

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 10 / Issue no. 10

Dicembre 2014 / December 2014

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 10) / External referees (issue no. 10)

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Eberhard Karls Universität, Tübingen)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Citazioni nel proemio dell'“Alessiade” di Anna Comnena:
tra ideologia e metodologia storiografica*
LIA RAFFAELLA CRESCI (Università di Genova) 3-20
- Intention de l'auteur ou volonté du texte ? Pétrarque et Boccace
sur la poésie : vols de mots et mots attrapés au vol*
PHILIPPE GUERIN (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 21-51
- Autocitarsi in musica. Bach e l'arte della parodia*
RAFFAELE MELLACE (Università di Genova) 53-75
- Le “Décaméron” de Dario Fo*
MARCO GALIERO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 77-121

MATERIALI / MATERIALS

- Il paradosso di Epimenide: come una citazione può creare
un falso originale*
NICOLA REGGIANI (Università di Parma) 125-132
- Da Oretta a Griselda: Boccaccio nella trattatistica
cinquecentesca sulla novella*
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 133-156
- “Elementary, my dear Watson”. Per una falsa citazione*
IRENE MINELLA (Università della Tuscia) 157-166
- Dovuto a... Parole altrui nel “Tempo che non muore”
di Stefano Carrai*
FABIO BARRICALLA (Università di Genova) 167-182

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione / review] Lynn Shepherd, *Tom-All-Alone's / The Solitary
House*, London, Corsair Books, 2012
SYLVIE GAUTHERON 185-190
- [recensione / review] Sergio Audano, *Classici lettori di classici.
Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia, Il Castello Edizioni, 2012
GIUSEPPINA ALLEGRI 191-201



RAFFAELE MELLACE

**AUTOCITARSI IN MUSICA.
BACH E L'ARTE DELLA PARODIA**

Sorprenderà, forse, il ruolo determinante della citazione presso un autore, Johann Sebastian Bach, normalmente percepito come uno dei più originali ed emblematici di un'intera civiltà musicale, quasi il simbolo stesso del canone della musica occidentale. La citazione, anzi, quasi esclusivamente l'autocitazione, rappresentò in realtà per il compositore di Eisenach una prassi consueta, elevata in alcuni casi, corrispondenti proprio a diversi tra i lavori di maggior impegno, a strategia decisiva, vera chiave di volta d'un progetto compositivo. Di questo *modus operandi* le pagine che seguono propongono una ricognizione sintetica incentrata soprattutto sulla musica vocale (l'ambito più interessante sotto questo aspetto, dato il coinvolgimento di testi verbali con le inevitabili, complesse implicazioni semantiche) che dia conto dell'adozione, ordinaria e straordinaria, del meccanismo di autocitazione (parodia) nel microcosmo bachiano.

1. *Cantiere e crocevia: la musica strumentale nel catalogo bachiano*

L'opera di Bach si lascia legittimamente interpretare attraverso la metafora del crocevia, luogo d'incontro in cui percorsi diversi s'intersecano, comunicano, dialogano. Prendendo in considerazione la meravigliosa prolificità d'un catalogo che oltrepassa i mille numeri, non potrà sfuggire come una produzione tanto esuberante si alimenti in misura considerevole dell'azione feconda di intrecci virtuosi, secondo un meccanismo di sistematica autocitazione. La molteplicità di generi musicali frequentati da Bach, strumentali e vocali, sacri e profani, offre all'osservatore le diverse facce di un medesimo prisma, unificate dalla continua, significativa migrazione di musica da un genere all'altro: un fenomeno che viene a innescare interferenze e cortocircuiti fra stagioni, luoghi, generi e stili della vicenda esistenziale e professionale del compositore. Le svolte che portano Bach di volta in volta da Weimar a Cöthen a Lipsia – per citare soltanto le tappe percorse dal compositore negli anni della maturità – non rappresentano mai una cesura, nonostante gli avvicendamenti talora anche radicali di mansioni e datori di lavoro. Incalzato da un carico di impegni pressoché insostenibile, Bach si trovò a ricorrere, specialmente nell'ultima stazione, Lipsia, a pagine già composte, opportunamente disponibili a essere riproposte in altra forma e in contesto diverso, secondo una prassi consolidata e del tutto consueta nel tardo barocco. Dai bauli che accompagnarono le peregrinazioni del compositore da una città all'altra era infatti possibile saccheggiare la vasta riserva di musica strumentale scritta per le corti di Weimar (1708-1717) e soprattutto di Köthen (1717-1723), mentre col prosieguo dell'impegno a Lipsia diventerà cospicuo anche il tesoro di musica vocale a cui attingere, non senza operare fruttuosi scambi tra generi.

