



L'interno della chiesa di san Tommaso a Lipsia (Germania).



Dalla lettura  
delle Scritture  
all'ascolto  
della Parola

## La teologia di Bach

### Il mottetto Jesu, meine Freude

**Nella prospettiva luterana la musica ha un ruolo centrale, in quanto non è solo un accompagnamento del culto, ma è in grado di parlare al cuore dell'uomo introducendovi il principio spirituale per eccellenza, la parola di Dio. Questa, grazie all'attivazione emozionale operata dalla musica, può avviare nella coscienza dell'individuo credente una dinamica drammatica di lotta spirituale che lo conduce al discernimento e alla conversione.**

**L'ascolto e l'analisi del mottetto *Jesu, meine Freude*, «Gesù, mia gioia», di Johann Sebastian Bach – guidati da un teologo come Christoph Theobald e da un musicista come Philippe Charru – rivelano nel compositore questa pedagogia dell'esperienza credente: la sua musica permette a ciascuno d'intendere la parola di Dio risuonare nel profondo, e di rispondervi attraverso il canto, che impegna tutta la persona mobilitando l'intelligenza, il cuore e lo spirito. Nella contemplazione della croce Bach trova il segno per eccellenza che fonda la sua musica come «lo strumento del ministero dello Spirito».**

**C**onsiderare la relazione fra la musica di Johann Sebastian Bach e la Bibbia ci spinge – prima ancora che ad aprire uno spartito musicale – a varcare il portale della chiesa di San Tommaso a Lipsia e osservare ciò che si offre allo sguardo. Al centro della lunga navata dalle linee pure e slanciate s’innalza un seggio imponente e finemente lavorato, mentre sulla parete di fondo si staglia la tribuna del grande organo, che può ospitare una trentina di musicisti. Lo spazio ecclesiale è così ritmato da questi due luoghi altamente simbolici, la cattedra del pastore e la tribuna del cantore. Due luoghi e due ruoli senza dubbio differenti, ma tuttavia ordinati, l’uno e l’altro, a un solo e medesimo compito: la proclamazione della parola di Dio nella comunità dei fedeli. Il pastore adempie a questo compito dalla cattedra, il cantore dalla tribuna dell’organo, attorniato dai suoi musicisti e dai suoi cantori. Questa disposizione architettonica è dunque particolarmente ordinata all’ascolto: l’ascolto della Parola e quello della musica.

Per quale motivo la proclamazione della Parola è collocata così al centro dell’allestimento liturgico, e perché prevedere due luoghi per tale proclamazione, corrispondenti a due differenti modi d’espressione? Dare risposta a questa domanda ci condurrà nella prima parte a esaminare il fondamento di una teologia della musica d’ispirazione luterana, nella quale lo stile di Johann Sebastian Bach ha affondato le sue radici più profonde. Ma in una seconda parte vedremo che la fedeltà a questa tradizione teologica ha condotto Bach a elaborare un *figuralismo* che gli è proprio e che segna del suo sigillo molto personale il rapporto fra musica e Parola. Vi proporrò allora di aprire la partitura del mottetto *Jesu, meine Freude* e di vedere, su questo esempio preciso, come Bach riesca a fare passare l’ascoltatore della sua musica dalla lettura delle Scritture all’ascolto della parola di Dio.

### Il legame fra credere e ascoltare nella tradizione luterana

Ritorniamo per un momento nella navata della chiesa di San Tommaso a Lipsia. Vedendo lo scranno del pastore e la tribuna del cantore, ci siamo domandati per quale motivo la proclamazione della Parola per mezzo dell’architettura sia così collocata al centro della disposizione liturgica. È perché, secondo la celebre parola di san Paolo nella sua lettera ai cristiani di Roma, la fede nasce dall’ascolto, o ancora la fede si riceve attraverso l’udito (*Fides ex auditu!*, Rm 10,17). La riscoperta di questa prospettiva centrale del pensiero paolino da parte di Martin Lutero è la chiave teologica della disposizione liturgica assolutamente inedita che valorizza l’*udito* a detrimento degli altri sensi e in particolare della *vista*.

L’attenzione appassionata che Lutero ha prestato al fenomeno della *vocalità* ha dunque una motivazione teologica: si tratta del legame fra credere e ascoltare. Credere in un Dio che non si può vedere, ma di cui si può ascoltare la Parola. Ci si rammenta della scena biblica al c. 3 dell’Esodo, dove Dio appare a Mosè nel roveto ardente e fa udire la sua voce da in mezzo al roveto,

mentre Mosè si vela il volto per timore che il suo sguardo si posi su Dio. Il mondo spirituale sul quale si apre il barocco luterano conserva traccia di questa scena inaugurale: è un mondo *invisibile*, poiché Dio si è «nascosto» allo sguardo, sempre tentato di idolatrare ciò su cui si fissa. Ecco perché solo l’ascolto può offrire accesso a Dio. Esso è costitutivo dell’avvenimento singolare dell’incontro che sopravviene, imprevedibile e inafferrabile.

Se la relazione fra il credente e Dio si dà per mezzo della Parola, si comprende allora perché Lutero abbia tanto operato affinché nella liturgia s’impiegasse la lingua madre. Scriveva in una lettera a Spalantino, verso la fine del 1523: «Ho intenzione, sull’esempio dei profeti e degli antichi padri della Chiesa, di creare poemi tedeschi per il popolo, ossia dei cantici spirituali, affinché grazie al canto la parola di Dio dimori in esso».<sup>1</sup>

Scriveva inoltre: «Si osserverà che cantare e parlare sono due cose diverse, che salmodiare o recitare un salmo costituiscono solo una conoscenza o un insegnamento intellettuale. Ma quando vi si aggiunge la voce, si ottiene il canto, e la voce è sentimento (*affectus*). Poiché così come il Verbo è intelletto, la voce intrinsecamente si riferisce al sentimento. Ecco perché il salmo 97 (Sal 98,5ss) dice: “Cantate inni al Signore con la cetra, (...) con le trombe e al suono del corno”, ossia: proclamate il Vangelo con sentimento e pubblicamente».<sup>2</sup>

