

Come tradurre le Cantate di Bach

Dialogo svoltosi tra il prof. Quirino Principe e Mons. Gianfranco Ravasi il 12 maggio 1997 nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro nell'incontro dal titolo "Come tradurre le Cantate di Bach", nel corso del progetto decennale di esecuzione integrale.

Q.P. - Se si traduce un testo di grande altezza, un testo poetico di Goethe o di Rückert, di Catullo o di Lucrezio, di Saffo o di Anacreonte, di Puškin o Ronsard, si pensa sempre: "ah, triste sorte, perché non sono io costui, perché non sono nato Puškin, Ronsard, Lucrezio, e via dicendo..."

Si è infelici nel tradurre anche perché c'è una specie di gioco, un gioco amoroso, possiamo dire, che spesso si compiace di dispetti, dinieghi, negazioni: il testo insomma si difende, si maschera, sfugge dalle mani.

Se la traduzione dovesse essere soltanto funzionale, se dovesse cioè rispondere ad una utilità immediata, transeunte, se fosse "usa e getta", probabilmente esisterebbero meno difficoltà interiori. Ma, se si dà importanza a ciò che si fa, tenendo sempre presente che la traduzione è un *sermo humilis*, nel senso che Erich Auerbach dà a testi anche sublimi della tarda latinità o del primo Medioevo, certamente non si può legare valori assoluti al lavoro traslatorio.

Però, come nell'universo le grandezze sono relative, per cui sappiamo che l'uomo non è né grande né piccolo, per cui può essere immenso rispetto ad un fermione e microscopico rispetto alla galassia, così anche il circoscritto, limitato lavoro di traduzione, deve essere svolto avendo presente i fini che si perseguono.

Io posso definirmi un traduttore di professione perché sono moltissimi anni che svolgo questa attività, anche se non esiste un codice, un albo professionale (almeno, non so se esiste e non mi interessa), e devo dire che su questo terreno penso di avere riversato gli sforzi più gravosi.

Il fine della traduzione è la fedele – la più fedele possibile – trasmissione dei significati del testo d'origine. Una fedeltà integrale non può esistere, perché esiste un principio di non contraddizione che va rispettato. A è uguale ad A, a tutti gli altri termini di una serie può essere soltanto analogo o simile. Una traduzione che riproduca e trasmetta con totale e integrale esaustività tutti i significati del testo di origine non può essere che il testo di origine. C'è, possiamo dire, non un racconto ma un saggio-racconto di Borges, che è rimasto immortale, che è *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Pierre Menard, scrittore immaginario, uno dei molto scrittori immaginari evocati da Borges, traduce il *Don Chisciotte* di Cervantes in francese, ma si accorge che c'è una certa lontananza inevitabile dal testo, e, a mano a mano che procede nella traduzione, la ritocca e la migliora, sino a quando egli non è colto da un'idea geniale, cioè quella di riprodurre esattamente il testo in spagnolo di *Don Chisciotte*. Dopodiché, egli si sente appagato e capisce di aver compiuto il capolavoro della sua vita.

C'è poi, sempre di Borges, un racconto analogico-metaforico che mi sembra rendere molto bene questa stessa idea. Quel racconto si trova nel libro *El hacedor, L'artefice* in Italiano, e si intitola *La costruzione della mappa*. In un impero lontano, probabilmente la Cina da quel che si intende, l'imperatore ordina ai suoi geografi di disegnargli una mappa dell'impero, che sia il più possibile fedele e soprattutto che sia nella scala il più possibile vicina alla realtà, una scala quindi molto alta, con poca disparità tra il numeratore e il denominatore. I geografi tentano di fabbricare una mappa molto grande, in cui tutto sia riprodotto, ma di volta in volta, sono insoddisfatti, aumentano la grandezza delle distanze, quindi diminuiscono la distanza tra numeratore e denominatore, sino a quando vengono ad una decisione eroica, ma veramente radicale e risolutrice, cioè di disegnare una mappa in scala 1:1.