Così, ad esempio, due opere distanti come l'*Ouverture* per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069, scritta nella versione originaria per la Corte di Cöthen nel 1716 ca., e la cantata BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens*, destinata alle chiese di Lipsia per il giorno di Natale 1725, si aprono su versioni diverse d'una medesima pagina musicale. L'imponente coro concertante di 189 battute posto in testa alla cantata infatti altro non è se non l'*ouverture* alla francese con cui attaccava la composizione strumentale d'un decennio prima, di cui Bach rielabora l'originario *Allegro* centrale trasformandolo in una composizione corale, dando così vita a un complesso mosso e inedito (lento strumentale – allegro vocale – lento strumentale).¹ Lo splendore cerimoniale dell'intrattenimento cortigiano viene così prestato, in una veste sonora sontuosissima (tre trombe e timpani, due flauti traversi, tre oboi, fagotto, archi e basso continuo), a una delle feste più solenni dell'anno liturgico, efficacemente compensato dalla vitalità incontenibile dell'*Allegro* vocale, in cui la pervasiva figura di terzine viene a tradurre, a ritmo di giga, la gioia del sorriso cui allude il testo di Georg Lehms, parafrasi del *Salmo* 126. La primitiva destinazione cameristica di questa pagina, concepita per il palato raffinato del principe di Cöthen e dei suoi cortigiani, è così convertita a ben altro scopo attraverso un'operazione duplice, consistente nella sostanziale riqualificazione dell'organico strumentale (in origine limitato ai soli archi) e nell'integrazione d'un movimento vocale, per di più su un testo devozionale parafrasi d'un passo veterotestamentario, da eseguirsi nel contesto d'una cantata chiesastica.

¹ Sul complesso delle cantate di Bach, nonché su ciascuno dei titoli citati mi permetto di rinviare a R. Mellace, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, prefazione di Ch. Wolff, Palermo, L'Epos, 2012. Sulla cantata BWV 110 si veda *ivi*, pp. 86-88, così come G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, p. 295.

All'interno del catalogo bachiano la casistica di tali citazioni o migrazioni, spesso gravide di conseguenze in termini di slittamenti semantici delle pagine musicali già composte, è semplicemente impressionante. Risulta già interessante la semplice riscrittura di composizioni strumentali riproposte autonomamente (come avviene con le *ouvertures* per orchestra, ripensate nella strumentazione nel passaggio dalla piccola corte di Cöthen ai concerti del *Collegium musicum* della Lipsia borghese, la cui stagione concertistica si svolgeva nel salone del Café Zimmermann), oppure reimpiegate come tasselli di opere più ampie, come accade a quei movimenti strumentali collocati alla testa di cantate a mo' di sinfonia introduttiva. Entrambe le parti della Cantata BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret* (1726), ad esempio, sono aperte da ampie pagine strumentali dominate dall'organo obbligato. La sinfonia introduttiva, intitolata non a caso *Concerto*, si presta molto bene a una riflessione su questa pratica bachiana: si tratta infatti della rielaborazione per organo del probabile primo tempo di un concerto per oboe e archi ora perduto, databile al servizio a Cöthen, di cui Bach ci ha lasciato l'abbozzo, interrotto dopo appena nove misure, di un'ulteriore riscrittura per clavicembalo e orchestra (BWV 1059), risalente al 1738 ca. Per tre volte dunque, nell'arco di vent'anni, Bach sarebbe dunque ritornato su quella pagina, ripensandone lo strumento solista (oboe, organo, clavicembalo) e la destinazione (la corte, la chiesa, la sala da concerto).²

² Il terzo tempo di quel medesimo concerto per oboe corrisponderebbe alla sinfonia che introduce la seconda parte della cantata, mentre il secondo andrebbe individuato nella celebre sinfonia d'apertura della cantata BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (1729?). Sulla questione si veda G. B. Stauffer *Le sinfonie*, in *Il mondo delle cantate di Bach. Le Cantate sacre di Johann Sebastian Bach a Lipsia*, a cura di Ch. Wolff, prefazione di T. Koopman, Milano, EDT – I Concerti del Quartetto, 2000, p. 169 e S. Rampe e D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 112, 120, 123-125, 440.