La distinzione operata qui fra «conoscenza» o «insegnamento intellettuale» e «sentimento» è fondamentale. L’intelligenza e il cuore sono entrambi richiesti dalla proclamazione del Vangelo. Questa esigenza ha segnato lo spirito col quale Lutero ha tradotto la Bibbia: voleva da una parte rendere la Parola intelligibile e dall’altra farla risuonare fino in fondo al cuore. «La lingua – diceva – deve essere fluida, zampillante, così che lo spirito se ne elevi spumeggiante e che le parole vivano, abbiano mani e piedi, che dico, che il corpo intero insieme viva e tutte le membra vogliano partecipare alla vita, ossia essere pienamente nello Spirito e nella Verità di Dio. Allora la frase avrà la purezza del fuoco, della luce e della vita».<sup>3</sup>

Identificata col ritmo che nasce dal respiro, la lingua è qui mirabilmente ancorata, al di là di qualunque cristallizzazione concettuale, alle fonti vive della vocalità, ossia nella realtà carnale. Fa pensare a Roland Barthes che, riflettendo sul fenomeno della voce, parla della «grana della voce»: «La grana – dice – è il corpo della voce che canta, ossia la materialità del corpo che parla la propria lingua materna».<sup>4</sup>

Si comprende allora come Lutero abbia visto nella musica «l’unica cosa che deve, a giusto titolo, essere onorata dopo la parola di Dio», con questa aggiunta audace: «Lo Spirito Santo stesso la onora come strumento del proprio ministero...».<sup>5</sup> Ecco perché Lutero si considera vicino ai padri e ai profeti, i quali, dice, «hanno voluto che nulla più della musica fosse unito alla parola di Dio».<sup>6</sup> Grazie a essa in realtà «la voce viva del Vangelo» discende fino al fondo del cuore umano per suscitervi, a partire «dai sentimenti, dagli impulsi e dalle passioni», una risposta che, secondo la parola del Cantico dei cantici, possa essere intesa da Dio come «voce della sposa».<sup>7</sup>

## Jesu, meine Freude

- I. Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier, ach wie lang, ach lange ist dem Herzen bange, und verlangt nach dir! Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst Liebbers werden.
- II. *Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.*
- III. Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei. Laß den Satan wittern, laß den Feind erbittern, mir steht Jesus bei. Ob es izt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Hölle schrecken: Jesus will mich decken.
- IV. *Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.*
- V. Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht darzu! Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh. Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund muss verstummen, ob sie noch so brummen.
- VI. *Ihr aber seid nicht fleischlich sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, Der ist nicht sein.*
- VII. Weg mit allen Schätzen, du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust! Weg ihr eitlen Ehren, ich mag euch nicht hören, bleibt mir unbewusst! Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muss leiden, nicht von Jesu scheiden.
- VIII. *So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.*
- IX. Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen, mir gefällt du nicht. Gute Nacht, ihr Sünden, bleibt weit dahinten, kommt nicht mehr ans Licht! Gute Nacht, du Stolz und Pracht! Dir sei ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben.
- X. *So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnet.*
- XI. Weicht, ihr Trauergeister, denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein. Denen, die Gott lieben, Muß auch ihr Betrübten lauter Zucker sein. Duld ich schon hier Spott und Hohn, dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude.

## Gesù, mia gioia

- Gesù, mia gioia, pascolo del mio cuore, Gesù, mio tesoro, ah, da quanto, quanto tempo il mio cuore è in pena, e ardentemente ti desidera! Agnello di Dio, mio fidanzato, nessun altro sulla terra può essermi più caro di te.
- Ora, dunque, non c'è nessuna condanna per quelli che sono in Cristo Gesù, che non camminano secondo la carne, ma secondo lo Spirito. (Rm 8,1-2)*
- Sotto la tua protezione mi metto in salvo dalle tempeste scatenate da tutti i nemici. Sia che Satana infuri, sia che il nemico si accanisca, Gesù è al mio fianco. Anche se lampeggia e tuona, se il peccato e l'inferno diffondono il loro terrore, Gesù mi proteggerà.
- Poiché la legge dello Spirito, che dà vita in Cristo Gesù, mi ha liberato dalla legge del peccato e della morte. (Rm 8,2)*
- A dispetto dell'antico serpente, a dispetto delle fauci della morte, a dispetto anche della paura! Scatenati, terra, e trema, io resto qui e canto nella più sicura tranquillità. La potenza di Dio mi mette in guardia; la terra e gli abissi dovranno tacere, per quanto possano ora rumoreggiare.
- Voi però non siete sotto il dominio della carne, ma dello Spirito, dal momento che lo Spirito di Dio abita in voi. Se qualcuno non ha lo Spirito di Cristo, non gli appartiene. (Rm 8,9)*
- Via da me tutti i tesori, sei tu il mio piacere, Gesù, mio desiderio! Lungi da me, vani onori, rifiuto di ascoltarvi, non voglio conoscervi! Miseria, pena, croce, disgrazia e morte, qualunque cosa io debba patire, non mi separeranno da Gesù.
- Ora, se Cristo è in voi, il vostro corpo è morto per il peccato, ma lo Spirito è vita per la giustizia. (Rm 8,10)*
- Buona notte, esistenza che hai scelto il mondo, non mi soddisfi. Buona notte, peccato, stai lontano da me, non venire più alla luce! Buona notte, orgoglio e gloria! Soprattutto a te, vita di iniquità, buona notte!
- E se lo Spirito di Dio, che ha risuscitato Gesù dai morti, abita in voi, colui che ha risuscitato Cristo dai morti darà la vita anche ai vostri corpi mortali per mezzo del suo Spirito che abita in voi. (Rm 8,11)*
- Via, spiriti di tristezza, poiché il Signore della gioia, Gesù, ecco arriva. Per quelli che amano Dio anche le sofferenze devono essere dolci come il miele. Per quanto qui io sopporti derisione e scherno, tu sei con me anche nel dolore, Gesù, mia gioia.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Corale armonizzato	Mottetto	Corale	<b>Mottetto</b>	Corale libero	Mottetto fuga	Corale	<b>Mottetto</b>	Corale libero	Mottetto	Corale armonizzato
4 voci	5 voci	5 voci	<b>3 voci</b>	5 voci	5 voci	4 voci	<b>3 voci</b>	4 voci	5 voci	4 voci
19 battute	84	19	24	63	48	19	23	106	41	19
←-----→ 209 battute					←-----→ 208 battute					
Mi minore					Sol M ... Si m					Mi minore
			S S A		X		A T B			





