

**Francesco Lamendola**

## **JOHANN SEBASTIAN BACH,**

### **UN MUSICISTA-POETA**

Il titolo di questa riflessione sulla vita e sull'opera di Johann Sebastian Bach potrebbe destare, a tutta prima, qualche perplessità. Ma come: non ci hanno sempre detto che, se vi è un musicista che più si avvicina al rigore dell'architettura, al rigore della matematica, quello è proprio il Nostro? Come si può, allora, definirlo un musicista-poeta? Eppure uno dei suoi maggiori biografi e uno dei suoi più appassionati esecutori, che fu a sua volta un uomo assolutamente eccezionale - Albet Schweitzer - ha colto senza esitazione questa dimensione intimamente *poetica* della personalità di Bach, tanto da evidenziarla nel titolo del suo libro dedicato al grande musicista tedesco. La contraddizione fra l'immagine stereotipata di un Bach "matematico" e quella, meno appariscente ma altrettanto giustificata, di un Bach "poeta" è, in realtà, solo apparente. Come ben sanno i grandi matematici (ma non i divulgatori di tale scienza, i compilatori dei libri di testo e, in genere, i paladini di uno scientismo che ha fatto il suo tempo, anche se loro soltanto non se ne sono ancora accorti) vi è almeno altrettanta poesia nella soluzione di un problema geometrico o nella elaborazione di un teorema matematico, quanta ve ne può essere nella struttura di una cattedrale gotica, nella *Vergine delle rocce* di Leonardo o nella *Notte stellata* di Van Gogh. Sono le nostre ristrette categorie mentali che creano ostacoli dove non ve ne sono, che s'immaginano contrasti dove regna la più perfetta unità spirituale, che vedono separazioni e contraddizioni dove tutto parla di pienezza, libertà, armonia e bellezza.

Al tempo stesso, il "fenomeno" Bach ci offre la possibilità di chiarire un altro eterno scoglio della riflessione antropologica: se siano le grandi personalità a fare la storia (della musica, in questo caso; ma lo stesso discorso vale per la poesia, l'arte, la filosofia, la scienza) o se sia la storia (cioè l'ambiente geografico e sociale, il tempo, l'ereditarietà) a creare le grandi personalità. In Johann Sebastian Bach si vede chiaramente che entrambe le proposizioni sono vere. Egli è impensabile al di fuori del proprio ambiente (così tedesco, così luterano, così piccolo-borghese), e la Germania e l'Europa sono impensabili senza di lui: musicologicamente, egli è uno di quei pochi, saldi scogli che gettano un ponte incrollabile attraverso i flutti dei secoli, in cui una intera civiltà (e non solo musicale) si rispecchia, si riconosce e si ama. La musica di Bach è uno di quei pilastri che reggono le basi stesse del nostro modo di essere, di pensare e di sentire: noi siamo Europei *anche* attraverso di essa; di più: essa una delle cose di cui non abbiamo mai smesso di sentirci fieri, una delle poche certezze che ci hanno illuminato la strada in questi due ultimi secoli di incertezze, malintesi, errori e crimini. Il filosofo Julius Evola sosteneva che l'Europa moderna è avviata all'autodistruzione perché da molto tempo ha smesso di coltivare una sola grande idea, perdendosi nel regno delle piccole idee strumentali ( *in primis* uno sviluppo tecnologico fine a sé stesso). Ebbene, la musica di Bach non è un'idea *moderna*, anzi è eminentemente pre-moderna, eppure è una delle cose vive e pulsanti che ancora danno linfa e slancio vitale allo stanco organismo della cultura odierna.

Tre cose sono necessarie per comprendere veramente il "fenomeno" Bach: il legame tra l'espressione musicale e la dimensione popolare; la concezione e la pratica familiare della musicologia; la saldezza delle strutture familiari e la precarietà di quelle sociali nella Germania di fine Seicento e inizio Settecento. Tutti e tre questi elementi sono tipicamente pre-moderni, in quanto esprimono una realtà storica, economica, culturale tipica dell'Europa *ancien régime*: è un mondo lontanissimo dalle nostre abituali coordinate materiali e spirituali, dominate dagli effetti di lungo periodo della Rivoluzione industriale e della Rivoluzione francese. Non si tratta solo di una diversità delle strutture fisiche e sociali dell'esistenza: è il *modo* di vedere il mondo, la vita che è radicalmente mutata. Bach terminava ogni nuova composizione con la scritta: "*A maggior lode di Dio*". Quel tipo di spiritualità non ci appartiene più; pure, è un riflesso della sua vitalità il fatto che qualcosa ci tiene ancora attaccati a ciò che è permanente, elevato, non utilitaristico nel gran fiume del Logos strumentale e calcolante in cui scorrono cose e persone per poi scomparire, inghiottite nel Grande Nulla di uno sviluppo frenetico e insensato. Un secolo e mezzo dopo di lui un altro Tedesco, Nietzsche, avrebbe fatto dire al suo *Zarathustra* che Dio è morto: quel Dio che per la generazione di Bach era la fonte e il destino di ogni cosa, la ragione stessa del suo comporre, il suo orizzonte esistenziale. Noi, figli di Nietzsche e di Dostoevskij - o, per restare nell'ambito italiano, di Montale e di Pavese - abbiamo perso quel centro spirituale unificatore e vaghiamo sulle strade del caso. Pure, una nostalgia di esso è ancor presente sotto la nostra tranquilla disperazione, e s'infiamma quando l'organo spande le note possenti e magnifiche della *Toccatà e fuga in Re minore*: per un istante, intravediamo il cielo stellato al di fuori della buia caverna dove, come nel mito platonico, viviamo inconsapevolmente prigionieri.

Abbiam detto, il legame tra espressione musicale e dimensione popolare. "In quell'epoca - ha scritto Olivier Alain - ogni *Musicus* era un *Musikant*: il musicista professionista è in realtà un uomo *che vive in musica*. (...) Quanti membri della famiglia Bach faranno il loro debutto come musicisti di fanfara e di musica municipale prima di accedere al rango di organista, di Kantor (maestro di Cappella) o di maestro concertista? Quale che sia la loro profonda conoscenza degli strumenti e della scrittura musicale, ovunque, siamo ancora molto vicini al popolo. In una società gerarchizzata, per guadagnarsi il pane occorre dipendere dagli organismi in carica: Consiglio municipale per i musicisti municipali, Consiglio parrocchiale o Concistoro per i musicisti di chiesa. Non di rado, gli stessi uomini si esibiscono in chiesa, nella torre del municipio, sulla piazza del mercato. Essi sono professori nei ginnasi, nei licei, nelle scuole di latino; impartiscono le lezioni private a seconda della loro notorietà. Ma sono attenti anche all'avanzamento professionale di membri della propria famiglia.(1)

Quindi, nella seconda metà del XVII secolo, il compositore musicale non è una figura d'intellettuale staccato dalla vita di ogni giorno, anzi, la sua stessa condizione sociale lo vede naturalmente integrato in una dimensione popolare che egli non disdegna e con la quale convive, pur coltivando - nei ritagli di tempo - la musica "pura". Spesso, anzi quasi sempre, unisce la pratica alla teoria, è un esperto di strumenti musicali, è impegnato in un'impresa familiare che ne cura la fabbricazione o quantomeno è richiesto come supervisore nel processo produttivo, come collaudatore e accordatore. In genere, i contemporanei non comprendono la sua originalità, lo apprezzano come insegnante di latino, come direttore del coro parrocchiale, tutt'al più come esecutore di musica. Bach, in vita, ebbe una larga fama quale virtuoso dell'organo e del clavicembalo, ma pochissima quale compositore. Insomma, nella Germania uscita a pezzi dalla Guerra dei Trent'Anni (pace di Westfalia, 1648) la musica è ancora artigianato e il musicista è tuttora un diligente artigiano; se è *anche* un genio, tanto peggio per il genio. Quel che i suoi superiori desiderano da lui - principi delle piccole corti tedesche, consigli municipali, dirigenti delle scuole parrocchiali - è che sia puntuale alle lezioni, che organizzi regolarmente dei concerti, e che... si accontenti di uno stipendio assai modesto.

Il secondo elemento essenziale per capire Bach: la concezione e la pratica familiare della musicologia. I Bach sono solo un esempio - certo uno dei più notevoli - di una tradizione musicale

di tipo familiare assai diffusa nel Sei e Settecento. Si pensi ai Gibbons in Inghilterra, ai Gabrieli a Venezia, ai Couperin in Francia: padri e figli, zii e nipoti che hanno lasciato memoria di sé, a diversi livelli di eccellenza, nella storia della musica europea. I Bach furono attivi in Turingia per quasi tre secoli, fra il 1500 e il 1800. Del capostipite musicale della famiglia Bach, Veit - un semplice mugnaio - si racconta che non si separava mai dall'amato liuto, tanto che lo suonava in ogni momento della giornata, perfino nei campi e al mulino, e che cercava di accordarne il suono con il ritmo delle macine.

