* non è una sinfonia, sta proprio come punto di raccordo fra il *Paulus* e l'*Elias*. Perché alterna il sinfonismo romantico, della *Sinfonia Scozzese* o dell'*Italiana* per citare un riferimento, o del *Concerto per violino*, a una vocalità di estrema importanza. Al punto che in certe parti declamate in *Lobgesang* abbiamo un anticipo wagneriano importante, addirittura c'è l'accordo iniziale del *Tristano e Isotta* usato più di una volta non casualmente da Mendelssohn come motivo chiave del

messaggero che annuncia l'alba dopo la notte. E il declamato del messaggero, del nunzio dell'alba, è addirittura di chiarissima marca wagneriana. Ed è forse per questa anticipazione certamente non ignota a Wagner che risiede uno dei motivi della nota e non simpatica avversione di Wagner nei confronti di Mendelssohn. Comunque ho voluto accennare a *Lobgesang* perché è il ponte di passaggio tra il *Paulus* che ne costituisce la premessa, e *l'Elias*, che ha una forza drammatica che gli altri due oratori non hanno. *Paulus* risente dell'ispirazione e dei testi del nuovo testamento. Mendelssohn, credente, vi esprime qualcosa di fondamentale: nella vita dell'uomo è venuto Cristo.

Questo nel *Paulus* è evidente; Mendelssohn si attiene ad una maggiore serenità, la scelta delle modulazioni, di tonalità chiare, di una polifonia corale per niente agitata, insomma, è arrivato il Nuovo Testamento. Il mondo tempestoso, ingiusto, dell'Antico Testamento è chiuso, e Mendelssohn questo lo sente profondamente, mentre *l'Elias* rappresenta tutto il dramma di un mondo tramontato, ma che Mendelssohn rivive con una drammaticità icastica.

Studiando *l'Elias* e ascoltandone delle esecuzioni in disco, ho più volte pensato che, così come si è talvolta proposta in forma scenica la *Passione secondo S. Giovanni* di Bach, a maggior ragione si potrebbe immaginare una resa teatrale dell'*Elias*. Ma questa è una proposta di fantasia! E' molto meglio che eventi, immagini, personaggi, dell'*Elias* rimangano nella nostra immaginazione, nel nostro sentimento piuttosto che vengano messi in scena magari con stravaganze registiche in uso oggi!

L'Elias, però, è un dramma. Tutto l'andamento è teatrale: la varietà delle forme, il susseguirsi, gli agganci tra un brano e l'altro, le due parti suddivise con un'architettura da grande atto teatrale, il ritmo continuativo. Così come tutti gli interventi di *Elias*: basterebbe l'inizio, di originalità straordinaria, due, tre misure degli strumenti a fiato, e subito la presentazione di *Elias*. Quasi una prefazione biografica alla sua storia biblica narrata da Mendelssohn. Dopo poche misure, attacca la sinfonia: nessuno si sarebbe aspettato un brano sinfonico dopo un'introduzione così. Grande polifonia strumentale, di molta efficacia nel gioco delle parti, un grande affresco che sfocia senza soluzione di continuità nel primo coro, bellissimo. C'è tutto questo susseguirsi di episodi, dove Mendelssohn si smarca da qualunque precedente riferimento oratoriale: non si può più parlare di radice bachiana, non si può più parlare di radice haendeliana, ma qui veramente è soltanto lui di fronte alla grandiosità, all'impegno di questo tema biblico, universale. Mendelssohn si pone di fronte al tema dell'eternità, alla trascendenza, e la interpreta da artista che scolpisce i suoi personaggi con un senso realistico, non venendo meno a questo alone di trascendenza. Basterebbe quello stupendo brano dei tre angeli, non accompagnato dall'orchestra, che arriva d'improvviso dopo tutto un susseguirsi tumultuoso, orchestrale e corale. Tre voci solistiche femminili che disegnano un affresco che si apre d'improvviso e poi ripiombiamo di nuovo nel dramma del racconto biblico.

Ho qui voluto sottolineare, per chi ascolterà *l'Elias*, di non perdere di vista il contatto con gli altri due oratori, che forse alcuni o molti negli anni recenti hanno ascoltato alla Scala e in San Simpliciano. E tener presente questo rapporto che diventa fondamentale: non siamo più al Mendelssohn di quando le signorine di buona famiglia suonavano le *Romanze senza parole* (era tutto il Mendelssohn che si conosceva un tempo in Italia). Non siamo neppure al Mendelssohn del *Sogno di una notte di mezza estate*, un prodigio se si pensa che è stato composto a 18 anni (non per niente Goethe, non molto aperto alla musica, ha amato moltissimo le musiche per il *Sogno* e ha ospitato due volte a Weimar il compositore, prima del suo viaggio in Italia e dopo), al grande Mendelssohn delle Sinfonie (soprattutto *l'Italiana*, la *Riforma*, altro punto importante nel riferimento luterano, la *Scozzese*), del *Concerto per violino*. Grandi, sì. Ma secondo me l'importanza capitale mendelssohniana, il grande riassunto stilistico, spirituale, culturale che fa nei tre oratori, riflette ciò che verrà dopo, Wagner, Brahms, e persino certi tratti del primo impressionismo. Forse perché ho praticato, studiato e diretto questi tre oratori, secondo me il Mendelssohn di questo trittico è un punto inalienabile e fondamentale della storia della musica ottocentesca, e segna una tappa nel grande tramonto e, probabilmente, nella morte della musica così come l'ha concepito l'uomo dell'Umanesimo.