Così il celeberrimo *Concerto* in re minore per due violini, archi e continuo BWV 1043, sempre immaginato come opera di Cöthen, è stato posticipato in anni recenti alla stagione lipsiense, attorno al 1730-1731, data cui risalgono le fonti più antiche in nostro possesso, quando Bach l'avrebbe dedotto da un brano cameristico, una sonata a tre del periodo di Cöthen o, ancor prima, di Weimar. Analogamente, il *Concerto* in la minore per flauto, violino, clavicembalo e archi BWV 1044 costituisce la radicale riscrittura del *Preludio e fuga* in la minore per clavicembalo BWV 894 (nei tempi estremi) e della *Sonata a tre* in re minore per organo BWV 527 (quello centrale).

Il catalogo bachiano si rivela insomma un cantiere in febbrile attività, in cui ciascuna pagina, pur concepita per le esigenze specifiche e vincolanti dell'occasione contingente, permane di fatto un *work in progress*, disponibile per decenni al reimpiego in un contesto affatto altro. All'interno di questo processo lo stato delle fonti ci mette in una condizione singolare: di norma è arrivata fino a noi la citazione, non l'originale. Le fonti in nostro possesso consistono infatti solitamente di autografi o copie realizzati a Lipsia, corrispondenti dunque alla lezione più avanzata, presumibilmente l'ultima. La sopravvivenza delle redazioni originarie è compromessa da due fenomeni convergenti: da un lato la prassi di rielaborare direttamente il materiale esecutivo preesistente, senza alcun rispetto per redazioni autografe né intento alcuno di conservare lezioni precedenti; dall'altro, l'accesso limitatissimo della musica settecentesca, soprattutto di quella vocale, alla stampa e dunque a una trasmissione più certa e diffusa.

2. *La parodia nelle cantate da chiesa, da Weimar a Lipsia*

La questione diventa ancora più interessante quando la migrazione interessa pagine di musica vocale, caratterizzate dunque da un significato

linguistico-verbale e ideologico esplicito, legato al contesto originario del pezzo. In tali casi viene chiamato in causa un procedimento particolare, la cosiddetta tecnica della parodia. Nel lessico musicale s'intende con parodia la trascrizione per una nuova occasione d'un pezzo nato in precedenza, tramite la sostituzione del testo letterario e la contestuale, sostanziale conservazione della musica originaria, con gli indispensabili interventi del caso. D'uso già medievale e rinascimentale (sintomatico è lo sviluppo d'una forma specifica, la 'messa parodia', che mutua un intero mottetto o una composizione profana preesistente quale modello cui fare puntuale riferimento), l'espedito godeva di notevole fortuna ancora nel Settecento, quando il suo ruolo fu determinante nella genesi di capolavori della storia dell'opera – il *Rinaldo* (1711) di Georg Friedrich Händel o *L'Olimpiade* (1735) di Giovan Battista Pergolesi –, né perse di validità fino alle soglie dell'età romantica, come dimostra un titolo che si direbbe d'ispirazione organica e sorgiva come *Il barbiere di Siviglia* (1816) di Gioacchino Rossini. Erano la mole e il ritmo frenetico del lavoro del compositore di età preromantica a imporre il ricorso a materiale di origine disparata, ricorso reso possibile dalla flessibilità delle pagine capaci di adattarsi a un contesto nuovo e dalla scarsa accessibilità della musica (difficilmente gli ascoltatori del nuovo pezzo avranno conosciuto il vecchio), garantito dal valore estetico riconosciuto dall'autore alle quelle stesse pagine. Prassi consueta, dunque. E tuttavia, non potrà non sorprendere in Bach l'impiego sistematico della parodia, non soltanto per l'entità e la regolarità del ricorso all'autocitazione, ma per altre due peculiarità: il riutilizzo pressoché integrale di intere composizioni e l'apporto della parodia nella concezione di alcune tra le più ambiziose e impegnative del catalogo. Caratteristiche

che troveranno nel *Weihnachts-Oratorium* la loro realizzazione più compiuta ed emblematica.³