"Sin dai primi anni del secollo XVI, ad Erfurt, per esempio, i Bach erano per antonomasia i musicisti di chiesa, sia organisti sia cantori od altro. E tutti i Bach, di qualsiasi località, erano animati da un sentimento di unione familiare, anche se la parentela era soltanto, talvolta, di quarto o di quinto grado. La musica li affratellava in una amicizia diremmo corporativa, come si deduce da un documento che passò dalle mani di Johann Sebastian a quelle del figlio Karl Philipp Emanuel, e, più tardi, Johann Nikolaus Forkel, celebre, questi, come musicologo, bibliografo e autore, appunto del volume *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. "I Bach", vi si legge, "erano animati da una felice serenità, indispensabile per godere tranquillamente la vita; ma dimostravano pure un grande attaccamento alla famiglia. Non potendo vivere nello stesso luogo, si riunivano una volta all'anno in un posto e ad una data precedentemente fissati. Queste riunioni familiari si celebravano a Erfurt, ad Eisenach e, naturalmente, ad Arnstadt. E anche quando la famiglia si era maggiormente ingrandita e molti dei suoi membri avevano abbandonato la Turingia., i Bach continuarono le loro riunioni annuali, nelle quali la musica costituiva l'unico divertimento. Cantori, organisti, musicanti di città, impiegati nei servizi della chiesa, essi erano abituati ad iniziare la giornata con una preghiera e precisamente con il canto di un Inno. Soddisfatti così gli obblighi religiosi, passavano il resto della giornata in occupazioni più frivole. Più di tutto piaceva loro organizzare cori di musiche popolari, comiche ed allegre, e chiamavano questi sollazzi *quodlibet*, intercalando rumorose risate e suscitando un'allegria ugualmente cordiale e vivace in chi li ascoltava." (2)

Il terzo elemento necessario per capire il "fenomeno" Bach è la robustezza delle strutture familiari nella Germania del tempo, devastata da guerre, carestie e pestilenze che ne avevano ridotto di almeno un terzo la popolazione durante la prima metà del Seicento. Si tratta della tipica struttura familiare estesa della società *ancien régime*: dieci o dodici figli sono considerati una cosa normale in una società prevalentemente rurale; i maschi sono una benedizione del cielo perché le loro braccia sono indispensabili nel lavoro dei campi, le femmine molto meno, perché necessitano della dote per potersi sposare e, una volta sposate, lasciano la famiglia d'origine per entrare in quella del marito. La mortalità infantile è altissima, causata soprattutto dalle malattie epidemiche. "Queste famiglie sono numerose proprio perché occorre sopperire a una grande mortalità. Un numero incredibile di bambini della famiglia Bach muoiono in tenera età, e non solo nel focolare di Johann Sebastian. Molti adulti sono falciati dalle epidemie. La peste li decima. (...) Johann Sebastian sfugge per poco al flagello, senza saperlo, quando lascia Ohrdruf nel 1700... I guadagni sono estremamente variabili e corrisposti parzialmente in natura: viveri e combustibile. La candela è l'unico mezzo di illuminazione: come stupirsi se Händel e Bach perdono la vista quando, per più di cinquant'anni, hanno copiato musica quasi quotidianamente? (...) La vita era meschina e senza facilitazioni. Ma all'interno delle robuste strutture familiari regnavano l'ospitalità e l'aiuto reciproco. Raccolto a dieci anni da un fratello maggiore, Johann Sebastian a sua volta prenderà a carico suo sia un nipote che un cugino. Parecchi allievi dimoreranno in casa sua, contribuendo alle spese del vitto, a seconda del proprio talento, con supplenze d'organista, lezioni private, ecc." (3)

L'albero genealogico della famiglia Bach è un albero possente e ramificatissimo, che affonda le radici agli inizi del XVI secolo: Hans, il capostipite, (probabilmente il padre di Veit) nasce a Wechmar verso il 1520, sotto l'Impero di Carlo V. Basti dire che i Bach musicisti sono così numerosi che per distinguerli viene loro attribuito un numero, tanto più che hanno sovente gli stessi nomi. Dal punto di vista sociale, fra gli antenati di Bach troviamo, fino ai primi decenni del

Seicento, mugnai, carpentieri, fabbricanti di tappeti, agricoltori, che strappano al lavoro tempo ed energie per suonare in privato e comporre musica o che, talvolta, riescono a entrare in qualche orchestra municipale o di corte; poi organisti, violinisti, suonatori di viola da gamba, clavicembalisti, suonatori di tromba, liutai.

Johann Sebastian nasce ad Eisenach, ultimo d'una nidiata di sei figli, il 21 marzo 1685, da Johann Ambrosius. La sua casa, oggi ricostruita, doveva essere molto più modesta di quanto non lascino supporre gli arredi di squisito buon gusto che la impreziosiscono. "Quelle vecchie casette borghesi erano sempre così piene di segreti. Ecco il primo insolito mondo della fantasia del bimbo. Irraggiungibili angoli, la nera cappa sopra il focolare nella cucina a volta, il pallido luccichio dei paioli, gl'indimenticabili odori di arrosto, il sole dei giorni di festa, la bizzarra borchia della porta d'ingresso, le nere travi del soffitto, i liuti, le viole con le teste d'angelo e di leone, le pive in legno di bosso, e i bagliori dell'ottone delle nobili trombe alle pareti rivestite di tavole. (...) Ma il più bello arriva quando tutto, nel sano schiamazzo di questa casa, comincia a suonare, e ogni cosa, dalla cantina alla soffitta, si riempie di musica; sono suoni barbari e selvaggi, quando i ragazzi e gli apprendisti fanno esercizio; oppure, sono ordinati in dolce concordanza, quando tutte le forze si uniscono, sotto la guida del padre, in un concerto migliore." (4)

All'età di nove anni rimane orfano di madre e a dieci perde anche il padre e viene accolto in casa dal fratello Johann Christoph, allora ventiquatrenne, allievo del grande Johann Pachelbel di Norimberga, che svolgeva la funzione di organista a Ohrdruf. Dal fratello riceve le prime nozioni di musica e viene iscritto al liceo cittadino; in poco tempo il bambino si impadronisce perfettamente di tutti i brani che gli sono stati assegnati, ma egli desidera fare di più. Vorrebbe cimentarsi con pezzi di Froberger, Kerll e Pachelbel, che il fratello tiene gelosamente custoditi in un armadio chiuso a chiave, ma non ne ha il permesso. Allora, nelle notti di luna, secondo il *Nekrolog* (5), senza far rumore e senza accendere alcun lume il piccolo Johann Sebastian si alza e va all'armadio, infila il braccio attraverso la griglia e ne estrae le partiture arrotolate, le ricopia su un quaderno e le rimette al loro posto. Dopo sei mesi di lavoro eroico quel formidabile bottino musicale è tutto felicemente nelle sue mani; ma la sua vista ne ha ricevuto un danno forse irrimediabile. Però, quando il fratello se ne accorge, gli toglie quel quaderno che gli era costato tanti sacrifici. Difficile dire dove finiscano le preoccupazioni pedagogiche del fratello e dove cominci una punta di gelosia, specie considerando che quella di organista è la professione di Johann Christoph, cioè la sua fonte di reddito. Comunque, nonostante i metodi educativi apparentemente così severi, Bach rimane sempre in buoni rapporti col fratello maggiore (che morirà nel 1721, neanche cinquantenne), segno che in questa famiglia eccezionale il senso di mutuo rispetto e l'affetto reciproco sono più forti di qualunque, temporanea incomprensione.

A 14 anni Bach termina il ginnasio e si trasferisce a Lüneburg per completare gli studi liceali presso la Michaelisschule, dove fa anche parte del coro del convento annesso alla scuola. A quel tempo il protestantesimo tedesco è lacerato dal dissidio fra luterani "ortodossi" e pietisti, divisi sul valore delle "buone opere" nel senso più lato dell'espressione, cioè come desiderio naturale di riparazione del male compiuto, che Lutero aveva incluso nella sua condanna totale in nome della dottrina della salvezza mediante la sola fede. Il pietismo è una reazione all'irrigidimento del luteranesimo in una sorta di pietrificazione dogmatica e burocratica, frutto avvelenato della stretta alleanza fra Lutero e i principi tedeschi senza i quali la Riforma non avrebbe, forse, trionfato. Si è discusso sul luteranesimo di Bach; orbene il rettore del *Lyceum* - come è stato chiarito da meticolose ricerche d'archivio - è un luterano ortodosso e questo fatto, probabilmente, rafforza il tipo di educazione religiosa già ricevuta in famiglia, tuttavia non decide la questione del suo atteggiamento verso il pietismo. Secondo lo storico Émil G. Leotard, "Bach era un buon luterano, ma, come più spesso lo si era allora, alla maniera pietista, e la sua preferenza per il tema della *Passione* già lo dimostra." (6) Schweitzer è di diverso avviso e nega il fatto che Bach propendesse per il pietismo; ma Schweitzer è un pastore luterano e pertanto, in questo caso, le sue argomentazioni appaiono un po' sospette.

In realtà il pietismo, contro la burocratizzazione delle chiese territoriali, la sclerotizzazione della pratica religiosa e l'irrigidimento della teologia scolastica protestante, (...) rivendicava un cristianesimo attivo, sostanziato di fervore (*pietas*) e fondato su una pratica morale rigorosa: una "religione del cuore" contro la 'religione della mente'. Mentre i riformatori ponevano l'accento sul problema della giustificazione, il pietismo fece della santificazione il suo tema di fondo. Iniziatore del pietismo fu l'alsaziano P. J. Spener (1635-1705) che, dopo avere studiato a Strasburgo e a Ginevra, venne a Francoforte sul Meno come pastore e qui istituì i *collegia pietatis*, piccole assemblee di cristiani impegnati nello studio del Nuovo Testamento e nell'approfondimento della propria esperienza interiore attraverso l'esame di coscienza e la mutua esortazione, ma anche con l'attenzione rivolta alle rivelazioni soprannaturali." (7)

Ora, è certo che la religiosità di Bach, così come traspare dalla sua musica, è assai vicina alla sensibilità pietista, proprio per il costante anelito alla santificazione dell'anima e al rapporto interiore, diretto, quasi mistico, con Dio. "Se vogliamo far rivivere tutta intera la figura di Bach, dobbiamo parlare della sua profonda devozione che fu la qualità essenziale del suo carattere e che sostenne ed illuminò tutta la sua laboriosa esistenza. Anche se mancassero altre prove, il suo sentimento religioso risulterebbe evidente dalle partiture che hanno quasi tutte come intestazione le lettere: 'S. D. G.' (Soli Deo Gratia). Sulla copertina dell'*Orgelbüchlein* si leggono questi due versi: *Dem öchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten draus sich zu belehren* (A Dio onnipotente per omorarlo, agli altri per istruirli).(...) Presso chiunque altro questo manifestare continuamente la propria fede anche nelle circostanze più insignificanti sembrerebbe un'esagerazione e forse anche una posa: in Bach invece si sente che tutto è perfettamente naturale. Il suo sentimento religioso è sincero e profondo, ma questo non significa che egli lo tenesse gelosamente rinchiuso in se stesso quasi avesse vergogna di mostrarlo ad altri, anzi lo manifestava francamente e naturalmente perché era parte integrante della sua natura d'artista. In ogni partitura metteva la sigla S. D. G. poiché aveva una concezione essenzialmente religiosa della musica, che considerava il mezzo migliore per rendere gloria a Dio." (8)