Questo passare dall'ascolto della Parola all'esperienza della nascita del soggetto credente opera un vero e proprio «mutamento d'ordine». È qui che, nella teologia luterana, la musica trova la propria autentica collocazione. Ecco perché nella prospettiva luterana la musica non adempie soltanto a una funzione culturale, ma più ancora si rivolge all'individuo, al suo «cuore», nel quale essa introduce il principio spirituale per eccellenza – il «principio primo» –, ossia la parola di Dio. Ci troviamo qui agli antipodi dello «spettacolo», che tiene a distanza e coltiva l'artificio. Nessun artificio qui: la musica porta la Parola fino in fondo al cuore e ne fa risuonare e intendere l'eco.

Una *Cantata* di Bach risponde eminentemente a questa pedagogia dell'esperienza credente. Situata nel cuore della liturgia, essa è la predicazione musicale del cantore sui testi del giorno, dalla sua tribuna, che segue la predicazione orale del pastore dalla sua cattedra su quegli stessi testi. La musica della *Cantata* è appunto «lo strumento del ministero dello Spirito»,<sup>8</sup> che permette a ciascuno di intendere la parola di Dio risuonare fino alle radici di se stesso e di rispondervi attraverso il canto che, più della sola parola, impegna tutta la persona mobilitando l'intelligenza, il cuore e il corpo. Seguendo Lutero, Bach comprende questo canto come il *cantico nuovo*, quello di cui parla la Scrittura.<sup>9</sup> L'ascolto di questa musica richiede dunque, come quello della Parola e per le medesime ragioni, l'intelligenza e il cuore. Ancora più precisamente, occorre dire che l'ascolto della musica di Bach, facendo passare dal piano dell'intelligenza a quello del cuore, sviluppa un movimento di interiorizzazione. Grazie a essa, il testo procede oltre testo, ossia verso il cuore, fino a risuonare nel corpo.

Diventa così chiaro come Bach abbia trovato nella tradizione luterana un'intelligenza teologica e spirituale della parola di Dio e del suo posto nella vita cristiana, che ha segnato la concezione che egli aveva elaborato del proprio lavoro di musicista. Si può affermare che quel lavoro è consistito nello scrivere una musica che aiutasse i suoi ascoltatori a passare dalla lettura delle Scritture all'ascolto della parola di Dio. Ora, al centro di questo processo compositivo si trova il *figuralismo*, una nozione capitale che occorre adesso considerare con cura, poiché essa ci fornirà la chiave del rapporto che si sviluppa fra il testo e la musica, sotto la penna del Cantore di Lipsia.

### Il figuralismo di Bach

Un ascolto attento della musica di Bach fa cogliere numerose discontinuità che sopravvivono nello sviluppo di un'opera: movimenti ascendenti e discendenti che s'interrompono, cromatismo, silenzio, ritmo o talvolta tempo che si rompe, o ancora sorprendenti relazioni armoniche e contrasti di stili. Nulla è meno piano di una pagina musicale di Bach. Le sue architetture musicali sono attraversate da fenditure. Le numerose irregolarità, fenditure e interruzioni che vi s'incontrano turbano lo spazio musicale e rendono difficile qualunque approccio sistematico. La musica di Bach continuamente pone dinanzi al sorgere imprevisto di qualcosa che non ci si attende, anche nelle polifonie più sapientemente e rigo-

rosamente elaborate. Tali discontinuità rappresentano il primo versante del figuralismo di Bach.

Ma questi tratti di scrittura che «fendono» l'architettura musicale non arrivano per caso. Il loro posto, al contrario, è sempre significativo in riferimento alle parole del testo. Quelle fenditure che introducono una discontinuità nello sviluppo lineare dell'opera producono un vero «mutamento d'ordine»: fanno passare dal discorso all'esperienza, da *ciò che dice* il testo alla sua *realizzazione* in colui che ascolta. Ecco perché si possono discernere in queste fenditure dell'architettura musicale le tracce dell'emergere del desiderio, un desiderio risvegliato e lavorato al soffio della parola di Dio. Colui che, ascoltando la musica di Bach, si fa sensibile a queste fenditure è rinvio all'ambivalenza del suo proprio desiderio solcato e lavorato da forti tensioni: tensione fra la vita e la morte, tensione fra il dono dello Spirito e la debolezza della carne, o più esattamente, tensione della presenza del dono dello Spirito *dentro* la debolezza della carne. Nella più pura tradizione luterana, queste tensioni si decifrano a partire dalla croce di Cristo.

Ora, il figuralismo di Bach porta il marchio indelebile del segno della croce, che prende nella sua musica la forma del «chiasmo», una figura retorica costruita sull'incrocio di due elementi secondo il modello A/B seguito da B/A,<sup>10</sup> formando così una simmetria rovesciata. Nella musica del Cantore, questa figura del chiasmo s'incontra non soltanto nell'incrocio di due brevi motivi, ma su scala più vasta in architetture imponenti le cui differenti sezioni o parti sono disposte simmetricamente in relazione a un centro. Così nel *Credo* della *Messa in si*, o nella seconda parte della *Passione secondo san Giovanni*, architetture musicali eccezionali la cui disposizione dei diversi pezzi forma un immenso chiasmo. A questi due celebri esempi occorrerebbe aggiungere, fra l'altro, i numerosi corali per organo, costruiti anch'essi in parte o del tutto sulla base di questa figura.