Questa mappa risulta precisissima. Ha un unico inconveniente, che la sua estensione coincide esattamente con l'estensione dell'impero, per cui questa mappa viene molto lodata, ma alla fine non si sa dove metterla, perché essa occupa esattamente l'impero. Quindi la accartocciano e la dispongono, a futura memoria, in attesa di tempi migliori (come si fa spesso con le cose che non si vogliono buttare ma che d'altra parte sono inservibili), ai confini dell'impero, dove ancora se ne vedono, dice lo scrittore, delle vestigia che vengono spesso scambiate per una grande muraglia.

È chiaro che il lavoro di traduzione può essere paragonato all'avvicinarsi di uno dei rami dell'iperbole al suo asintoto. C'è di mezzo l'idea di calcolo infinitesimale, l'approssimazione può essere infinitesima, ma non diventa mai perfetta identità di codice semantico.

Che cosa significa codice semantico, che cosa sono poi i significati? Su questo temo che esistano, a volte, degli equivoci: i significati sono certamente le unità semantiche, cioè le parole, noi *siamo* parole. Il linguaggio, ha scritto Ernst Kinder, uno scrittore che io ho tradotto moltissimo e di cui forse sono "il" traduttore italiano, è la più grande, più nobile, la più sublime invenzione della specie umana. La parola, che è proprio ciò che oggi viene umiliato e brutalizzato per non dire peggio - userai anche delle parole più forti in certi casi, parlerei di violenza carnale nel corpo della parola e del linguaggio - è in realtà l'oggetto più nobile che esista su questa terra. È molto più importante il linguaggio che non coloro che lo usano, i parlanti. Il linguaggio trascende i parlanti, è al di sopra, è una possibilità eterna.

Non è probabilmente mai esistita una civiltà tutta fondata sulla parola. La maledetta tentazione di passare all'azione c'è sempre stata. E dove questa tentazione ha trionfato, ciò ha segnato la decadenza, la fine di quella civiltà che di volta in volta si rendeva responsabile di questo tradimento. Penso che sia possibile, ragionevole, temere invece che esista una civiltà che dia il primato, l'esclusiva all'azione. "Basta con le parole", dicevano i giacobini, "passiamo ai fatti". E i fatti si videro, le loro nefaste conseguenze pesano ancora ampiamente su di noi.

Ma significati sono non soltanto le parole. Il lavoro di operare sul linguaggio e quindi di scrivere, di tradurre, di confrontare, non può servirsi esclusivamente di uno strumento utilissimo che è il raffronto tra due lessici, tra due lemmari lessicali, potremmo dire tra un testo e un vocabolario. Le parole sono organizzate in sistemi e ciascun sistema o codice è una lingua nazionale oppure una lingua nella lingua, un gergo, una lingua specifica, oppure una iperlingua, una lingua sovranazionale, come fu per esempio il latino rispetto alle parlate delle province dell'impero.

Il latino non era divenuto certamente l'unica lingua dell'impero, ma era divenuto seconda lingua, più o meno bene parlata e dominata a seconda della funzione professionale o del ceto sociale, dal livello culturale dai vari cittadini. Ma persistevano altri codici, contemporanei, magari dei subcodici.

Traducendo testi, svariati tra l'altro, dissimili tra loro, di diversi autori (anche se questi autori hanno tutti un'aria di famiglia, e rappresentano una koinè, certamente, ma restano peraltro autori dissimili, lo si avverte subito che c'è questa diversità, fin dalle prime strofe, dalla prima aria, dal primo recitativo), tradurre testi che noi non definiremmo "arcaici" - ho sentito definire "tedesco arcaico" il tedesco delle Cantate di Bach, ma è un gravissimo errore, il tedesco arcaico è altra fase della lingua tedesca - sono testi *antiquati*, solo che la parola italiana "antiquato", ha una connotazione un po' ironica e decisamente svalutativa, non esprime bene ciò che voglio dire. Preferisco usare la parola tedesca "vecchia maniera". È una lingua in realtà moderna, che ci è perfettamente intelligibile, che ci pone a volte delle difficoltà non di comprensione dei significati materiali, ma di tono - eccoci arrivati al dunque - di tono, cari amici, e di gusto, e quindi di pensiero retrostante a quel tono e a quel gusto.