Possiamo aggiungere che il corale di comunione *Schmücke dich, o liebe Seele* (che darà occasione alla conversione di Mendelssohn) rivela anch'esso, secondo André Pirro - uno dei maggiori biografi di Bach in lingua francese -, una profonda ispirazione pietista. Citiamo le parole suggestive di questo autore: "Adornati, cara anima! E Johann Sebastian Bach prende una frase del placido e troppo austero corale, un bigello un po' severo, e lo abbellisce con ornamenti semplici e soavi come gigli che prendono vita su un altare uniforme e nudo. È così che un prete abile e santo dice parole che conquistano santificando, e non resta a mani incrociate sul petto, ma il suo gesto solo un po' rattristato da una lontananza che presto finirà sale a Dio... la virtù è piena di gioia. Adornati, cara anima! Ed ecco all'improvviso, su una lontana tastiera, si ode già il cantico calmo e meno austero; queste voci si innalzano a Dio o non chiamano invece dal cielo? (,,) Bach compose quel corale una domenica, così come un uomo pio si ritrova nel cuore una bella e infantile preghiera perché quel giorno il cielo è molto puro e la sua anima è candida." (9)

In ogni caso, è impossibile comprendere Bach senza tenere presente costantemente la sua forte fede religiosa, la sua concezione rigorosa della vita, basata sul senso di responsabilità e, al tempo stesso, sulla fiducia nella Divina Provvidenza, che si riversa generosamente sull'anima pronta e disposta ad accogliere il dolce mistero divino. Nella biblioteca scolastica studia, inoltre, la musica di Buxtehude e Couperin e, recandosi talvolta nella non lontana Amburgo, può ascoltare i *Lieder* o opere tedesche e l'allora famoso organista della chiesa di Santa Caterina, Johann Adam Reinken(10); così amplia - da autodidatta - la sua cultura musicale. In seguito conoscerà anche la musica italiana e trascriverà per tastiera i concerti per violino di Vivaldi, ricavandone un elemento fondamentale per la sua formazione. Termina il liceo a meno di 18 anni e comincia la sua carriera di musicista professionista - come già suo nonno, suo padre, suo fratello - partecipando ad alcuni concorsi per conseguire un posto "fisso" di organista, base dell'indipendenza economica. Nell'agosto del 1702 concorre per il posto di organista a Sangerhausen, ma non l'ottiene: i rettori della chiesa di San Giacomo gli preferiscono Kobelius. Non sarà la sola volta in cui i

contemporanei mostrano di non capire tutta la sua grandezza: in un certo senso, Bach è *troppo* al di sopra della media musicale del proprio tempo, sia come esecutore che - più tardi - come compositore. "Non volendo più esser di peso alla famiglia del fratello, in continuo aumento, decise di pensare da solo al proprio mantenimento - osserva senza tanti giri di parole uno dei suoi massimi biografi, Albert Schweitzer. - Il suo sogno sarebbe stato quello di continuare gli studi completando la sua cultura all'Università, ma era necessario pensare a procurarsi da vivere, ed entrò così come violinista nell'orchestra del principe di Weimar." (11)

Nel 1704, però, viene nominato organista ad Arnstadt, proprio in occasione dell'inaugurazione del nuovo organo; ha anche le funzioni di *Kantor*, responsabile dell'insegnamento della musica in tutta la scuola parrocchiale. Qui però sopraggiunge il primo di una serie di "incidenti" che, non gravi in sé e mai scandalosi, contrassegnano tuttavia l'intera carriera dell'artista: segno di un carattere forte, volitivo, quasi testardo nel perseguire il suo ideale e nel pretendere il rispetto dei suoi diritti. "Bach - ricorda Roman Vlad - aveva ricevuto il permesso dalle autorità comunali di recarsi a Lubeca per ascoltare l'organista della Marienkirche, Buxtehude, forse il migliore di quei tempi. Doveva star fuori un mese, e invece torna nel gennaio del 1706, quattro mesi dopo. I rapporti con le autorità di Arnstadt si fanno tesi, tanto più che il giovane Bach era già stato rimproverato per aver fatto cantare in chiesa 'una ragazza estranea'. Con ogni probabilità si trattava di Maria Barbara, che poi diventerà la sua prima moglie." (12) Una sorta di congedo temporaneo, insomma, per quello che oggi si chiamerebbe "corso di aggiornamento" professionale; cosa più che lodevole; ma Bach mostra un certo disprezzo delle regole istituzionali, una insofferenza per quei borghesi pedanti che stanno lì a centellinare i permessi, come se si trattasse di un viaggio di piacere. Non capiscono che lui, Bach, è ed è sempre stato un gran lavoratore, anzi un lavoratore addirittura instancabile: ogni giorno, ogni ora della sua giornata è dedicato - non appena svolte le incombenze di *routine*, allo studio e alla composizione della musica. Da Arnstadt a Lubeca, sulle rive del Mar Baltico, ha fatto il viaggio a piedi - ed è un viaggio di quasi 250 chilometri, più altrettanti per tornare!-, nel cuore del rigidissimo inverno nordico, solo per sentire Buxtehude; altri si sarebbero accontentati di studiarne la musica a casa propria, vicino al caminetto. Davanti alla grettezza e alla meschinità delle autorità municipali - come, più tardi, di quelle parrocchiali - Bach morde il freno, non riesce proprio a trattenersi: ed è la rottura. Non drammatica e clamorosa; il suo carattere schivo ha orrore delle scene madri: però una rottura chiara e netta, senza ambiguità e senza astuzie per tenersi la porta socchiusa, in caso di bisogno.

Così, quando nel 1707 gli viene offerto il posto di organista a Mühlhausen (in Turingia, poco a nord di Eisenach; da non confondersi con Mulhouse in Alsazia), accetta con gioia ed è lì che si sposa, poco dopo, con la cugina Maria Barbara Bach. "Tra tutti i grandi artisti - ha scritto il massimo biografo italiano di Bach e uno dei massimi cultori italiani di germanistica, Piero Buscaroli - Bach ci appare quello più dignitosamente inquadrato nello stato matrimoniale. È forse il solo, la cui immagine non riesca, accanto alla moglie, imbarazzante o ridicola.(...) Che si sposasse appena poté, si capisce col desiderio d'una casa propria che pungolava il giovane, per tredici anni ospite del fratello, del collegio e, sia pure pagante e riverito maestro, di case altrui. (...) Johann Sebastian fu molto attento nella scelta delle due spose. Se è naturale che la prima fosse coetanea, quando si prese Anna Magdalena la differenza era già di sedici anni. Quando gli moriva la moglie, tutti i Bach si risposavano. Era, si dice, una ferrea necessità domestica. I vedovi sposavano, di solito, altre vedove, esperte nella casa e nel ruolo di matrigine. Johann Sebastian no, come vedremo. Anche in questo campo, innova. Le mogli, le voleva di vent'anni. Di una personale disposizione alla musica, Maria Barbara non ci ha lasciato altre tracce, se non quel canto da fidanzata, alla tribuna dell'organo, che ci induce a onorarla come la prima voce femminile che abbia cantato al mondo le musiche dell'uomo che fu suo marito. Era una Bach, figlia dei musicisti Bach. Anna Magdalena fu invece una cantante di professione, e ben dotata." (13) Aggiungiamo solo che la prima moglie gli darà sette figli; la seconda, ben tredici: totale, venti, dei quali undici maschi. Di essi, tre diverranno musicisti celebri - all'epoca, anche più del padre - sia come esecutori che come compositori: Wilhelm Friedmann, il maggiore nato dall'unione con Maria Barbara; Carl Philipp

Emanuel, il secondogenito; e Johann Christian, il minore del matrimonio con Anna Magdalena Wilcken.

A Mülhausen Bach riceve una soddisfazione particolare: il Consiglio municipale fa stampare a proprie spese la cantata *Gott ist mein König (Dio è il mio re)*. Nulla di strano: Haendel, Telemann, Vivaldi hanno avuto numerosi editori; ma non Bach. Quella è e rimane l'unica sua opera stampata a spese di un editore; qualche altra la farà stampare a spese sue: per il resto, nulla. Delle sue oltre 1.000 opere, nemmeno una verrà ritenuta degna di essere data alle stampe dai suoi contemporanei: ulteriore dimostrazione, se ve ne fosse bisogno, del fatto che Bach non viene capito dagli uomini del suo tempo. È di una misura troppo grande. Una cosa è certa: Bach non ha mai avuto un maestro di musica di importanza più che provinciale; non ha mai frequentato corsi universitari; non si è mai allontanato di molto dalla Turingia, muovendosi fra Sassonia, Amburgo, Lubeca e, più tardi, Berlino. E dunque, dopo la sua morte, il lungo oblio e la riscoperta, sembrerà una specie di "miracolo" il fatto che egli, che non ha avuto un vero maestro, sia allievo di tutti e maestro di tutti. La spiegazione dell'apparente paradosso consiste nel fatto che Bach, pur nella sua solitudine e nell'incomprensione dei contemporanei ("Volevamo un *Kantor* per la nostra scuola, non un compositore", dirà in seguito il Consiglio municipale di Lipsia) si abbeverava copiosamente alle fonti d'innomerevoli autori, tedeschi e stranieri, i cui manoscritti cerca ostinatamente e ricopia con pazienza e amore infiniti per tutta la vita.

"Come organista e compositore di chiesa, - ci ricorda, a ragione, lo scrittore Peter Farb - Bach scrisse centinaia di composizioni, non diversamente da un sacerdote che prepari la sua predica settimanale. Le sue composizioni erano accolte dai parrocchiani come cose di normale amministrazione. Egli non si curò quasi mai di far pubblicare le sue opere ecclesiastiche; si dice che alcune di queste, abbandonate nella credenza di una scuola parrocchiale, siano state usate dagli scolari per avvolgerci i loro panini imbottiti. Bach sarebbe stato stupito di apprendere che, 200 anni dopo la sua morte, sarebbe divenuto una figura dominante del mondo dei concerti, poiché era stato condannato senza remissione dai due maggiori critici musicali dei suoi tempi. L'unica commissione importante che gli fu mai affidata fu di comporre una serie di pezzi per clavicembalo, le *Variazioni di Goldberg*, che avevano lo scopo di allietare le notti bianche di un ambasciatore russo che soffriva d'insonnia." (14)