Assunto a Lipsia nel 1723 come *Kantor* della Thomas-Kirche e direttore musicale della città, Bach si trovò a fronteggiare impegni prevaricanti: la sola richiesta di cantate liturgiche ammontava, per contratto, a una sessantina di titoli annui, per ciascuna domenica e festa religiosa o civile. All'impegno ordinario si aggiungevano poi le occasioni straordinarie (con relativo, gradito introito supplementare) di celebrare personalità di vario genere a partire dai sovrani. Per tenere testa a questa pressione Bach, all'epoca trentottenne, poteva contare ormai su un capitale non indifferente di lavori strumentali e vocali realizzati nelle due precedenti stazioni professionali, a Weimar e a Cöthen. A questo capitale egli attinse a cominciare dalla prima sfida cospicua, la costruzione di un'intera serie di cantate (eseguita nelle chiese principali di Lipsia tra il 30 maggio 1723 e il 4 giugno 1724), che Bach concepì ambiziosamente – secondo un tratto proprio della sua psicologia ma anche con l'intento di impressionare i datori di lavoro che l'avevano assunto *faute de mieux* – come annata doppia cioè costituita da due cantate o da una doppia ogni domenica. A questo fine, per una serie di ragioni, il repertorio di Weimar e Cöthen non poteva venire impiegato se non eccezionalmente tale e quale, ma solo attraverso un'operazione di adattamento al nuovo contesto, operazione che avvenne a diversi livelli di distanza dall'originale. Il livello più semplice consiste nella riproposizione di cantate per la medesima occasione liturgica, come avvenne con la cantata BWV 63 *Christen, ätzet*

³ Sulla parodia in Bach si veda H.-J. Schulze, *Bachs Parodieverfahren*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, herausgegeben von Ch. Wolff, Mit einem Vorwort von T. Koopman, Stuttgart – Weimar – Kassel, Metzler – Bärenreiter, 1997, pp. 167-187.

diesen Tag, già composta a Weimar per il giorno natalizio e ripresa per il primo Natale di Bach a Lipsia.

Il meccanismo di citazione e parodia interviene invece nei molti casi in cui una composizione si dimostrava improponibile nella versione originaria, per il motivo inoppugnabile che la destinazione liturgica per cui era nata non veniva celebrata a Lipsia, dove le stagioni dell'Avvento e della Quaresima erano *tempora clausa* penitenziali: la *musica figuralis* – quella che prevedeva una complessità maggiore che non il semplice canto di inni – era pertanto proscritta tra la prima domenica d'Avvento e il Natale, tra la domenica 'Esto mihi' (settima domenica prima di Pasqua) e le Palme. Era impensabile tuttavia vanificare il tesoretto accumulato a Weimar, che venne prontamente dirottato su occasioni liturgiche diverse. È quanto accadde ad esempio alla cantata BWV 70a⁴ *Wachet! betet! betet! Wachet*, scritta nel 1716 per la seconda domenica d'Avvento, e rielaborata nell'omonima cantata BWV 70 per la nuova destinazione della ventiseiesima domenica dopo la Trinità del primo anno di Bach a Lipsia, il 1723. La conversione comportò un importante lavoro di adattamento, a partire dal notevole ampliamento della composizione, il cui nucleo originario (le quattro arie e i cori agli estremi, conservati invariati tranne interventi minimi su tre versi), venne dilatato attraverso l'inserimento di quattro recitativi e un ulteriore corale, a formare una cantata di ben undici numeri e articolata in due parti, dunque funzionale agli usi liturgici lipsiensi.⁵ Si tratta d'una ristrutturazione radicale dal duplice segno: se permangono i valori musicali del modello (il grande coro iniziale e tutte le

⁴ Il catalogo bachiano è popolato di cantate gemelle, in cui la 'a' aggiunta al numero progressivo indica la versione originaria, di norma perduta, della cantata seriore.

⁵ Per la sinossi dei due testi e il relativo commento si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar I. „Die geistlichen Kantaten des 1.-27. Trinitatis-Sonntages“*, Stuttgart-Kassel, Internationale Bachakademie – Bärenreiter, 2004, pp. 688-693.

arie rappresentano la gran parte dell'impegno compositivo, né queste pagine vennero rielaborate, come prova la coincidenza delle parti degli archi con quelle di Weimar, uniche superstiti della cantata originaria), questi vengono integrati in un discorso teologico-musicale più complesso, che sviluppa l'antitesi tra giudizio e misericordia divina proprio dell'ultimo scorcio dell'anno liturgico in cui la cantata venne trapiantata⁶ e sottilmente costruito sul corpo della cantata originaria conservato integralmente. Sia la seconda domenica d'Avvento che la ventiseiesima dopo la Trinità, distanti solo due settimane, nonostante la diversità delle letture liturgiche (rispettivamente *Luca* 21, 25-36 e *Matteo* 25, 31-46) affrontano infatti la questione escatologica e presentano la figura del Figlio dell'uomo.⁷ I recitativi di nuovo conio, il cui autore resta sconosciuto, si assunsero l'onere del raccordo delle pagine preesistenti con le letture della nuova occasione liturgica.⁸

Un intrico ancor più complesso di citazioni, che abbraccia quasi l'intera attività di Bach in questo genere, è costituito dalla celebre cantata BWV 80 *Ein feste Burg ist unser Gott*, le cui origini risalgono a un lavoro scritto a Weimar per la terza domenica di Quaresima 'Oculi mei', nel 1715 o 1716:⁹ la perduta cantata BWV 80a, su testo pubblicato da Salomon Franck nell'*Evangelisches Andachts-Opfer* (1715), fonte letteraria principale delle cantate di Weimar. Inutilizzabile a Lipsia per l'occasione liturgica originaria, la cantata venne convertita, probabilmente nel 1724,

⁶ Si veda E. Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 15-19.