Il figuralismo di Bach riveste dunque due caratteri fondamentali: le discontinuità che fendono l'architettura e la figura del chiasmo. Questi due caratteri sono l'iscrizione ma anche il materiale musicale – si potrebbe dire il «corpo sonoro» dell'opera – del lavoro della parola di Dio, che diventa carne nella storia di colui che l'ascolta e prova attrazione e resistenza, secondo le infinite sfumature dei sentimenti del cuore umano e il mistero della sua libertà. Così, in queste fenditure dell'architettura musicale, si fanno subitamente manifeste la debolezza della carne e la croce del Salvatore. Ecco perché il figuralismo di Bach rinvia non al mondo esuberante dell'allegoria, ma alla forma carnale della creazione di fronte alla chiarezza della parola di Dio. La musica di Bach si nutre di questo combattimento, lo manifesta. Essa sventa così ogni tentativo di rappresentazione, per impegnare invece in una *drammatica di conversione*.

Come si vede, questa nozione di figuralismo è la pietra di paragone del barocco d'ispirazione luterana, una tradizione indissolubilmente stilistica e teologica insieme, che chiarisce il pensiero musicale del Cantore di Lipsia, ma che la sua stessa musica ha portato a compimento. È dunque giunto per noi il momento di aprire



una partitura e di vedere all'opera questo figuralismo. Proponiamo il mottetto *Jesu, meine Freude*. Ai suoi diversi livelli, della composizione testuale, dell'architettura musicale e della scrittura, vedremo come Bach ha letto una pagina della Lettera ai Romani di san Paolo e come la sua composizione musicale apra agli ascoltatori il cammino di un'avventura interiore che egli stesso descriveva, nella corrente dell'ortodossia luterana, come una «ri-creazione» dello spirito, da cui egli non cessava di attendere ogni dono.

### La composizione del mottetto *Jesu, meine Freude*

Mentre la composizione di cantate, passioni e oratori faceva parte degli obblighi di Bach in quanto cantore della chiesa di San Tommaso a Lipsia, la composizione di mottetti rispondeva piuttosto a commissioni per occasioni specifiche, in particolare i servizi liturgici per i defunti. È così che il mottetto *Jesu, meine Freude* fu composto per un servizio religioso, celebrato il 18 luglio 1723, in memoria di Johanna Maria Rappold, figlia del pastore della chiesa di San Nicola e sposa di un commerciante, consigliere comunale e alto funzionario delle poste, Johann Jakob Kees.

I mottetti di Bach si basano sull'unione di un testo biblico con le strofe di un inno, alternandone i brani. Per l'ufficio celebrato in memoria dell'onorevole dama Johanna Maria Rappold si doveva leggere un testo tratto dalla Lettera ai Romani al c. 8, nella traduzione di Lutero. La delimitazione dell'estratto (Rm 8,1-11) è accorta

e corrisponde alla struttura del capitolo.<sup>11</sup> Questo testo di san Paolo si alterna alle strofe dell'inno *Jesu, meine Freude*, scritto da Johann Franck (1650) e musicato da Johann Crüger (1653).

Prima di addentrarci nel commento di questo testo sapientemente composto è bene ascoltare, per memorizzarla bene, la melodia del corale sulle parole della prima strofa.<sup>12</sup> La prima delle sei strofe dell'inno di Johann Franck indica il cuore dell'esperienza cristiana, «Gesù, mia gioia», espressione che si ritrova a mo' di inclusione nelle ultime parole dell'ultima strofa.

Questa gioia è segnata *contemporaneamente* dalla presenza e dall'assenza dell'amato, presenza e assenza in cui si forma il desiderio, mentre il cuore si angoschia e sospira. La fenditura, mantenuta fino alla fine, fra presenza e assenza diviene il luogo di un autentico combattimento spirituale, che Johann Franck segue e sviluppa per tutto il procedere del suo inno. Nelle strofe 2 e 3 (rispettivamente la III e la V parte del mottetto) parla della lotta contro il peccato, contro il male e contro il dragone.

Ma nel centro di questa lotta interviene una decisione: «*Ich stehe hier un singe*», «Io resto qui e canto nella più sicura tranquillità» (strofa 3 = V)<sup>13</sup> Quella decisione avvia allora un tempo di discernimento che si fissa su quanto è dell'ordine della «carne» nel senso paolino del termine. Un discernimento che si può seguire alle strofe 4 e 5, e che troverà la sua espressione decisiva nell'ultima strofa dell'inno, sotto forma di un'ingiunzione: «Via, spiriti di tristezza, poiché il Signore della gioia, Gesù, ecco arriva», riecheggiando il versetto dell'Apocalisse:

«Se qualcuno ascolta la mia voce e mi apre la porta, io verrò da lui, cenerò con lui ed egli con me» (Ap 3,20). Così si profilano le grandi linee dell'itinerario spirituale di questo inno. Esso articola una circolarità e una linearità: una circolarità fondata sull'espressione «Gesù mia gioia», prime e ultime parole del mottetto, ed entro tali estremi la linearità di un percorso segnato da una lotta spirituale che chiama a un discernimento e a una decisione.

Se si guarda più da vicino al testo del mottetto, si nota che il riferimento alla Lettera ai Romani è molto presente nell'inno di Johann Franck.

– Alla strofa 4 (VII): «Miseria, pena, croce, disgrazia e morte, qualunque cosa io debba patire, non mi separeranno da Gesù», che fa riferimento a Rm 8,38-39: «Io sono infatti persuaso che né morte né vita, né angeli né principati, né presente né avvenire, né potenze, né altezza né profondità, né alcun'altra creatura potrà mai separarci dall'amore di Dio, che è in Cristo Gesù, nostro Signore».

– Alla strofa 6 (XI): «Per quelli che amano Dio, anche le sofferenze devono essere dolci come il miele», che si riferisce a Rm 8,28: «Noi sappiamo che tutto concorre al bene, per quelli che amano Dio, per coloro che sono stati chiamati secondo il suo disegno».