Nel giugno del 1708 lascia Mülhausen per Weimar, dove rimarrà per quasi nove anni in qualità di organista e musicista di corte - e, dal 1714, anche di *Concertmeister*, vale a dire vice-direttore d'orchestra. Weimar, sul fiume Ilm, a 15 miglia da Erfurt, a quel tempo non è ancora il maggior centro culturale della Germania, come lo sarà un secolo dopo, quando ospiterà Goethe e Schiller; tuttavia è già una piccola, splendida oasi di cultura, anche musicale, ed è lì che Bach vi studia approfonditamente Vivaldi, Corelli, Legrenzi, Frescobaldi, Albinoni e i due Marcello, Benedetto e Alessandro. "Con Weimar - osserva ancora giustamente Piero Buscaroli - ci troviamo di fronte a nove compatti anni di crescita, senza svolte tragiche o conflitti insolubili, ma già muniti delle difficoltà di interpretazione che troveremo nei ventisette anni di Lipsia: la compattezza di una liscia lastra, appena segnata da pochi fasti e nefasti familiari, come nascite, battesimi e morti; da pochi eventi professionali, viaggi, concerti, collaudi d'organi. Arriva una celebrità locale di ventitré anni,, ne partirà un compositore di trentadue. (...) Con la fama del grande virtuoso si espandeva anche quella di un superiore maestro. A lui accorrevano allievi attenti, sensibili, pronti ad annotare e comunicare le loro impressioni. Diverranno quasi una corporazione, una setta. A loro dobbiamo registrazioni di atmosfere e di eventi, punti fissi biografici. (...) Arriva, da Mülhausen un fresco sposo con una moglie coetanea da poco incinta, scortata, come sovente capitava, da una sorella nubile, altrimenti senza casa; ne partirà il capo sperimentato di una numerosa famiglia, nella cui dimora, oltre ai quattro figli sopravvissuti dei sei nati a Weimar, vivevano, come nell'usanza, anche gli allievi." (15)

La permanenza a Weimar, col passare del tempo, comincia a venire noia a Bach, a causa di certi screzi e incomprensioni col duca regnante Wilhelm Ernest. Va d'accordo, invece, col di lui nipote - e principe ereditario - Ernest August, nel cui castello si reca spesso a suonare, ospite

gradito. Ma il duca, che è in cattivi rapporti con questi, proibisce ai suoi musicisti di andare a suonare nel castello del nipote; Bach non tiene conto di tale divieto e ciò, probabilmente, lo fa cadere in disgrazia. Sicché, quando il posto di *Kapellmeister* si rende vacante per la morte del titolare, Samuel Drese, il principe non nomina Bach, che pure ne aveva svolte, di fatto, le funzioni, ma dapprima invita il famoso Telemann; al rifiuto di quest'ultimo, sceglie il figlio di Drese, un oscuro musicista di nome Johann Wilhelm. Bach si sente offeso e offre i suoi servizi al principe Leopold di Anhalt-Köthen, nell'estate del 1717, col quale si è imparentato, per via di matrimonio, il suo protettore Ernest August. Ma il duca di Weimar, a sua volta risentito, non vuole concedergli il congedo; Bach, testardo e mosso da un vivo senso della giustizia e del diritto, protesta e chiede licenza con insistenza: la risposta del duca è la messa agli arresti. Bach in prigione! Dopo un mese, comunque, il duca non può far altro che lasciarlo andare; e Bach, dopo un viaggio a Lipsia per collaudare l'organo della chiesa di San Paolo, prende servizio a Köthen, ove rimane dal 1717 al 1723.

Un altro trasferimento; un altro cominciare daccapo. "Qui, la sua vita sarà molto diversa. Leopold d'Anhalt-Köthen è un principe calvinista, e questa religione non ammette, nel tempio, la musica concertistica. L'organo ha come unica funzione l'accompagnamento dei salmi. Johann Sebastian dovrà dunque podurre solo musica profana, cantate per anniversari o per Capodanno, e composizioni strumentali d'ogni genere. In questo campo darà libero corso alla sua fantasia. Il principe è più giovane di lui di nove anni, ha viaggiato molto, particolarmente in Italia, ed è un buon musicista dilettante. Ha ingaggiato eccellenti solisti, e il suo complesso consta di diciassette musicisti. Leopold stesso canta piacevolmente e sa suonare il clavicembalo, il violino e la viola da gamba. Fra il principe e il suo *Kapellmeister* si stringeranno rapidamente legami amichevoli: Leopold diventerà il padrino del settimo figlio di Johann Sebastian, battezzato naturalmente Leopold August, il 17 novembre 1718. Sfortunatamente vivrà meno di un anno. (...) Molto apprezzato dal suo principe, Johann Sebastian manterrà il suo titolo anche dopo la sua partenza per Lipsia, e continuerà a inviare, di tanto in tanto, *Cantate* di circostanza al suo protettore di una volta." (16)

Bach ha creduto davvero, nonostante le limitazioni oggettive cui il suo genio vi è sottoposto, di fermarsi per sempre a Köthen, di trovarvi il suo nido definitivo; invece accadono alcuni avvenimenti che lo spingono a mutar parere. Nel 1720, di ritorno da un viaggio a Karlsbad in compagnia del suo signore, apprende la morte della moglie Maria Barbara: non gli resta che recarsi a piangere sulla sua tomba già sigillata. È stata una morte improvvisa, e della quale ignoriamo le cause: la donna si è ammalata ed è perita nel corso della non lunga assenza del marito (circa due mesi), impegnato - come gli altri musicisti - ad allietare il soggiorno del principe Leopold durante la tradizionale cura delle acque. Bach si risposò il 3 dicembre 1721, dopo diciassette mesi, un tempo considerevole considerato che, in casi del genere, le nozze di un vedovo con figli venivano combinate in fretta e furia: comunque, ha bisogno di una nuova madre per i suoi figli, e la scelta cade su Anna Magdalena Wilcken, musicista e cantante (è stata assunta come soprano alla corte di Köthen), che ha quattordici anni meno di lui. Anna Magdalena, che sacrificherà la sua giovinezze e le sue prospettive di carriera professionale per allevare i figli di Bach e che gliene darà altri tredici, sotto la guida del marito si esercita anche nel clavicembalo: per lei Bach compone la famosa raccolta *Klavierbüchlein*. Nello stesso periodo compone anche la prima parte di un'altra opera fondamentale: *Il clavicembalo ben temperato* (composto di ventiquattro tra preludi e fughe). Notiamo, di passaggio, che Bach non ama l'ultimo arrivato della famiglia degli strumenti a tastiera: il pianoforte; e ha più volte manifestato la sua contrarietà verso di esso. Il motivo? Mentre nel clavicembalo le corde sono pizzicate dalle penne, nel pianoforte sono percosse dai martelletti. Il pianoforte, dunque, è - a ben guardare - uno strumento a percussione, che conserva solo in parte la dolce armonia degli strumenti a corde. Ecco un tipico esempio in cui il "conservatorismo" musicale di Bach, non che respingerlo verso concezioni regressive, lo stimola a ricercare, per l'amato clavicembalo, soluzioni straordinariamente "moderne", addirittura avveniristiche, che solo in prospettiva storica ci è dato di misurare in tutta la loro sorprendente originalità.

Esattamente una settimana dopo Bach, anche il principe Leopold si sposa con una cugina che, però, non condivide il suo entusiasmo per l'arte musicale e al cui fianco, poco a poco, anche l'entusiasmo di lui scema sensibilmente. Bach se ne lamenta in questi termini in una lettera all'amico Erdmann: "In questo luogo [cioè a Köthen] avevo un principe affabile tanto amante quanto conoscitore di musica; e pensavo di terminare i miei giorni presso di lui. Adesso, è toccato che il suddetto *Serenissimus* sposasse una principessa di Berenburg, e da allora, a quanto sembra, il piacere del principe per la musica ha sempre più tendenza a intiepidirsi, visto che la giovane principessa è una *amusa*." (17) *Amusa*: non si poteva definire in modo più efficace che con tale neologismo non tanto l'ignoranza della musica, quanto la freddezza e l'assoluta indifferenza verso di essa.

L'aria di Köthen, dunque, non è più così accogliente come un tempo e Bach comincia a cercare una nuova sistemazione. Dapprima volge lo sguardo verso Amburgo, ove è messo a concorso il posto di organista nella Jakobkirke. Ma il concorso risulterà poi vergognosamente truccato: un musicista di modesto valore, tale Heitmann, sbaraglia i concorrenti sborsando una somma di 4.000 talleri come "dono" alla chiesa: e il posto è suo. Poi si presenta un'altra occasione: nel giugno 1722, a Lipsia, per la morte del vecchio Kuhnau si rende vacante il posto di *Kantor* e di *Director Musices* della chiesa di San Tommaso. Bach esita prima di avanzare la propria candidatura: a lui, che a Köthen è stato *Kapellmeister*, concorrere per un posto di semplice *Kantor* appare come una retrocessione. Né si tratta di una semplice petizione di principio: la famiglia da mantenere è sempre più numerosa e lo stipendio, forse, non basterà a mantenerla decorosamente. Alla fine, però, convinto da alcuni amici, egli rompe gli indugi e si candida.

A quel posto, prima di lui, il Consiglio municipale di Lipsia ha già invitato il famoso Telemann che in un primo tempo accetta, poi ci ripensa e declina l'offerta, avendo trovato di meglio ad Amburgo. Allora il Consiglio si rivolge a Christoph Graupner e anche questi accetta ma poi il suo signore, il langravio di Hesse-Darmstadt, si intestardisce a trattenerlo. Il 7 febbraio 1723 Bach presenta un saggio delle sue capacità, la *Cantata 22* sui Dodici Apostoli. I consiglieri tergiversano ancora, perché sperano che il langravio ci ripensi e lasci libero Graupner; ma ciò non avviene e così, il 5 maggio, Bach viene invitato a ricevere la nomina. Prima, però, deve passare un severo esame da parte del Concistoro in seduta solenne e prestare giuramento; finalmente, il 1° giugno, prende possesso effettivo del suo nuovo incarico. Il commento di uno dei consiglieri di Lipsia, tale Platz, è passato alla storia per la sua inverosimile stupidità e arroganza: "Poiché non abbiamo potuto ottenere il migliore, dobbiamo accontentarci di un mediocre"; una di quelle frasi che rimbombano nei secoli come inestinguibile atto di accusa contro chi ha avuto l'impudenza di pronunciarle - peraltro dando voce a un'opinione largamente diffusa. La verità, infatti, è che Bach non è "alla moda" come Telemann e Graupner; né lo sarà mai.