Per tradurre bene un testo di una certa epoca è necessario naturalmente conoscere bene le premesse storiche, antropologiche di quel territorio in quell'epoca. Occorre insomma conoscere la storia la filosofia, la storia dell'economia, la storia dei costumi e dei modi di dire e, per quanto riguarda i testi delle Cantate di Bach, converrebbe entrare in quell'affascinante ma anche spaventoso libro che è la storia della Germania e del popolo tedesco tra la fine della Guerra dei Trent'anni e l'inizio della rinascita letteraria.

La Guerra dei Trent'anni fu una devastazione non soltanto di corpi: sappiamo che le atrocità commesse superano di gran lunga - di immensa lunga se fosse possibile dirlo - gli orrori del nazional-socialismo. Sono più atroci.

Andiamo a vedere che cosa succedeva in Germania durante la Guerra dei Trent'anni, come si comportavano le soldatesche, al cui confronto le SS erano uomini d'onore, dei gentiluomini ad un ballo. Forse soltanto gli orrori dell'Islam integralista, dell'Algeria, dell'Iran possono uguagliare in qualche modo i disastri di quella guerra.

Il periodo che comincia con il 1648, arrotondando 1650, è un periodo che per un secolo vede la Germania ridotta ad una condizione oggi difficilmente immaginabile, di abiezione, di povertà.

Soltanto verso il 1730 o '40, quindi negli ultimi anni della vita di Bach, si può parlare di una rinascita della cultura tedesca. Detto questo, è confortante che in realtà nella generale abiezione del Paese, che come sappiamo non era un unico stato ma era una nazione frammentata in più stati, molto più di quanti non costellassero il territorio della Nazione italiana, esistessero delle isole, delle oasi, delle città libere, piccoli ducati, in genere quanto più piccoli tanto più favorevoli alla vita civile, in cui una forma di cultura riusciva a rifiorire. Una di queste città fu Lipsia. Possiamo dire che le sedi in cui Bach soggiornò e operò appartenevano a questa categoria, a questo rango. È molto attraente leggere i testi delle Cantate di Bach e accorgersi di quanta coesione civica, almeno a parole, ci fosse sia nelle terre il cui assetto era più propriamente assolutistico, sia nelle città - come Lipsia - che godevano di una certa autonomia all'interno del più grande regno.

Certo a parole, perché sappiamo che c'erano fierissime opposizioni interne e che Bach doveva quotidianamente combattere contro la parsimonia, se vogliamo essere eufemistici, della municipalità lipsiense, la quale non gli concedeva mezzi per far eseguire adeguatamente le sue composizioni, in particolare le Cantate. Le cui esecuzioni allora, dovevano essere sublimi se si pensa a ciò che in quel momento significavano tutto, mentre per noi, oggi, esse significano solo una parte.

Noi ascoltiamo questi capolavori numerosi, stranamente numerosi per essere capolavori di un unico autore, come si ascolta o come ci si avvicina ad opere d'arte assolute. Pensiamo alle circostanze storiche in cui esse furono composte come a qualcosa di marginale, a un referente. Allora non era così.

E che cosa devo fare dunque come traduttore? Non mi sto occupando, come traduttore, di prassi esecutiva musicale. Penso che ciò che è stato fatto all'interno dell'iniziativa milanese (*le Settimane Bach, ndr*) meriti, lo si dice da ogni parte, la più alta considerazione e ammirazione. Ma, come traduttore sono invece alle prese proprio con un ordine di significati che non è più quello di oggi.

Devo, per forza di cose, viaggiare nel tempo, devo ritornare a quell'ordine di significati, perché mi trovo dinnanzi alla componente più effimera, transeunte di opere come le Cantate di Bach. Opere nelle quali probabilmente (e qui nasceranno subito fierissime polemiche, ma il bello di questi incontri è proprio questo) il rapporto poesia e musica è ben lontano dall'essere quello che troviamo nei *Lieder* di Schubert, dove troviamo Goethe, Rückert, Heine, Mayrhofer, Müller, poeti grandissimi. È ben lontano dal rapporto che esiste tra il testo del *Der Rosenkavalier* di Hofmannsthal e la musica di Richard Strauss, e ben lontano da quel rapporto unico e irripetibile che esiste laddove l'autore della musica e del testo è la stessa persona, ed è il caso di Richard Wagner, o in certi casi di Mahler.