Bach dal canto suo accentua ulteriormente questo riferimento alla Lettera ai Romani, *ma lo fa nello spirito dell'ortodossia luterana*, combinando ammirevolmente la chiarezza e l'oggettività della parola della Scrittura con l'interiorità nascosta dell'itinerario spirituale e mistico del fedele, come lo esprime l'inno di Franck. Tutti i testi di Paolo si riferiscono alla lotta che si rivela nell'uomo fra il «desiderio della carne» e il «desiderio dello Spirito», e insistono *con la Riforma luterana* sulla «contemporaneità» di questi due desideri nel cuore dell'uomo e sull'assenza di condanna per colui che è in Cristo Gesù (II).

Ora, l'affermazione che non vi è condanna è qui capitale, poiché tocca il fondamento dell'esperienza spirituale di Lutero. Non sono condannato, *dal momento che sono in Gesù Cristo*. In altre parole sono salvato dalla *sola fede (sola fide)*. È sulla base di una tale affermazione che si deve comprendere ciò che dice il testo del mottetto riguardo all'opposizione fra la carne e lo spirito: «Non c'è nessuna condanna per quelli (...) che non camminano secondo la carne, ma secondo lo Spirito» (II, Rm 8,1).<sup>14</sup> Nessuna condanna dunque ma una lotta, la lotta che sopraggiunge al centro della decisione di credere in Gesù Cristo.

Al v. 2 della Lettera (IV) Bach adotta la traduzione di Lutero che propone «la legge dello Spirito che dà vita in Cristo Gesù *mi* ha liberato» e non «*ti* ha liberato». Lutero in ciò seguiva una parte della tradizione manoscritta.<sup>16</sup> Questa insistenza sulla prima persona e il dramma del soggetto concorda bene con l'inno di Johann Franck, scritto in prima persona (cf. Rm 8,38).

Con la decisione di credere arriviamo al centro del mottetto, il brano VI. Il testo di Paolo (Rm 8,9) mostra come lo Spirito, che vive in me, mi ha liberato dalla schiavitù della legge del peccato e della morte, poiché questo Spirito è vita in Gesù Cristo. L'effetto per me del

lo Spirito di vita è proprio di liberarmi da questa schiavitù e rendermi così capace di decisione. Da qui l'importanza particolare che prende l'espressione paolina «appartenere a Cristo», collocata in questo brano centrale del mottetto.

Tuttavia il testo del mottetto ci condurrà più lontano ancora. In questa dinamica della vita dello Spirito, giunge fino all'annuncio della «risurrezione» (X): «Se lo Spirito di Dio, che ha risuscitato Gesù dai morti, abita in voi, colui che ha risuscitato Cristo dai morti darà la vita anche ai vostri corpi mortali per mezzo del suo Spirito che abita in voi» (Rm 8,11). «Corpi mortali», dice Paolo – e precisa: «il vostro corpo è morto per il peccato» (8,10), il che è la quotidiana esperienza –, ma «corpi mortali» chiamati anche a risorgere nello Spirito di vita, quello che ha risuscitato Cristo dai morti.

Al termine di questa presentazione del testo del mottetto *Jesu, meine Freude* si coglie come, per l'interpolazione testuale dei versetti di san Paolo fra le strofe dell'inno, il centro di gravità del mottetto di sposta verso il numero VI, che è l'elemento assiale della sua architettura, luogo di conversione o capovolgimento e di decisione al medesimo tempo: «Voi però non siete sotto il dominio della carne, ma dello Spirito, dal momento che lo Spirito di Dio abita in voi» (Rm 8,9). Siamo esattamente al cuore dell'ortodossia luterana, «cristocentrica» – qui con la figura dell'Agnello di Dio fidanzato – e molto attenta all'opera di ri-creazione dello Spirito di Cristo al lavoro nel cuore e nella carne del peccatore come in tutto l'universo, poiché conduce il credente alla risurrezione della carne (X).

Dobbiamo ora passare dalla *lettura* del testo del mottetto al suo *ascolto*, come ce lo fa intendere Bach. Che cosa diventa dunque la sua struttura? E l'itinerario sviluppato fra l'inizio e la fine? La musica rivela un principio di lettura del testo? Il suo ascolto impegna in una drammatica di conversione all'altezza di ciò che dice il testo del mottetto? Per rispondere a queste domande andiamo allora a considerare questo mottetto di Bach secondo i due versanti del figuralismo che abbiamo già presentato: la figura del chiasmo e le discontinuità del percorso.

### Primo versante: la figura del chiasmo

Abbiamo visto che Bach utilizza alternativamente le strofe del testo dell'inno di Johann Franck sulla melodia di Johannes Crüger e il testo di san Paolo nella sua Lettera ai Romani. Ne risulta un immenso mottetto di undici pezzi. L'alternanza di questi due testi, quello delle strofe dell'inno e quello della Lettera ai Romani, ha suggerito a Bach un mottetto la cui costruzione è la risultanza della sovrapposizione di due strutture musicali: la disposizione delle strofe del corale per ciclo: I/XI, III/VII V/IX e la disposizione dei versetti del testo di san Paolo in modo perfettamente concentrico attorno al VI: II/X e IV/VIII.

Questa sovrapposizione di strutture evidenzia dunque un centro, il brano VI, vero fulcro dell'opera, attorno al quale tutti i brani si ordinano come in un chiasmo. Notiamo alcune disposizioni che fanno riferimento a questa figura del chiasmo.<sup>17</sup>





Il mottetto II è musicalmente assai vicino al X. Benché più breve, è composto sulla stessa tematica.

Le tre voci dei due trii, ossia Soprano I, Soprano II, Alto nel trio IV da un lato, e dall'altro Alto, Tenore, Basso nel trio VIII, s'incrociano come in un chiasmo: il contralto passando dalla tessitura bassa alla tessitura alta incrocia le due altre voci che passano dall'acuto al grave.

Quanto al brano VI, vero fulcro dell'insieme, è il solo composto in forma di fuga. Ma la sua ultima sezione è in forte contrasto, sia per la discontinuità del tempo – Bach annota *Adagio* –, sia anche per la scrittura: la forma della fuga basata sull'imitazione viene abbandonata per una scrittura più verticale e omosillabica. Infine in quest'ultima sezione la tonalità della fuga, Sol maggiore – relativo maggiore del tono principale Mi minore – viene lasciata per ritornare appunto al tono principale di Mi minore e concludere sul tono della sua dominante, Si minore. L'alternanza si compie con il ritorno del corale al numero seguente.