Ed eccoci a Lipsia, la città ove Bach trascorrerà ben ventisette anni: tutto il resto della sua vita. Le chiese cittadine sono quattro: San Tommaso, San Nicola, Chiesa Nuova e San Pietro; le prime due sono le più prestigiose e i loro cori, i più apprezzati. Il *Kantor* dirige personalmente il coro di San Tommaso e di San Nicola; il servizio si svolge ogni domenica, a turno, in una delle due chiese. Nelle festività maggiori la stessa Cantata viene eseguita al mattino in una e alla sera nell'altra. Oltre alle funzioni di *Kantor*, Bach - come i suoi predecessori, e con eguale scarso entusiasmo - deve svolgere anche quelle di insegnante di teoria musicale, di canto e di latino. Il suo predecessore immeditato, Johann Kuhnau, è stato un dotto umanista, una personalità poliedrica che si è interessata di filosofia, matematica e letteratura; non aveva però il polso necessario per imporre l'ordine alle sue indisciplinate scolaresche, sicché la scuola si trova adesso in condizioni tutt'altro che buone. Le finanze del Concistoro sono quelle che sono e i ragazzi, i *Thomaner*, vivono in condizioni igieniche e sanitarie deplorabili: basti dire che non c'è neanche un letto per tutti gli alunni e che alcuni, indeboliti dalla fame, consumano la voce in attività coristica eccessiva. In generale si tratta di ragazzi indisciplinati e irrequieti, sempre pronti a far confusione e a mettere la città a soqquadro per rimediare qualcosa da mangiare, sia cantando che chiedendo l'elemosina: una sorta di *schola pauperum* in cui ci si dividono in parti uguali i doni ottenuti bussando di casa in casa - beninteso,

dopo che gli insegnanti hanno prelevato la loro parte. Insomma, una vera e propria fossa dei leoni... Le lezioni di latino sono quelle più fastidiose: all'inizio Bach se le accolla in prima persona (sono cinque lezioni settimanali in terza e in quarta classe), poi - con l'autorizzazione dei superiori - si trova un sostituto, per la somma di 50 talleri l'anno che vanno dedotti, ovviamente, dal suo stipendio. Si rimane comunque impressionati dalla quantità e pignoleria delle condizioni che egli deve accettare insieme all'incarico: non può lasciare la città senza un apposito permesso del borgomastro (che sia giunta notizia della sua precedente "scappata" a Lubeca?); deve accompagnare personalmente i funerali, camminando a fianco dei coristi; deve impegnarsi ad adattare la musica alle funzioni religiose, "in modo che sia di breve durata e non assomigli alle opere". L'orchestra che si trova a dirigere non ha che otto suonatori, di cui solo tre sono dei veri professionisti; mentre il numero minimo degli strumentisti dovrebbe essere, secondo Bach, da sedici a diciotto. Gerarchicamente, il *Thomaskantor* viene solamente terzo, dopo il rettore e il vicerettore, inoltre come professore dipende dal rettore e dal Consiglio, come maestro del coro dipende dal Concistoro della chiesa. Un po' troppi superiori, per un uomo onesto e laborioso ma anche orgoglioso e indipendente come lui.

C'è da chiedersi - e i suoi biografi se lo sono chiesto - come mai egli abbia accettato un posto del genere, sottoposto a condizioni e limitazioni quasi umilianti. La risposta è che, nonostante tutto, le condizioni economiche sono accettabili, specie calcolando i vari extra, come funerali e matrimoni; l'alloggio è gratuito, all'interno della *Thomasschule*; gli resta molto tempo libero da dedicare alla composizione, poiché gli impegni di lavoro si riducono a poche ore al giorno, compresa la sorveglianza del convitto. Oltre a tutto questo, Lipsia è un centro importante: i suoi figli stanno crescendo, e in esso potranno trovare delle opportunità che a Köthen non avrebbero mai avute. La verità è che "non si sa di preciso perché Bach accettasse, nel 1723, l'incarico di *Kantor* offertogli dalla scuola di musica annessa alla chiesa di San Tommaso in Lipsia. Probabilmente perché era un grande onore e testimonianza di una solida fama raggiunta l'essere chiamato a quel compito. Forse perché nella Germania di quell'epoca trasferirsi in Lipsia significava, per una famiglia, andare finalmente ad abitare in una delle poche grandi città degne di questo nome che allora il Paese potesse vantare, abbandonando una vita di provincia che offriva un futuro assai povero di prospettive. Certo, non influì sulla decisione il modesto stipendio che la città poteva offrirgli, mentre dovette attirare Sebastiano la prospettiva di poter riprendere a suonare l'organo e di attendere alla musica sacra." (18)

Comunque, al *Kantor* di San Tommaso spetterebbe anche la direzione musicale dell'Università, presso la chiesa di San Paolo; Kunahu, però, vi aveva rinunciato fin dal 1716, a favore di Görner, l'organista di San Paolo. Appena insediato nella sua nuova carica, Bach inizia una vera e propria battaglia legale (con tanto di petizione alla reggia di Dresda del principe elettore) per ottenere il ristabilimento dei suoi diritti: la posta in palio è - oltre a un'affermazione di principio - un considerevole arrotondamento dei suoi proventi. Non riuscirà ad ottenere piena soddisfazione, ma solo un accomodamento parziale; eppure, in questa lotta egli si logora anno dopo anno, con tenacia, con pazienza, sostenuto dalla coscienza del suo buon diritto, che lo rende incrollabile. È triste pensare che un così grand'uomo abbia dovuto disputare per simili meschinità, che non gli sia stato riconosciuto, per lo meno, quanto gli spettava di diritto. Ma, come si sa, il Consiglio municipale perseguiva scopi - pur legittimi - di tipo molto pratico, che non prevedevano alcun riconoscimento particolare alla genialità. "La scuola ha bisogno di un *Kantor* - si legge negli atti relativi alla nomina del suo successore - e non di un maestro di cappella; il signor Bach è un grande musicista, ma non un maestro di scuola." (19)

Eppure, anche se i lunghi anni di Lipsia sono certamente meno gratificanti, per lui - sul piano sociale - di quelli di Weimar e di Köthen, essi vedono una produzione sterminata e prodigiosa: e ogni sua composizione, senza eccezioni, si segnala per un livello qualitativo eccezionale. Se a Köthen aveva composto - per il margravio del Brandeburgo, conosciuto durante il soggiorno a Karlsbad - i sei *Concerti Brandeburghesi*, a Lipsia compone capolavori assoluti quali la *Passione secondo San Giovanni* nel 1724 e la *Passione secondo San Matteo* nel 1729. "Col suo ardente

linguaggio musicale e l'estrema logicità della trattazione dei caratteri - ha scritto l'autorevole Schering - , la *Passione secondo San Giovanni* sta come un'opera monumentale di altissimo valore, a onore non soltanto di colui che l'ha creata, ma anche del sacrosanto argomento." (20) Sta di fatto, però, che i bravi cittadini di Lipsia non capiscono tanta genialità, e alla *Passione secondo San Matteo* nella chiesa di San Tommaso preferiscono la *Passione* di un venticinquenne, tale Fröber, nella Chiesa Nuova. Tratto caratteristico della personalità umana di Bach: non che amareggiarsi, risentirsi o ingelosirsi, rilascerà una raccomandazione di suo pugno a quel Fröber, più tardi, per un avanzamento di carriera...

I rapporti di Bach con i vari rettori che si alternano alla *Thomasschule* sono di natura alterna, e così quelli con il consiglio. Se il rettore Gesner lo apprezza e lo favorisce in vari modi, il suo successore, Ernesti, viene invece in urto con lui e le cose vanno tanto oltre che Bach scaccia per due volte, clamorosamente, un prefetto di sua nomina. Altre difficoltà vengono dalle reciproche incomprensioni e diffidenze esistenti fra il Concistoro e il Consiglio; diffidenze che Bach, peraltro, tenta di sfruttare nei momenti di tensione con i suoi diretti superiori. Impulsivo, irascibile, ostinato si rivela più d'una volta il Nostro in tali vicissitudini: ma, al tempo stesso, sempre onesto e leale. Mai briga per ottenere ciò che non gli spetta; piuttosto, s'impunta per il riconoscimento delle sue prerogative: si direbbe che abbia un'altissima opinione non della sua persona, ma della sua funzione, e per essa è disposto a battersi strenuamente, talvolta in maniera malaccorta, perfino in questioni secondarie. Ad ogni modo, per acquisire un punto di forza nei confronti delle autorità municipali e parrocchiali, il 27 luglio del 1733 si decide a chiedere al re di Polonia ed elettore di Sassonia la nomina a compositore di corte: richiesta che viene accolta tre anni dopo, il 19 novembre 1736, al ritorno di Augusto III dalla Polonia ove era stato assorbito da gravi affari di Stato. Quanto alla sua persona, Bach mostra in svariate occasioni di essere più che modesto; ad esempio, sappiamo che non vuole si accenni mai, in sua presenza, al famoso episodio di Louis Marchand, il celebre organista francese che una volta, a Dresda, si dice sia "fuggito" la vigilia di una pubblica sfida alla tastiera con lui.

Da Lipsia, Bach si muove ben poco. Il viaggio più importante è quello che intraprende per Berlino nel 1747 (altri ne aveva fatti, di tanto in tanto, nella stessa città), all'età di sessantadue anni. Nella capitale prussiana suo figlio Carl Philipp Emanuel (il futuro "Bach di Berlino", per distinguerlo dagli altri due fratelli che diverranno celebri) era stato nominato membro della cappella nel 1740 e, l'anno dopo, clavicembalista di camera dello stesso sovrano, Federico il Grande, che è un buon intenditore di musica e che suona il flauto con autentica maestria. Da tempo il "despota illuminato", amico di Voltaire e condottiero di eserciti, desiderava conoscere il *Kantor* di Lipsia: non è un tipo che si lasci confondere dalle mode e sa apprezzare il valore anche quando veste i panni di un apparente anacronismo. Pertanto il vecchio Bach viene accolto nella reggia di Potsdam con ogni onore, viene invitato a provare i clavicembali e i pianoforti costruiti da Silbermann e ad improvvisare una composizione su un tema di fuga. Nasce così quella che poi sarà l'*Offerta musicale*, che farà stampare a sue spese ed offrire al sovrano, in segno di gratitudine, per mezzo del figlio. Federico II è talmente ammirato delle sue improvvisazioni e del suo incredibile virtuosismo nell'esecuzione che gli offre in dono uno qualsiasi degli strumenti provati: e la scelta di Bach cade su un pianoforte: estremo atto di riconciliazione - si direbbe - fra il sommo artista e questo nuovo strumento.