Mentre la musica delle Cantate di Bach è fra la più alta che l'occidente abbia prodotto, in un momento aureo che Adorno considera irripetibile, questi testi non sono sublimi, sono testi molto importanti, rivelatori, che suscitano grandissimo interesse, ricchissimi di riferimenti e di stimoli; ma non sono altissimi testi poetici.

Che cosa vuol dire tradurre in generale e cosa vuol dire tradurre i testi delle Cantate di Bach? Tradurre in generale, già lo si è detto, per me la finalità suprema è la trasmissione dei significati. La traduzione come deve essere, deve essere letterale o non letterale? È una questione importantissima, se uno mi invita a discutere di questo mi invita alla celebrazione di un rito, di un rito di pensiero. Si può essere letterari nel tradurre ove il testo lo consenta. Ovviamente il sogno supremo sarebbe quello di produrre una traduzione del tutto fedele e del tutto letterale.

Perché se è vero che al traduttore non è stato possibile rispettare sempre, anzi di rado, gli aspetti formali del testo poetico ovvero la prosodia, la metrica, la rima (dove c'è, la rima; e, nelle Cantate, la rima c'è nelle forme chiuse, nelle arie, soprattutto dove i versi sono brevi si impone la rima), certamente questa somma di elementi formali sono stati o trasposti in altri elementi formali, oppure sono stati sostituiti da un altro tipo di operazione, ossia la tendenza, l'asintoto dell'iperbole che faccia capire che si mira a quegli aspetti formali. Non si può rispettare esattamente la prosodia, la metrica, la rima, dimenticando il resto, cioè i significati lessicali. Le Cantate di Bach o *Tristan und Isolde* si devono cantare nella loro lingua, così come *Aida* e *Don Giovanni* si devono cantare in italiano. Tradurre in questo caso è un crimine. Tuttavia “*vivere non necesse sed navigare necesse est*”, noi sappiamo che il lavoro del traduttore più essere un lavoro sporco, possiamo dire, perché fa violenza al testo originale, però è un lavoro assolutamente indispensabile da tutti i punti di vista. È come il lavoro di chi sterra e prepara il terreno perché ci si possa camminare sopra. Ci si sporca le mani, ma un lavoro preparatorio va comunque fatto.

Mi sono trovato spesso dinnanzi a delle possibilità di traduzione già date. Esistono già delle traduzioni per esempio di quei versetti di salmi che vengono spesso posti da questo o da quel poeta o autore di testi al principio di una Cantata. È il caso, per esempio, di una Cantata recentemente tradotta, mi pare la 190, dove io ho cominciato scrivendo: “Cantiamo al Signore un nuovo inno”. Mi fu fatto presente che, comunque, esiste già una traduzione che è entrata nelle orecchie del pubblico, perché si tratta di parole che vengono spesso ripetute durante la celebrazione della messa, cioè: “Cantiamo al Signore un canto nuovo”. Quella traduzione mi risulta molto sgradevole perché è una traduzione cantilenante, allegra, c'è qualcosa di gioioso, di lieto, anzi di gaio (non potete immaginare quanto mi sia ostile questo aggettivo) in questo “Cantiamo al signore un canto nuovo”. Non posso spiegare scientificamente perché, perché esistono dei “*donnée immédiate de la conscience*”, come scrisse Bergson, che non hanno bisogno di essere spiegati, hanno delle proposizioni protocollari immediate.

G.R. - Vorrei ritornare in maniera particolare su una suggestione che è stata avanzata dal professor Principe, sui contenuti dei testi delle cantate, anche perché – è stato ricordato - è necessario assolutamente conoscere non soltanto il contesto in cui esse sono sorte, ma anche tutta l'anima che le sostiene.

Per fare questo io, stando anche al tema di questo incontro “Bach fra musica, poesia e fede”, vorrei fare una premessa breve e poi due considerazioni, quasi due linee e traiettorie di ricerca che apro soltanto e che non percorrerò in pienezza, non solo perché non abbiamo tempo ma anche perché sarebbe possibile solo sulla base dei testi.