Si comprende a qual punto questo centro presenti insieme una novità radicale, per la sua scrittura in forma di fuga e il contrasto stilistico delle sue due sezioni, e allo stesso tempo «tenga» tutta l'architettura, come una pietra angolare. Attorno a esso si ordinano dei sottoinsiemi, essi stessi perfettamente simmetrici: *I e II / III, IV, V / VI / VII, VIII, IX / X e XI* (cf. lo schema a p. 251).

Questa grandiosa architettura musicale disegna un movimento circolare suggerito, l'abbiamo visto, dal testo

dell'inno. Ma prima di vedere come essa sia fondata in ultima istanza su un pensiero teologico preciso, dobbiamo vedere come la linearità del percorso dispiegato fra gli estremi lasci apparire delle discontinuità nelle quali andiamo a decifrare un eloquente figuralismo.

### Secondo versante: le discontinuità del percorso

(II) *Es ist nun nichts Verdammliches* («Non c'è nessuna condanna»): Bach ha segnato il contrasto delle dinamiche sulla parola «*nichts*», mettendola così in evidenza all'ascolto.

(V) *Trotz (...) sichrer Ruh*. Qui il contrasto delle dinamiche gioca fra *trotz* («malgrado») cantato *forte* e *Furcht* («timore») cantato *piano* e *pianissimo*.

Si noterà anche il contrasto fra l'agitazione improvvisa su *Tobe, Welt und springe* («scatenati, terra e trema») e il riposo e la determinazione su *Ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh* («io resto qui e canto nella più sicura tranquillità»).

Nella seconda parte della seconda strofa del corale III il ritmo, il fraseggio e l'armonia fanno avvertire le violente forze che si scatenano, prima di far provare nelle ultime tre battute il rappacificamento sovrano in Gesù, che, dice il testo, «mi proteggerà».

(VIII) Qui l'opposizione del testo fra *il corpo morto per il peccato* e lo *Spirito che è vita per la giustizia* è messa in evidenza per mezzo dei vocalizzi che improvvisamente si levano sulle parole *Geist* («Spirito») e *Leben* («vita»). Si

noterà l'affinità di questo vocalizzo su *Geist* con quello della figura VI sulla medesima parola!

Questi esempi sono sufficienti per farci comprendere che nulla è meno piano della musica di Bach. In queste discontinuità, che sono altrettante «pieghe che continuano all'infinito» e dove Gérard Genette<sup>18</sup> vede un tratto caratteristico del barocco, si può leggere un figuralismo eloquente. Questo figuralismo vuole rendere percepibile la drammatica di conversione che si gioca in colui che lascia discendere la parola di Dio fino in fondo al cuore. La maniera cioè in cui questa Parola tocca o deve toccare colui che la ascolta veramente. È un primo versante del figuralismo di Bach.

Abbiamo parlato anche di un altro versante del figuralismo, dove si profila la figura della croce. In questo mottetto abbiamo visto che essa fonda la concezione dell'architettura generale dell'opera sotto forma di chiasmo. Ma il testo dell'inno mostra la croce attraverso un'altra figura identificata da questa espressione stupefacente: «Agnello di Dio, mio fidanzato». La figura centrale del mottetto è in effetti quella dell'Agnello che porta il peccato del mondo. Ma questo Agnello è qui chiamato «mio fidanzato», «Agnello di Dio, mio fidanzato» (I). Questa notevole espressione dice mirabilmente il legame proclamato fra la mistica nuziale e la croce, fra il Cantico dei cantici e la Passione di Cristo. Vorrei mostrare come Bach s'impegni a dare evidenza a questa figura in alcuni intensi passaggi, facendo di essa la chiave di lettura del testo che ha messo in musica.

#### «Agnello di Dio, mio fidanzato»...

Questa figura molto ricca, disegnata nell'inno di Johann Franck con l'espressione audace «Agnello di Dio, mio fidanzato», trova radici profonde nella Scrittura. Così nel Vangelo di Giovanni colui che il Battista aveva indicato come «l'agnello di Dio, colui che toglie il peccato del mondo» (Gv 1,29), dallo stesso Giovanni Battista al c. 3,29 è presentato come lo sposo: «Lo sposo è colui al quale appartiene la sposa; ma l'amico dello sposo, che è presente e l'ascolta, esulta di gioia alla voce dello sposo. Ora questa mia gioia è piena»... «Gesù, mia gioia!». Nel libro dell'Apocalisse, la si incontra al c. 19,7-9: «Ralleghiamoci ed esultiamo, rendiamo a lui gloria, perché sono giunte le nozze dell'Agnello; la sua sposa è pronta: le fu data una veste di lino puro e splendente». La veste di lino sono le opere giuste dei santi. Allora l'angelo mi disse: «Scrivi: Beati gli invitati al banchetto di nozze dell'Agnello!». Così questo ossimoro – Agnello di Dio mio fidanzato – si iscrive nella lunga tradizione della mistica nuziale, ma la porta al paradosso dell'unione del credente con il Crocifisso. Combinando il Cantico dei cantici e la Passione, questa mistica è tipica dell'ortodossia luterana del XVIII secolo. Essa si staglia sull'insieme del mottetto ma più particolarmente nei brani centrali, che vi propongo di rileggere.

I due mottetti a tre voci IV e VIII innanzitutto. Abbiamo visto che l'incrocio delle voci forma un chiasmo. Il testo del canto permette di comprendere, nel primo trio, l'alto come l'«io» liberato dalla legge del peccato e della morte, mentre i due soprani rappresentano l'identità fra lo Spirito di vita e Cristo. Nel secondo trio, l'alto che

discende alla tessitura inferiore può comprendersi come il «noi» – noi che siamo vivi della vita dello Spirito di Cristo –, mentre il tenore e il basso rappresentano il legame fra il «corpo morto» a causa del peccato e l'Agnello di Dio che porta il peccato del mondo rappresentato dal chiasmo.