Nella primavera del 1749 Bach si ammala. È la prima volta, poiché ha sempre goduto di un vigore e di una salute fuori del comune. Alla fine dell'anno sopraggiunge, improvvisa e totale, la cecità: alcuni pensano, ma è impossibile dimostrarlo, che ciò abbia a che fare con gli sforzi imposti alla sua vista fin da bambino, quando copiava musica di nascosto, e poi per tutta la vita; ma l'unica cosa certa è che soffriva di miopia per il troppo scrivere sullo spartito. Anche nel buio totale, tuttavia, quest'uomo straordinario continua a comporre, ovviamente dettando: gli è semplicemente impossibile vivere senza comporre. Nel marzo-aprile del 1750 viene operato di cataratta per ben due volte da un chirurgo inglese, certo John Taylor, più praticone che medico, con esiti pessimi. Il 18 luglio, improvvisamente, Bach sembra riacquistare la vista: ma dieci giorni dopo, il 28 luglio,

chiude gli occhi per sempre. Viene sepolto nel cimitero di San Giovanni, dove la sua salma andrà dispersa. Meschino fino all'ultimo, il Consiglio municipale - che già durante la sua malattia aveva manovrato per nominare il suo successore senza che Bach avesse dato le dimissioni - trova il modo di defraudare la vedova di un mese di stipendio del marito, sostenendo che gli era già stato pagato...ventisette anni prima!

Da tutti i documenti in nostro possesso emerge un tratto caratteristico della personalità di Bach: la sua modestia, la sua bonarietà, il suo alto senso della giustizia. Abbiamo pochi altri esempi, nella storia, di un genio altrettanto affabile, benevolo, generoso nei suoi rapporti con gli altri e al tempo stesso così riservato e semplice, quantunque conscio del proprio valore. Un altro elemento caratteristico della sua vita è il fatto che Bach, pur avendo viaggiato pochissimo, sa recepire gli stimoli più vari dalla tradizione musicale italiana, francese, tedesca, fonderli in una magnifica unità e creare uno stile che - pur se non fa scuola sul momento - né, del resto, in seguito, perché il genio non fa scuola - ha anticipato molte soluzioni e costituisce un *unicum* nella storia della musica occidentale, per vastità di concezione e profondità d'ispirazione. "Non fiume: mare" disse di lui Beethoven, alludendo al significato del suo nome ( "ruscello") nella lingua tedesca. Non solo Bach non è mai uscito dai confini della Germania: non l'ha neanche vista tutta; i suoi viaggi e spostamenti si collocano tutti entro le regioni centro-settentrionali. Non è mai stato a Norimberga, patria di Pachelbel, né a Monaco e tanto meno a Vienna; neanche la regione renana ha visitato: gli influssi latini nella sua formazione musicale, così evidenti da aver spinto qualche critico a chiedersi se egli sia stato un genio tedesco o latino (21), gli sono giunti tutti ed esclusivamente per via indiretta. In realtà, Bach è un figlio della Germania nel senso più proprio della parola: la sua religiosità, la sua laboriosità, la sua precisione, il suo senso della famiglia, la sua visione della vita sono essenzialmente tedeschi; ma, come tutti i geni universali, egli li trasfonde e li sublima in una creazione originale che non appartiene più solo a questa o quella cultura, ma è espressione di civiltà nel senso più alto e duraturo.

Bach è passato alla grande storia della musica in primo luogo per le sue composizioni organistiche, praticamente ignorate - lo abbiamo già osservato - dai contemporanei. Perfino la sua riscoperta, dopo tre generazioni di oblio, avviene in maniera un po' equivoca: nel clima patriottico del Romanticismo, la cultura tedesca vuole un genio musicale "nazionale" da contrapporre al cosmopolitismo illuministico di matrice francese. L'opera di Bach viene allora riesumata dallo studioso Johann Nikolaus Forkel con la sua biografia del 1802; ma il grande pubblico ne ha la rivelazione solo con la memorabile rappresentazione della *Passione secondo San Matteo*, diretta da Mendelssohn, allora ventenne, a Berlino nel 1829 (invece il pubblico italiano dovrà aspettare ancora più di ottant'anni: fino alla rappresentazione milanese del 1911!). Nel 1850, nella ricorrenza del centenario della morte di Bach, viene iniziata la pubblicazione delle opere complete, che terminerà solo nel 1900.

Tra esse, ricordiamo quelli che sono divenuti altrettanti pilastri della moderna civiltà musicale: il *Magnificat*, la *Messa in si minore*, la *Passione secondo san Giovanni*, la *Passione secondo San Matteo* fra le cantate sacre; l'*Oratorio di Pasqua* e l'*Oratorio di Natale* fra gli oratori; il *Clavicembalo ben temperato*, le *Variazioni Goldberg*, le *Suites*, i *Piccoli preludi* e le *Invenzioni* tra le opere per clavicembalo; i sei *Concerti Brandeburghesi* tra le composizioni da camera; l'*Offerta musicale* e *L'arte della fuga* tra le opere teoriche; le *Toccate*, i *Preludi* e le *Fughe* per organo (tra le quali la celeberrima *Toccata e fuga in Re minore*); le *Sonate* e *Partite* per violino (tra le quali la famosa *Ciaccona*); quelle per violoncello; centinaia di cantate e una enorme quantità d'altra musica (oltre 1.000 opere in totale), sia vocale che strumentale, sempre contraddistinta da altissimi pregi qualitativi e accomunata, pur nella diversità dei generi e degli strumenti, da quella interna energia vitale che rischiarava e vivificava come una verdeggianti primavera tutta la sterminata produzione bachiana.

In particolare, Bach ha svolto una funzione insostituibile nel rivitalizzare un genere musicale che si stava esaurendo: la fuga. Robert Schumann ebbe a dire che dietro la fuga si può nascondere il

musicista più mediocre e che essa, pertanto, è adatta solo ai più grandi maestri. Una cosa è certa: Bach opera in questo campo una rivoluzione memorabile, che lascia il segno. "Bach - scrive Bessler - passa per il più grande maestro della fuga. In verità, bisognerebbe chiamarlo il salvatore e l'ultimo campione dell'antica venerabile forma, che a quell'epoca era già entrata nella decadenza. Per lungo tempo, era stata l'autentica forma musicale simbolica, specchio ed emblema di un'armonia cosmica, nelle cui sfere il ruolo dell'uomo era strettamente limitato. Tutto ciò doveva riuscirle fatale, nel momento in cui l'ottica dell'artista sempre più decisamente si volgeva verso l'Uomo e i suoi affetti, e non più, come prima, all'ininterrotto fluire della musica e al suo elaborato articolarsi in voci polifoniche. Con intolleranza sempre più esclusiva, la melodia limitata, circoscritta, facile, umanamente parlante e commovente, era elevata a fondamento e valore sommo di ogni arte musicale. Già i contemporanei di Bach, che si erano accodati al nuovo gusto e si lasciavano trascinare dalla superficiale corrente del tempo, si scagliarono, con Johann Mattheson, contro le 'artificiose fughe e le sofisticate partite', per meglio esprimere la lode della melodia commovente e patetica." (22)

Siamo così giunti alla *vexata quaestio* della supposta arcaicità di Bach, del suo legame con una civiltà musicale - quella del barocco - ormai morta e sepolta; del suo compiacimento per generi e forme che, nel clima razionalistico della metà del '700- l'epoca dell'Illuminismo - lo facevano apparire come un compositore superato, rivolto al passato piuttosto che al futuro. Fuori del campo musicale, analoghe critiche furono rivolte a un altro grande isolato suo contemporaneo, il filosofo italiano Giambattista Vico (1668-1744). Il fatto che noi oggi viviamo in una fase della civiltà occidentale che è ancora dominata dai presupposti - e dai pregiudizi - del razionalismo di matrice illuministica e positivista fa sì che la nostra percezione di personalità gigantesche, come quella di Vico o come quella di Bach, risulti gravemente deformata. Per restituire alla gigantesca figura di Bach i suoi veri contorni, occorre cercar di sbarazzarsi del pregiudizio melodico che per noi è diventato *la* musica, e risalire alle sorgenti dell'ispirazione bachiana: quando la musica polifonica era espressione di valori assoluti, tradizionali nel senso più specifico della parola (ossia di origine superiore all'umana) e non semplice espressione dell'*io* individuale, della soggettività eretta a norma suprema. In un certo senso, la musica europea del XVIII secolo riproduce la "rivoluzione copernicana" che Kant ha introdotto in filosofia, passando dalla riflessione sull'oggetto a quella sul soggetto, e che Hegel e l'idealismo hanno portato alle estreme conseguenze. A partire da Kant il pensiero europeo si disinteressa della "cosa in sé", del *Noumeno*, dunque in un certo senso abbandona il problema dell'Essere e l'intera metafisica; con Hegel, poi, riduce tutta la realtà a Spirito, a creazione razionale del soggetto, a manifestazione della storia e, dunque, a celebrazione e divinizzazione dell'esistente: "Tutto ciò che è razionale è reale; tutto ciò che è reale è razionale". È vero: Bach appartiene a *prima* di tale sedicente "rivoluzione copernicana" del pensiero: per lui, la musica è il linguaggio con cui l'essere umano rivolge a Dio la sua preghiera ed è anche il linguaggio con cui l'Assoluto irrompe nel finito, nel limitato, nel transitorio, nell'impermanente.

Bach ha mostrato un particolare interesse per le forme fuggate, che sono quattro: la fuga in senso stretto; il concerto grosso; il corale preludio; il mottetto e madrigale. "Il concerto grosso - osserva Aaron Copland - è una specie di forma strumentale fuggata ed ha generalmente tre tempi. Esempi classici sono quelli di Haendel e di Bach. Gli ultimi esempi di questo autore detti *Concerti Brandeburghesi*, in numero di sei, hanno ciascuno un concertino diverso. Ascoltando il contesto contrappuntistico di una di queste opere si ha l'impressione di un vigore e di una vitalità meravigliosi. Gli interni movimenti delle parti sacrificano il loro carattere atletico ad una perfetta funzione collettiva:" (23) Ecco, forse è questo il segreto del vigoroso equilibrio e della inestinguibile freschezza della musica di Bach: la sua magistrale capacità di orchestrare la geometria delle parti in vista dell'effetto architettonico dell'insieme, come una cattedrale gotica che proietta le sue guglie verso il cielo in uno slancio che è espresso dell'armonia e dalla coesione perfetta dell'insieme, dove nulla appare staccato, virtuosisticamente isolato, ma ogni tensione ed ogni energia sono perfettamente fuse nel tutto.