La premessa che voglio fare è: sempre di più in questi ultimi tempi ci si sta interessando in maniera vivissima alla teologia di Bach. Sono usciti molti libri a questo riguardo, libri significativi già dal titolo, per esempio *Bach musicista teologo*, oppure *Bach tra i teologi*, oppure, come si dice nel testo di un'opera tedesca uscita qualche anno fa: “Bach come interprete, esegeta quasi, della Bibbia”.

È fuor di dubbio che di fronte a Bach noi dobbiamo fare anche un percorso teologico-liturgico. La traduzione certamente ci aiuta, con tutti i criteri che sono stati indicati, perché in qualche modo rende trasparente il testo. La traduzione, però, è ancora insufficiente per riuscire a farci comprendere quel grande codice culturale entro il quale Bach si muoveva.

Non dimentichiamo che quando Bach muore, lascia una biblioteca con un'ottantina di volumi, di cui dà anche una lista, un inventario. La cosa che sorprende è che al di là di quattro o cinque libri di teoria musicale, la maggioranza dei testi dei volumi posseduti da Bach sono di ordine teologico. Egli non ha soltanto una Bibbia, non ha soltanto in venti volumi tutte le opere di Lutero, ha persino una *Guerra Giudaica* di Giuseppe Flavio, e soprattutto possiede una massa enorme, in proporzione, di testi pietistici, soprattutto quella famosa *Schola Pietatis* di Johann Gerhard, che è stata sicuramente una specie di testo capitale di una teologia che cercheremo in qualche modo di delineare e che emerge in maniera vigorosa nelle Cantate.

Dobbiamo perciò dire che questo vero e proprio “oceano musicale” (le Cantate sono 200, lui ne ha scritte 300, 200 sono giunte a noi) sono in realtà anche espressioni, testimonianza, testamento di

un'anima che ha vissuto profondamente l'esperienza religiosa, di fede, con le caratteristiche proprie del suo tempo, come è stato ricordato, con le sensibilità del suo tempo.

Con queste Cantate Bach ha navigato per cinque volte tutto l'anno liturgico; le 60 celebrazioni, le domeniche e le feste dell'anno liturgico.

La collocazione stessa della Cantata era significativa, faceva parte delle liturgia luterana, tendenzialmente era posta dopo la lettura del Vangelo e prima del sermone. In alcuni casi, quando la Cantata dilagava e raggiungeva i venti minuti, la mezz'ora, poteva anche accadere che venisse scissa in due momenti, dopo il Vangelo prima del sermone e anche dopo il sermone. Senza escludere che probabilmente alcune Cantate avevano la collocazione anche durante la Santa Cena luterana, la comunione.

Questa premessa vuole indicare che noi siamo in presenza di un musicista che non tratta un tema religioso soltanto perché fa parte dell'orizzonte entro cui vive, e non soltanto perché egli ne ha bisogno per ragioni concrete di sopravvivenza: egli percorre questa sequenza di elementi che appartengono alla spiritualità con partecipazione, con adesione, con grande volontà di approfondimento, com'è attestato da questa sua biblioteca e, sicuramente, anche dall'esegesi della sua musica.

Tante volte la musica, oltre ad essere al disopra in una maniera quasi infinita rispetto a questi testi a volte modesti, cerca anche di mettere l'accento e la sottolineatura in modo che il fedele possa in qualche modo catturarne il messaggio.

La prima linea di ricerca, la più breve in assoluto, è quella che cerca di dare un giudizio letterario a questi testi, che cerca di dare un ritratto minimo dei suoi autori. Noi sappiamo che per esempio Carl Friedrich Zelter, che è stato uno degli ardenti sostenitori della cosiddetta "Bach-Renaissance" nell'Ottocento insieme a Mendelssohn, scriveva in una lettera a Goethe che i testi delle Cantate di Bach sono semplicemente delle dense fumerie, convinto della loro assoluta inconsistenza. D'altra parte altre volte, invece, nel tempo vicino a noi, ci può essere stata anche dell'ammirazione, non solo perché queste Cantate sono avvolte nel colore del passato, sono alonate del passato e, quindi, ricevono giudizi che sono legati al fatto che sono espressi in una lingua non arcaica ma antiquata, appartengono perciò a qualcosa di più remoto e quindi, come tale, ci pare anche più bello.