Fra questi due trii, Bach ha scritto un brano (VI) in due sezioni dalla scrittura contrastante. La prima sezione è una fuga. Questo tipo di scrittura musicale, fondata sul principio e l'imitazione, esprime sempre un gioco relazionale. Il testo parla in realtà della relazione fra la legge della carne e quella dello Spirito, dove si vede l'importanza dell'appartenenza a Cristo. Tale gioco relazionale trova qui la sua perfetta espressione musicale nella scrittura fugata. Ma essa è improvvisamente interrotta da una pagina che apre una nuova sezione, dalla scrittura verticale e omosillabica, in un tempo *adagio*: allora lo spazio si apre, si allarga e resta sospeso come a un *invisible*, figura dell'appartenenza a Cristo, Agnello e fidanzato, che sfugge a qualunque rappresentazione.

#### «Gesù, mia gioia»

È già evidente che questo mottetto non è l'illustrazione o il commento musicale del tema della gioia. Il figuralismo di Bach disegna piuttosto, per una comunità in lutto, una *esperienza spirituale da fare*: la promessa di vita proclamata dalla Parola tratta dalla Lettera ai Romani è posta davanti a colui che l'ascolta, in una certa esteriorità oggettiva. Ma come può il desiderio lasciarsi toccare e giungere a dire, nelle parole decisive di Johann Franck, «Gesù, mia gioia», o a riconoscersi nella figura emblematica del banchetto di nozze con «l'Agnello di Dio, il fidanzato», se non impegnandosi nel percorso di una lotta spirituale che conduce a un discernimento fra il desiderio della carne e il desiderio dello Spirito, e a una decisione? Questo accadimento spirituale, la musica del mottetto di Johan Sebastian Bach non può produrlo. Ma essa permette a coloro che lo ascoltano di lasciarsi toccare fino nel profondo del cuore dalle parole del testo e di lasciarsi introdurre, al ritmo della sua traversata, in un'avventura interiore ove questo avvenimento diviene possibile per colui che «resta qui e canta nella più sicura tranquillità» (V). Questa decisione di cantare, che è uscire da sé nell'attesa certa del passaggio del «Signore della gioia», conduce a fare proprie queste ultime parole del mottetto: «tu sei con me anche nel dolore, Gesù, mia gioia».

Nel secolo scorso l'interpretazione della musica di Bach ha continuamente oscillato tra due autorevoli correnti di pensiero, una che segue il lavoro di Albert Schweitzer (1875-1965), l'altra quello di Boris de Schloezer (1881-1969),<sup>19</sup> a sua volta sulla scia di Édouard Hanslick. La prima, appoggiandosi su una teoria dell'imitazione che certo ha avuto il grande merito di attirare l'attenzione sul rapporto ineludibile fra il testo e la musica, non ha potuto tuttavia evitare il rischio di indurirsi in un lessico musicale. La seconda, all'opposto, ancorata in un dualismo fra forma musicale e sentimento, non ha potuto evitare di soccombere a un formalismo falsamente spirituale.



Ma la questione della resa musicale di un testo biblico era già viva al tempo di Bach. Fin dal suo soggiorno a Mulhàusen, egli dovette affrontare i conflitti esistenti fra il *pietismo* e l'*ortodossia*. Il pietismo rompeva in effetti l'equilibrio dell'ortodossia luterana insistendo sull'affettività e la sensibilità al punto di attenuare poco a poco l'oggettività della parola di Dio che viene «dall'esterno» dell'uomo «a toccare» il suo orecchio. Al contrario l'Illuminismo, l'*Aufklärung*, nascente metteva un tale accento sulla luce dell'intelligenza, che l'aspetto affettivo della fede rischiava di sparire e con esso il suo fondamentale radicamento nel cuore. Bach si è sempre tenuto lontano da questi estremi, essendosi «sempre dato come scopo di eseguire con piacere una musica sacra ben ordinata alla gloria di Dio», come dice egli stesso nella sua lettera di dimissioni indirizzata al Consiglio municipale di Mulhàusen il 15 giugno 1708.<sup>20</sup> Poiché per lui, l'abbiamo visto nel mottetto *Jesu, meine Freude*, il canto, espressione per eccellenza dell'«uomo nuovo» ricreato dallo Spirito, unisce in un solo movimento l'intelligenza e il cuore, l'intelligenza che si lascia lavorare dalla Parola e il cuore che si lascia abbracciare interiormente. La «musica ben ordinata» è dunque quella che perviene a conservare il giusto equilibrio fra la proposta di un ordine strutturato che illumina l'intelligenza dell'uomo e il risuonare affettivo che tocca il suo cuore fino ad abbracciarlo nell'amore.

Tale è l'equilibrio mirabile fra l'intelligenza e il cuore che permette a Bach di oltrepassare l'opposizione sterile fra il pietismo e l'ortodossia. Tuttavia questo equilibrio è fragile, poiché l'uomo vive nel tempo e non nell'eternità, ed è «carne», che scopre in sé la divisione e la resistenza. La musica di Bach vive di queste resistenze e di queste lotte, di queste fratture, di questi cromatismi e di questi silenzi, di queste sospensioni, di queste ascensioni e di queste cadute, in una parola della croce. Ecco perché Bach ha trovato nella contemplazione della croce il segno per eccellenza che fonda la sua musica come «lo strumento del ministero dello Spirito».

Abbiamo tentato di considerare il figuralismo di Bach nella linea di questa «musica ben ordinata» segnata del segno della croce. Se implica una drammatica di conversione, essa tuttavia non costringe alcuno, poiché anche la stessa decisione di credere si gioca nel segreto delle coscienze, al di là dell'ascolto musicale. Questo rispetto di cui la musica di Bach circonda i suoi ascoltatori porta il segno di una gratuità capace di annullarsi essa stessa nella forma di un'ospitalità senza confini. Il che non rappresenta una testimonianza minore del suo autentico sapore evangelico.