Questa capacità, in un'opera d'arte - sia essa musicale o architettonica, scultorea, pittorica, poetica - di ridurre a unità il linguaggio delle singole parti è il sigillo della sua piena realizzazione, di contro a una pretesa "arte moderna" in cui ogni parte va per la sua strada, come altrettante membra disarticolate. "L'arte moderna - osserva il filosofo Luigi Stefanini - avrebbe il diritto di ripudiare la bellezza, se bellezza fosse soltanto quella che si misura col compasso e la squadra o si calcola fisiologicamente con la latitudine dell'ombelico. Ma, se bellezza è unicamente appartenenza delle cose al sentimento generatore, non v'ha arte finché la molteplicità delle parti non consuona nell'armonia di un tutto, cioè di un cosmo che sia degno di reggere l'attimo dell'intuizione espressiva." E ancora, con parole che sembrano adattarsi perfettamente alla musica di Bach: "Arte pura è anche e soprattutto un *bisogno di disincarnarsi*, per raggiungere e amare valori extrasensibili... (...) Non ci è dato cogliere la bellezza e realizzarla se non in un verbo sensibile, ma dal seno stesso della più 'sensuosa' e 'corpulenta' delle attività umane si esprime il voto di una parola pura in cui la spiritualità sia immediatamente conseguita e amata e, in quanto amata, conservi il fascino della bellezza." (24)

Un altro pregiudizio tipico dell'estetica contemporanea è quello della "musica assoluta", intendendo come tale la musica puramente strumentale, concetto che Richard Wagner, verso la metà del XIX secolo, ha coniato per contrapporlo alla musica "a programma", compresa quella vocale, del passato. Ha scritto il grande critico Hans Sedlmayr: "Hanslick teorizzerà poi questo concetto: 'la musica strumentale è la musica pura, assoluta'. Il concetto della 'musica assoluta' è dunque determinato da condizioni storiche e può essere compreso solo in base alla situazione esistente intorno alla metà del secolo XIX. Applicarlo a tutta la musica del passato in contrapposto alla musica vocale (legata alla parola), per esempio alla musica di Bach o dei classici viennesi, è antistorico ed effettivamente sbagliato." (25)

Questo, per quanto riguarda le cantate. Ma anche per quanto concerne il genere "antiquato" per eccellenza, la fuga, è evidente che i contemporanei di Bach, imbevuti di pregiudizi razionalistici, non erano in grado di apprezzare i caratteri di "modernità" che egli seppe introdurre; né erano in grado di comprendere che essa, come del resto ogni altro genere, era per lui uno strumento per portare a perfezione l'arte del contrappunto, fine supremo della musica. "Attraverso le forze italiane che assorbe - osserva ancora Buscaroli - Bach non si limita a migliorare o arricchire la fuga. La salva dall'estinzione per inaridimento e dall'abbandono per disinteresse da parte di una generazione e di un gusto non più disposti a commuoversi sugli ingegnosi artifici. (...) È una curiosa coincidenza che le poche censure critiche (per lo più, cerimoniose e rispettose) che furono levate contro la musica di Bach muovessero gli stessi rimproveri (artificiosità, eccesso di dottrina, complicazione) che furono mossi alla musica di Beethoven. (...) Bach prolunga la vita della fuga, che senza di lui si sarebbe estinta, con una violenta trasfusione. Le ficca dentro forze che la nuova età ha scatenato, e che sarebbero, singolarmente, tutte protese a reclamare la morte della venerabile forma. Conservatore rivoluzionario, Bach la contamina con tutte le novità che scandalizzano i conservatori ottusi; e la salva proprio adoperando quella maniera che i progressisti, celebrati nelle orchestre di corte e nei teatri, proclamano incompatibili con quel polveroso passato. Assiso tra passato e futuro, Bach escogita la costruzione di una nuova fuga con un programma polifonico e armonico, reinventata dallo spirito del concerto. Entrano nella fuga i giuochi dinamici e timbrici, le spinte, gli effetti di masse, i pieni e i vuoti del contrasto concertistico italiano: i singoli registri e il ripieno dell'organo assumono funzioni architettoniche, dove avevano avuto soltanto ruoli di effetto." (26) *Assiso tra passato e futuro*: ciò che può dirsi solo dei più grandi.

A dispetto di quanti vedono nella musica di Bach un perfetto esempio di razionalismo matematico, Albert Schweitzer ha sostenuto l'interpretazione diametralmente opposta e ha visto in lui soprattutto il poeta. "Bach era un poeta - ha scritto - e nello stesso tempo un pittore. Questo sembra un paradosso, poiché noi siamo abituati a classificare un artista giudicando dai mezzi di cui si serve per tradurre la propria vita interiore, e chiamiamo musicista chi si esprime coi suoni, pittore chi usa i colori e poeta chi si serve delle parole. Bisogna però riconoscere che queste classificazioni stabilite in base a criteri tanto esteriori, sono arbitrarie. L'animo dell'artista è tutto un mondo in cui

confluiscono insieme i doni del pittore, del poeta e del musicista in proporzioni infinitamente varie.(...) L'autore delle *Cantate* e delle *Passioni* era un poeta, anche se non si sapeva esprimere con eleganza, e se il suo gusto non era più raffinato di quello dei contemporanei... (...) Al contrario di Mozart, che fa solo della musica pura e riveste senz'altro di belle melodie qualsiasi testo, Bach prima lo sviscera e lo approfondisce fino a trovare quella che a lui sembra l'idea essenziale, che si propone di illustrare. Percò rifugge sempre dalla musica generica che si sovrappone ad un testo senza avere in comune con questo nient'altro che il ritmo ed un certo sentimento tutt'altro che definito. Anche quando il testo non offre proprio nessuna particolarità che si presti alla descrizione, prima di rassegnarsi fa tutto il possibile per trovarvi un germe qualsiasi. Precedendo immediatamente Wagner, sviluppa sempre un fraseggiare musicale che nasce dal ritmo stesso delle parole." (27) E altri autori hanno fatto notare che la Turingia, dopo tutto, è limitata a nord dal Massiccio del Harz, il cui Monte Brocken è la sede di mille leggende d'incantesimi, ove le streghe si danno convegno nella Notte di Valpurga: come dire che vi è un elemento fantasioso, per non dire fantastico, nella natura dei suoi abitanti - ed anche nella musica di Bach - che non si può ignorare per privilegiare l'immagine di comodo di un musicista tutto razionale e freddamente "tecnico". Insomma, per Bach vale quello che si può dire per i classici in generale: egli è eternamente attuale perché non finisce mai di dire quello che ha da dire, perché non smette mai di sorprenderci e, quasi, di sfidarci.

Prima di concludere, tuttavia, vogliamo fare un cenno ad altri due ordini di ragioni, oltre a quelle di natura strettamente musicale e, per così dire, tecnica, che - a nostro parere - hanno fatto velo al riconoscimento della sublime statura di Bach, l'uno anche all'interno della cultura tedesca, l'altro fuori della Germania, e specialmente in Italia (dove, come si è detto, bisogna aspettare il 1911 per poter ascoltare la *Passione secondo San Matteo*). Il primo: la personalità di Bach, la sua concezione dell'arte, la sua visione della vita appartengono, come abbiamo sottolineato, alla fase *pre-moderna* della nostra civiltà, e il suo conservatorismo di fondo irrita e offende gli spiriti "liberi" che non ammettono altra espressione artistica che non sia ribellione, esperimento, rifiuto sprezzante di tutte le tradizioni, irrisione di ogni trascendenza. Le sue qualità "borghesi" appaiono una vera e propria sfida, la sua dimensione patriarcale suona incomprensibile alla cultura dell'effimero, che giudica "vecchio" e "superato" quanto appartiene alla penultima generazione. Senza avere l'onestà di confessarlo, alcuni trovano fastidioso il rigore morale di Bach (come quello di Dante): lo preferirebbero più incoerente, più repressibile, per poterlo abbassare alla loro misura; la sua ombra gigantesca dà loro fastidio. Le sue qualità umane e la sua dedizione all'arte - silenziosa e priva di ogni ostentazione - appaiono intollerabili, quasi provocatorie. In un'epoca contraddistinta (come affermava Guénon) da una vera e propria *inversione di valori*, la sua vita adamantina infastidisce la nostra cattiva coscienza.

"A differenza di Vivaldi e di Haendel, - scrive Franco Abbiati - Bach non scrive una sola nota per il teatro. Incommensurabile tuttavia è la sua grandezza. Capolavoro dei capolavori di Bach è la sua vita: capolavoro di raccoglimento, di ordine, di modestia: vita intima, silenziosa, dedicata interamente alla famiglia e al culto dell'arte, interamente avvolta entro i confini della patria. Bach fu realmente un forte in linea artistica e in linea morale: esponente gigantesco della risorta Germania musicale, uomo pio e fedele e praticante del protestantesimo ad onta della sua cattolica *Messa in si minore*, lavoratore onesto e 'kolossal' del pensiero ma ancora sposo affettuoso di due successive mogli e padre di ben venti figli, tra i quali alcuni di altissimo ingegno. (...) Riguardando l'aspetto formale, ma più penetrando i nuclei lirico-drammatici della religiosità bachiana espansa nelle *Passioni*, non si può tuttavia non stabilire una storica comparazione fra l'arte protestante di Bach e l'arte cattolica di Palestrina. Come Palestrina era stato il punto d'arrivo delle musiche polifoniche vocali usate dalla liturgia della Chiesa latina, Sebastiano Bach attinge nelle sue *passioni* il vertice delle musiche chiesastiche sorte in grembo al protestantesimo.(...) Nell'uno e nell'altro la musica fu il mezzo della creazione, non il fine; giacché come in Palestrina il sentimento religioso cattolico, in Bach è il sentimento religioso protestante - estrinsecato nelle *Cantate*, nelle *Passioni* e negli *Oratori* - la meta alla quale guardano, ispirandosi, le facoltà del compositore. (28)

Il secondo ordine di ragioni per il tardivo apprezzamento di Bach, fuori della Germania e specie nei Paesi latini, è di ordine ancora più generale ed è di un genere che molti si affetteranno a negare, avendo a che fare con pregiudizi politici e culturali che nulla hanno a che fare con l'arte e che tuttavia, segretamente, contribuiscono al successo o al misconoscimento del talento. Intendiamo alludere al fatto che esiste, intorno alla storia della Germania e di tutto ciò che è tedesco, un pregiudizio (oggi a parole negato da tutti, ma alimentato violentemente fino alla metà del XX secolo, complice la tragedia di due guerre mondiali), a causa del quale ciò che da lì proviene è oggetto di un'accoglienza assai cauta, per non dire diffidente. Mentre ciò che è francese, o, ancor più, ciò che è anglosassone, gode di un'immediata e istintiva simpatia, ciò che è tedesco suscita una immediata e istintiva antipatia: moto che, specie nelle persone colte, viene neutralizzato da una serena e imparziale valutazione delle cose, ma solo a prezzo di una sorta di "sforzo intellettuale", necessario appunto alla rimozione del pregiudizio.