Si può registrare quanto abbiamo visto in modo abbastanza ingenuo e curioso da parte di un testo pubblicato da qualche quotidiano, che può criticare la traduzione fatta, per esempio, da Quirino Principe o da altri dicendo: "Beh ma non è comunque lo splendore assoluto del tedesco originale" con una premessa: "anche se io", scriveva questa persona, "il tedesco non lo conosco".

A questo proposito, perciò, bisogna essere abbastanza cauti, senza giungere alla denigrazione radicale e, d'altra parte, neppure avviarci verso esaltazioni istintive.

I soggetti che vengono usati in queste Cantate sono Lutero, la Bibbia e questi libretti molto elaborati che usano in filigrana materiali biblici ma continuamente li trasformano.

Dobbiamo dire qualcosa a proposito dei tre autori principali di questi libretti delle Cantate: il vero autore principale ci è ignoto, un'ottantina delle Cantate a noi giunte sono anonime.

In passato si pensava che fosse Bach stesso a scrivere queste Cantate, in realtà noi non sappiamo chi abbia scritto questi testi. Tre, però, ci sono noti, e li voglio ricordare (altri sono minori, contribuiscono solo con qualche Cantata) perché esprimono e ci permettono di passare alla seconda traiettoria, il secondo percorso che vorrei indicare. Questi tre autori hanno dato la tonalità di fondo alla Cantata bachiana. Il primo fu Salomo Franck, il quale era segretario del Concistoro luterano di Weimar, ed è quello che ha offerto un numero consistente di libretti e di testi alle Cantate di Bach e di altri. Questo personaggio rappresenta, se volete, l'ortodossia protestante, offre perciò le grandi categorie di base.

Il secondo personaggio è Erdmann Neumeister, colui che rappresenta la nuova tipologia della Cantata; egli era un pastore e un teologo, però si preoccupa di non esser eccessivamente incline al sentimento dei fedeli, e vuole fare qualcosa di più nobile: introduce la drammatizzazione della Cantata, e questo creerà la reazione dei pietisti. Egli compose ben otto cicli liturgici interi di Cantate, a lui attingeranno coloro che hanno costruito Cantate a centinaia. Nell'immensa produzione, ogni anno bisognava rifare i testi e i canti liturgici. Ebbene, all'interno di questo,

Neumeister si preoccupa di creare una struttura mossa, nobile, quasi “da opera”, con dei colpi di scena.

Da ultimo c'è il più famoso di tutti, Christian Friedrich Henrici, detto Picander, il quale compone per Bach sedici Cantate sacre e quattordici profane, tra cui anche quella del caffè, ma anche la *Passione Secondo Matteo* di Bach. Costui è forse l'uomo che più entra in sintonia con Bach pur essendo di statura piccolissima dal punto di vista della creatività e della genialità. Egli era, d'altra parte, laureato in legge, era stato un impiegato postale, poi un impiegato delle tasse, e poi ha incontrato Bach e altri e si è messo a comporre, molto velocemente anche, queste Cantate.

Egli, però, poeta dilettante modesto, è colui che rappresentava di più il pietismo. Questa atmosfera che girava tra i fedeli che stavano ascoltando una musica così sublime ma con un cuore che era anche sensibile a quelle parole. Quelle parole, forse, per loro, risuonavano in una maniera particolarmente viva, forse anche più, in alcuni casi, di quella musica suprema che su di esse si adagiava.

Allora ecco la seconda traiettoria che riguarda la teologia che è all'interno di queste Cantate. Ho voluto, leggendo i testi, andare al di là nell'allusività di questi testi sia in tedesco che in versione, e ho individuato tre caratteristiche che si dovrebbe sempre tenere presente per entrare in pienezza nello spirito, per entrare in pienezza anche in quel codice che era fondamentale per l'ascolto delle Cantate allora, che regolava la musica stessa di Bach.