*Christoph Theobald,  
Philippe Charrou\**

\* Christoph Theobald è teologo e direttore del Centre Sèvres di Parigi; Philippe Charrou è organista titolare della Chiesa di Sant'Ignazio a Parigi. La conferenza, che proponiamo qui in una nostra traduzione dal francese per gentile concessione dell'Institut français - Centre Saint Louis, faceva parte del ciclo «Il dono dell'opera. Filosofi e teologi di fronte al rischio dell'arte», organizzato dalla Facoltà di filosofia della Pontificia università gregoriana con l'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede e l'Institut français - Centre Saint Louis. Il programma del ciclo annuale di conferenze è consultabile sul sito web dell'Institut français - Centre Saint Louis, all'indirizzo [goo.gl/mnFr2](http://goo.gl/mnFr2).

<sup>1</sup> M. LUTERO, *Biefoehsel. III, 1523-1525*, in Id., *Werke*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1933, 220.

<sup>2</sup> D. Martin *Luthers Werke*, t. 4, 1886, 140. Ps 97, 5-6 (98, 5-6): «*Psallite Domino in cithara*», in *cithara i.e. citharatim sive per citharas singillatim "et voce psalmi" canendo psalmum alta vociferatione: "in tubis ductilibus et voce tubae corneae"*. Nella citazione del salmo, Lutero segue la traduzione della Vulgata fatta sulla Settanta.

<sup>3</sup> M. LUTERO M, citato senza riferimenti da P. VIDAL, «De M. Luther à J.S. Bach: le Verbe incarné», in *Positions luthériennes*, gennaio-marzo 1985, 68.

<sup>4</sup> R. BARTHES, *L'ovvio et l'obtus. Essais critiques. III*, Seuil, Paris 1982, 236 (trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Einaudi, Torino 1985).

<sup>5</sup> M. LUTERO, *Musicae Studiosis* (1538), versioni latina e tedesca in D. Martin *Luthers Werke*, t. 50, 1914, 371: «*Honorat eam [Musica] ipse Spiritus Sanctus, seu sui proprii officii organum*»; Id., *Aux admirateurs de la musique*, in P. VEIT, *Luther et le chant II*, Steiner-Verlag, Stuttgart-Wiesbaden 1986, 251.

<sup>6</sup> *Ivi*.

<sup>7</sup> *Ivi*.

<sup>8</sup> *Ivi*.

<sup>9</sup> «Cantate al Signore un canto nuovo» (Sal 33,3); «Canterò al mio Dio un canto nuovo: Signore, grande sei tu e glorioso...» (Gd 16,13); «E cantavano un canto nuovo: "Tu sei degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli, perché sei stato immolato e hai riscattato per Dio, con il tuo sangue, uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione"» (Ap 5,9); «Essi cantano come un canto nuovo davanti al trono e davanti ai quattro esseri viventi e agli anziani. E nessuno poteva comprendere quel canto (...)» (Ap 14,3).

<sup>10</sup> Alcuni esempi: «Uno per tutti, tutti per uno»; «Si mangia per vivere e non si vive per mangiare»; «Il sabato è per l'uomo e non l'uomo per il sabato».

<sup>11</sup> Cf. J.D.G. DUNN, *Romans 1-8*, «Word Biblical Commentary 38a», Word Books, Dallas 1988, 413-415.

<sup>12</sup> Per il testo del mottetto e la traduzione italiana cf. *qui* a p. 251.

<sup>13</sup> Formula molto luterana. Non si può non pensare alle parole di Lutero dinanzi al Reichstag di Worms (18.4.1521): «*Hier stehe ich und kann nicht anders!*» («Qui resto e altro non posso fare»); D. Martin *Luthers Werke*, t. 7, 1897, 838; M. LUTERO, *Oeuvres*, t. II, 316. Su questa espressione cf. E.G. RUPP, «Luther, Martin» («The Diet and Edict of Worms 1521»), in *Encyclopedia britannica*, 1973-1974, II, 192.

<sup>14</sup> Lutero segue una parte della traduzione manoscritta, che dopo «Ora, dunque, non c'è nessuna condanna per quelli che sono in Cristo Gesù», aggiunge: «per coloro che camminano non secondo la carne ma secondo lo Spirito»; questa proposizione si ritrova in Rm 8,4. Traduzioni (Bibbia di Gerusalemme, TOB ecc.) e commentari contemporanei non seguono in generale questa lezione. Cf. DUNN, *Romans 1-8*, 414.

<sup>15</sup> M. LUTERO, *Deutsche Bibel. VII. Das Neue Testament. II*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1931, 53: «(...) hat mich frei gemacht»; cf. M. LUTERO, *Oeuvres*, XI, *Commentaire de l'épître aux Romains* (testo dell'epistola e glosse), Labor et Fides, Genève 1983, 109.

<sup>16</sup> Cf. DUNN, *Romans 1-8*, 414.

<sup>17</sup> Lo schema che riprende la costruzione musicale del mottetto si trova a p. 251.

<sup>18</sup> G. GENETTE, *Figures I*, Seuil, Paris 1966, 5.

<sup>19</sup> Alcuni libri fondamentali in questo campo: E. HANSLICK, *Du beau dans la musique* [1854], trad. C. Bannelier, Maquet, Paris 1893; A. SCHWEITZER, *Jean-Sébastien Bach, le Musicien-Poète*, Breitkopf et Härtel, Leipzig 1905 (trad. it. *G.S. Bach: il musicista-poeta*, Suvini Zerboni, Milano 1952; A. PIRRO, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris 1907; I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1942 (trad. it. *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1984; H. DAVENSON, *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, La Baconnière, Neuchâtel 1943 (trad. it. *Il silenzio e la storia: trattato della musica secondo lo spirito di sant'Agostino*, Medusa, Milano 2007); B. DE SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*, Gallimard, Paris 1947; ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, 4 voll., Seuil, Paris 1947-1955.

<sup>20</sup> G. CANTAGREL, *Bach en son temps*, Fayard, Paris 1997, 66.