Sì, certo: non è 'politicamente corretto' parlare di *questo*, poiché tutti lo pensano, ma non sta bene dirlo. La verità è che il resto d'Europa e del mondo ammira la Germania, ma ne ha ancora un po' paura. Terribili ricordi pesano su quanto è stata capace di fare in quanto forza collettiva. E la paura per essa non si origina con gli eventi del 1939 e nemmeno con quelli del 1914; nasce nel 1870, da quella prima, tremenda dimostrazione di forza che ha sbalordito e messo a disagio il mondo intero. Un ardente innamorato della cultura tedesca, Piero Buscaroli, lo ha messo bene in chiaro ricordando che Paul Valéry fin dal 1896 aveva scritto un libro, *La conquête allemande*, per la londinese *New Review*, creando quel *cliché* della barbarie teutonica (prima di Hitler e prima di Ludendorff), da cui la Germania non è più stata capace di uscire nell'immaginario collettivo dei non-tedeschi. "La delatoria perfidia, l'incalzante dialettica impiegate a dimostrare che due virtù quali l'intelligenza e la disciplina sommandosi in casa dei tedeschi erano diventate uno strumento diabolico, la demonizzazione dello Stato Maggiore prussiano, impersonato nei tratti ascetici e negli occhi celesti del maresciallo Moltke, addensano in queste pagine un furore di distruzione, una miscela venefica, che non potevano rimanere racchiusi lì dentro e difatti si sparsero in largo e si propagarono a lungo." (29) Poi sono venuti i film di Holywood e i fumetti della serie *Super Eroica*, e non c'è stato più niente da fare.

Intendiamoci, non che la Germania sia stata vittima inerme e innocente di una perfida congiura della propaganda mondiale. Ci ha messo molto del suo: e anche prima dell'ultimo conflitto mondiale. Il mite professor Bercche, ingenuo e sincero ammiratore di tutto ciò che è tedesco, nella novella di Luigi Pirandello bene esprime la cocente delusione vissuta nel 1914 perfino da quanti avevano sempre guardato con simpatia alla cultura tedesca, ai prodigi della sua economia, all'efficienza della sua macchina statale; facile quindi immaginarsi i sentimenti di coloro che non avevano mai condiviso tali simpatie. "[Bercche] non insorge [contro le manifestazioni anti-tedesche] perché è sbalordito. Sbalordito non di quella invasione [del Belgio neutrale], non di quegli atti di ferocia, ma della colossale bestialità tedesca. Sbalordito. Dall'altezza del suo amore e della ammirazione per la Germania, cresciuti smisuratamente con gli anni, questa colossale bestialità è precipitata come una valanga a fracassargli tutto...(...) Goethe, Schiller, e prima Lessing, e poi Kant, Hegel... Ah, quand'era piccola, quando ancora non era, la Germania, questi giganti! E ora, gigante, ecco qua, s'è buttata, pancia a terra, con le mani afferrate sotto il petto, e un gomito qua, sul Belgio e in Francia, l'altro là su la Russia in Polonia: - Smuovetemi, se siete capaci! - Quanto resisterà il bestione così piantato? - Oh bestione, sono tanti! sono tanti! E tu contavi di sbrigarti in due zampate! Hai sbagliato! Non hai visto niente; non hai vinto subito; ti sei buttato così a terra puntando le gomiti di qua e di là; potrai resistere a lungo? Oggi o domani ti smoveranno, ti slogheranno, ti faranno a pezzi!" (30) Già, la bestialità tedesca: quella incredibile capacità di passare dal lato del torto (qualche altro esempio? i Sudeti nel 1938, Danzica nel 1939) pur avendo delle ragioni più che plausibili da far valere; quel dono innato di rendersi odiosa anche quando protesta un suo buon diritto, a causa di una baldanza che scivola immancabilmente nella brutalità minacciosa.

Questo discorso, tuttavia, ci porterebbe troppo lontano e, casomai, lo riprenderemo un'altra volta, in altra sede. Voglia il Cielo che non si arrivi al punto di sminuire la grandezza di Bach perché i Tedeschi sono gente poco simpatica; né che, per ammirarlo incondizionatamente, bisogna passare per filotedeschi e magari per pangermanisti in incognito. Sarebbe troppo triste; e, se è vero che le macerie morali lasciate in Europa dal 1918 e dal 1945 non sono state ancora interamente rimosse, è anche vero che l'Europa va riscoprendo, giorno dopo giorno, le radici e le ragioni della sua profonda unità spirituale. E Bach, genio della civiltà europea, deve considerarsi a buon diritto uno dei grandi maestri della nostra civiltà: come Dante, come Giotto, come Erasmo, come Dürer, Leonardo, Michelangelo, Cervantes e Shakespeare. Uomini che, proprio perché profondamente radicati nelle rispettive patrie, hanno saputo innalzarsi al livello dell'arte universale: vera e propria stella polare nella lunga e buia notte del mondo contemporaneo.

## NOTE

- 1) ALAIN, Olivier, *Johann Sebastian Bach*, vedi bibliogr., pp. 7-8.
- 2) Voce *Bach* della *Grande Enciclopedia della Musica Classica*, vedi bibliogr., I, pp.74-75.
- 3) ALAIN, Olivier, *Op. cit.*, p. 8.
- 4) PAUMGARTNER, Bernhard, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, vol. I, Zurigo, Atlantis Verlag, 1950, p.65.
- 5) AGRICOLA, J. F.- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, in *Musikalische Bibliothek etc.*, Leipzig, im Jahr 1754, rist. Lipsia, 1965.
- 6) Émile G. Leotard, *Storia del Protestantismo*, Milano, Il Saggiatore, 1971 (4 voll.), vol. III, pp.140-41.
- 7) Voce *Pietismo* della *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1988, p. 702.
- 8) SCHWEITZER, Albert, *Op. cit.*, p. 152.
- 9) PIRRO, André, *Johann Sebastian Bach*, Paris, Alcan, 1924; cit. in G. TOURNIER,, G., *À travers L'Allemagne religieuse*, Paris, 1912, p. 145-46.
- 10) *Nekrolog*, cit., p. 161 sgg.
- 11) SCHWEITZER, *Johann Sebastian Bach, il musicista-poeta*, vedi bibliogr., p. 101.
- 12) Intervista di Corrado Augias a Roman Vlad in *Bach e il suo tempo*, ed. *La Repubblica*, ved. bibliogr., p. 10.
- 13) BUSCAROLI, Piero, *Bach*, ved. bibliogr., pp.249-50.
- 14) FARB, Peter, in *Grandi vite, grandi imprese*, ved. bibliogr.
- 15) *Ibidem*, pp.322-23.
- 16) ALAIN, Olivier, *Op. cit.*, pp. 34-35.
- 17) Cit. in *Johann Sebastian Bach*, vol. III, Milano, F.lli Fabbri, 1965, p. 32.
- 18) AA. VV., *Bach e il Settecento strumentale*, vol. II della *Storia della Musica*, Milano, F.lli Fabbri, 1964, p. 143.
- 19) Cit. in SCHWEITZER, Albert, *Op. cit.*, p.111.
- 20) Cit. in *Bach*, voce della *Grande Enciclopedia della Musica Classica*, Roma, Curcio, s. d., vol. 1, p. 78.
- 21) Cfr. DUFOURCQ, Norbert, *Jean Sébastien Bach*, ved. bibliogr.
- 22) BESSELER, Heinrich, *Johann Sebastian Bach*, in *Die Grosse Deutschen. Deutsche Biographie in 4 Bänden*, Berlinno, Propyläen Verlag, 1956, II, pp.13.
- 23) COPLAND, Aaron, *Come ascoltare la musica*, Milano, Garzanti, 1963, p. 122.
- 24) STEFANINI, Luigi, *Estetica*, Roma, Ed. Studium, 1953, pp. 86, 110.
- 25) SEDLMAYR, Hans, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1960, p. 62.
- 26) BUSCAROLI, Piero, *Op. cit.*, pp. 352-53.
- 27) SCHWEITZER, Albert, *Op. cit.*, pp. 309, 315-16.
- 28) ABBIATI, Franco, *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 182, 185.

- 29) BUSCAROLI, Piero, *Paesaggio con rovine*, Milano, Camunia, 1989, p. 5.  
30) PIRANDELLO, Luigi, *Berecche e la guerra*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 20, 22.

## Francesco Lamendola

### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- *Opere di Bach*, nella serie *I Grandi Musicisti* (fascicoli con disco), a cura di Alberto Basso e Alfred Dürr, Milano, F.lli Fabbri ed., 1965.
- ALBERTI, Luciano, *Le Meraviglie della Musica*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 72-77.
- AA.VV., *Bach e il Settecento strumentale*, vol. II della *Storia della Musica*, Milano, F.lli Fabbri 1964.
- *Bach*, voce della *Grande Enciclopedia della Musica Classica*, Roma, Curcio ed., s. d., vol. 1, pp. 74-82.
- ALAIN, Olivier, *Johann Sebastian Bach*, Milano, Sugarco, 1979.
- BUTT, John, *Bach e Händel*, in *Enciclopedia della Musica* diretta da J. J. Nattiez, Einaudi/II Sole 24 ore, 2006, vol. 1, pp. 528-551.
- BUSCAROLI, Piero, *Bach*, Milano, Mondadori, 1998.
- DELL'ARTI, Giorgio (a cura di), *Bach e il suo tempo*, supplemento a *La Repubblica* nr. 112 del 13 maggio 1987.
- DUFOURCQ, Norbert, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, La Colombe, 1947.
- FARB, Peter, *Bach e la sua musica sublime*, in AA.VV., *Grandi vite, grandi imprese*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1966, p. 238-243.
- LIUZZI, Fernando, voce *Bach, J. S.* in *Enciclopedia Biografica Universale*, Treccani/La Repubblica/L'Espresso, 2007, vol. 2, pp. 283-296.
- RESCIGNO, Eduardo, *Johann Sebastian Bach*, Milano, Skira ed., 2007.
- SCHWEITZER, Albert, *Johann Sebastian Bach, il musicista poeta*, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 1979.