Prima componente: il primato assoluto della parola di Dio, e qui siamo, certamente, nella centralità della teologia luterana. La parola di Dio è continuamente in filigrana, anche quando si tratta di un libretto scritto da un altro, anche quando si tratta di Lutero. Per esempio, pensiamo alla Cantata n. 80, celeberrima, che è l'inno della Riforma (la base è un corale di Lutero del 1527). A prima vista dovrebbe esser il vessillo per eccellenza della Riforma; se, però, guardiamo attentamente la simbologia che regge questa Cantata, peraltro bellissima nell'evocazione che ne fa Bach: che cerca anche di creare degli ammiccamenti al “Gloria” della “Missa de Angelis”, questa dichiarazione che il nostro Dio è una potente fortezza invincibile, altro non è che il rimando al salmo 46, la celebrazione del tempio che è l'asse portante della Città Santa, di Gerusalemme, mentre fuori si scatena un cataclisma cosmico.

Per questo motivo già il salmo 46 è un canto di battaglia, e questo diventa naturalmente un inno militante. Voi non potete immaginare l'impressione che si ha nel sentire durante il culto, come è capitato a me nella cattedrale luterana di Norimberga, San Sebald, tutta l'assemblea che canta questo inno, introdotto prima da un coro e poi ripetuto da tutta l'assemblea.

È proprio l'inno della confessione di fede e, tra l'altro, questo inno è stato continuamente ripreso dalla storia della musica successiva, nella musica di Bach; pensiamo al quarto movimento della sinfonia n. 5 di Mendelssohn intitolato *La riforma*, pensiamo a Meyerbeer con *Gli Ugonotti* che lo cita, a Debussy nel suo duetto per pianoforte *En blanc et noir* che cita ancora questo testo, e persino nell'*Histoire du soldat* di Stravinsky, dove si scherza su questo inno (un soldato usa questa armonia, questa melodia, in forma ironica). Abbiamo la parola, perciò, che spiega tantissimi di questi testi, che si comprendono solo se si comprende anche il testo biblico.

La seconda categoria è indubbiamente quella della morte di Cristo, della croce, del peccato. La Theologia Crucis è fondamentale in Lutero, e lo è necessariamente anche in Bach, e qui abbiamo la *Passione*, che si ferma proprio lì, davanti al cadavere di Cristo depresso nella tomba.

Pensiamo ad alcune Cantate, provate a rivedere i testi, a riascoltare: sentirete tutta la dedizione, tutta la tenerezza, l'amore per il Cristo crocifisso e morto. Nonostante lo scandalo che esso comporta, perché Lutero osava dire, citando una frase in Antico Testamento, che sulla croce Cristo appare “*posteriora Dei*”, posteriori di Dio, tanto il Cristo è umiliato. Questa macerazione riesce ad essere resa sempre con estrema partecipazione, persino, dicevo, con tenerezza.

Pensiamo alla Cantata 78: “Gesù, tu, anima mia, che con la tua morte amara hai potentemente strappato l'anima mia dall'antro oscuro del demonio ecc.”. Si parte proprio con la convinzione che quella croce d'altra parte è la nostra liberazione, ma non c'è mai enfasi, c'è sempre un aspetto, una sostanziale tragicità della croce di Cristo, anche se è sentita con dolcezza, Cantata persino con questo inizio: “Gesù, anima mia...”.

Oppure pensiamo alla Cantata 85, che voi sentirete il 29 maggio, una delle Cantate pasquali: “Io sono il buon pastore”. Ebbene, nel testo di Giovanni (la Bibbia è sempre necessaria) c’è: “Il buon pastore dà la vita per le sue pecore”, e mi pare che la musica riesca contemporaneamente a creare le due emozioni: sentirete un oboe solista, per esempio, che crea l’esperienza del pastore nel deserto, questa spirale sonora che si perde nell’aria del deserto stesso. Ma dall’altra parte sentirete che sulla voce di Cristo viene introdotto mi pare un violoncello, piccolo, forse deve essere la viola pomposa, il quale ha un tono particolarmente scuro, in modo da creare sulle parole di Cristo proprio l’impressione di paura, perché il pastore dà la vita. Pensiamo alla Cantata 12: “Pianti, lamenti, pene, paure”, un altro esempio altissimo di questa esperienza della morte.

Terza categoria importante nelle Cantate è quella del sentimento. Dobbiamo proprio dire questa parola, o meglio, dovremmo dirlo in maniera più tecnica teologicamente, l’esperienza pietista, che non è solo sentimento ma partecipazione profonda dell’essere, che però fiorisce nel sentimento, nell’emozione. A questo proposito vorrei ricordare che lo stesso Bach mette in apertura della maggior parte delle sue composizioni quel J.J. (Jesus Juva, Gesù aiuta).

Ed ecco, per esempio, la cantata 8. Gesù dice: “È bene che me ne vada”, quindi è un addio.

È fuor di ogni dubbio che noi abbiamo, in questo momento, tutta la lacerazione dell’abbandono, ma cosa dice ancora Gesù? “Io manderò uno spirito”. C’è, quindi, tutto un ricamo particolare sull’andarsene di Cristo, e dall’altra parte c’è però anche una gioia sottile e delicata sull’inviare dello spirito che verrà per sostenere il credente durante la sua esperienza. Bisogna quindi in un certo senso continuamente intrecciare la musica e il testo, per avere queste emozioni.

Ancora vorrei ricordare questo sentimento di fiducia, di abbandono, di attesa serena di grandezza, di pathos, in un altro testo famoso: la Cantata 8. “Dio amatissimo, quando morirò?”, oppure (voi lo ascolterete in questa chiesa il 24 giugno) la Cantata 170: “piacevole riposo, vivo desiderio dell’anima, abbandono in Dio, abbandono del mondo e riposo in Dio”. Sono i temi che continuamente ritornano nel testo e che sono continuamente sorretti dalla musica.

È proprio questa fede dell’abbandono totale alla grazia che ti sostiene, senza la quale tu sprofonderesti continuamente nel gorgo delle sabbie mobili, nell’oscurità dell’esperienza del tuo peccato. Ancora, quella brevissima Cantata, la 200, che dura soltanto cinque minuti e che è stata scoperta recentemente, nel 1924, edita nel ’35. *Voglio confessare il suo nome* è un testo delizioso proprio perché ha come punto di partenza il testo di addio dell’anziano Simeone, il quale ormai sente la necessità di lasciare la vita, abbandonandosi, però, a quella luce che sta sorgendo, che è la luce del Cristo redentore, salvezza dei popoli.

Ecco, queste erano le tre componenti fondamentali che io volevo ricordare. La parola, la croce, la fiducia. Con questi elementi e naturalmente attraverso una traduzione trasparente, con quelle incertezze anche, difficoltà che sono state ricordate prima. Non dimentichiamo che un saggio molto rilevante di uno specialista di filosofia del linguaggio come Georges Mounin sulla traduzione è intitolato *Les belles infidèles*. La traduzione è sempre la bella e infedele. con tutte le difficoltà che già Cervantes ricordava: ci diceva che la traduzione è sempre come il rovescio di un arazzo. L’arazzo di fronte è meraviglioso in tutti i suoi colori, nelle sue scene. Il posteriore, invece, ha fili che cadono, colori più impalliditi, confusione, anche, delle immagini.

Nonostante tutto queste traduzioni, e gli originali naturalmente in maniera più esplicita, sono continuamente degli specchi di questa spiritualità, sono dei testi significativi per la teologia sottesa, per comprendere l’animo, per entrare anche nella chiave musicale spirituale.

Vorrei concludere con una testimonianza un po’ scontata, spesso ripetuta ma che mi sembra significativa.

Per andare ad ascoltare Bach bisogna certamente avere una consonanza spirituale; non basta la pura tecnica, non la conoscenza delle parole, è necessario entrare nel suo modo, protestante, di fede, di attesa. Anche chi arriva senza questo bagaglio perché non è credente, perché magari non condivide le opzioni della teologia luterana, lo stesso non uscirà indenne da un ascolto autentico, se lo fa con questa apertura. Lo dice a questo proposito uno scrittore ateo figlio di un prete rumeno come Emil Cioran nella sua opera *Lacrime e santi* pubblicata da Adelphi nel 1990.

Egli scriveva: «Quando voi ascoltate Bach vedete nascere Dio. Dopo un oratorio, una Cantata, o una passione, Dio deve esistere. Pensare che tanta teologia e filosofia hanno sprecato notti e giorni a cercare prove dell'esistenza di Dio dimenticando la sola, è proprio una cosa triste».