⁷ Si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar I. „Die geistlichen Kantaten des 1.-27. Trinitatis-Sonntages“*, cit., p. 694.

⁸ Ad esempio l'ultimo recitativo rievoca, drammatizzandola, la seduta del tribunale supremo proposta da Matteo ma assente in Luca.

⁹ Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München – Kassel, DTV – Bärenreiter, 1985, vol. I, pp. 292-295 e K. Küster, *Die Vokalmusik*, in *Bach Handbuch*, herausgegeben von K. Küster, Kassel – Stuttgart, Bärenreiter – Metzler, 1999, p. 165.

per la Festa della Riforma, complice la duplice presenza di un inno di Lutero e il complessivo immaginario bellico del testo originario.¹⁰ Tale prima veste lipsiense ci è nota soltanto attraverso una copia più tarda, risalente a una ripresa del 1727-1731, e anche in quel caso in forma molto frammentaria.¹¹ Infine, Bach dovette riprendere la cantata, sostituendone perlomeno il coro d'apertura, nell'ultima fase della sua produzione: forse nel 1739 per il secondo centenario dell'introduzione della Riforma a Lipsia, celebrato con particolare solennità.¹² Quest'ultima è l'unica versione completa giunta fino a noi, in una copia risalente a metà degli anni Quaranta. Questo il prospetto complessivo di tali avventurose peregrinazioni (nella tabella compaiono nell'ordine numero di catalogo, luogo e data di composizione, stato delle fonti):

BWV 80 – Weimar – 1715-1716 – perduta (reimpiegata in BWV 80b e 80)
Deest – Lipsia – 1724? – perduta (reimpiegata in BWV 80b e 80)
 BWV 80b – Lipsia – 1727-1731 – frammento (reimpiegato in BWV 80)
 BWV 80 – Lipsia – 1739? – completa

Nel suo consolidamento stratificato, la cantata ritenne della versione di Weimar i numeri solistici su testo di Franck (arie, recitativi e duetto), s'accrebbe di un originalissimo corale, si vide sostituita la strofa dell'inno conclusivo e soprattutto guadagnò uno straordinario movimento d'apertura di 228 misure: “un immenso mottetto corale [...] una delle più complesse composizioni corali di Bach e una delle vette più impressionanti della storia

¹⁰ Su genesi e datazione della cantata si veda *ivi*, p. 273. Sul possibile reimpiego di due numeri della perduta ode latina BWV Anh. 20 si veda K. Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*, Laaber, Laaber Verlag, 1987, p. 448-449.

¹¹ Christoff Wolff pubblica i tre frammenti autografi e ricostruisce le parti mancanti al primo movimento. Si veda Ch. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge Massachusetts – London, Harvard University Press, 1991, pp. 153-159.

¹² Si veda Id., note del cofanetto *Bach. Complete Cantatas*, Ton Koopman & The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Antoine Marchand Records, 2006, voll. 22.

della cantata corale”.¹³ Ma i viaggi di quella musica non finirono lì: dopo la morte del compositore, il figlio Wilhelm Friedemann impiegò tra il 1761 e il 1763 due movimenti corali della cantata, la cui partitura aveva ereditato, realizzandone un *contrafactum* latino in due movimenti, *Gaudete omnes populi* F 103, rispettivamente sui testi *Gaudete omnes populi* e *Manebit verbum Domini* (parafrasi quest’ultimo della strofa conclusiva dell’inno di Lutero), aggiungendovi tre trombe e timpani. Recentemente è stato ipotizzato che tale parodia fosse destinata a celebrare, a Halle, i trattati conclusivi della Guerra dei Sette anni (1762-1763) o forse la festa della Pentecoste, sempre del 1763.¹⁴

3. *Slittamenti semantici tra sacro e profano*

La questione non scema d’interesse quando si prenda in considerazione la meno frequentata produzione vocale profana di Bach, un complesso eterogeneo di lavori realizzati nel trentennio 1713-1742, ancor più disponibile di quello da chiesa alla perenne metamorfosi del processo parodistico, per cui singoli numeri o intere sequenze di lavori concepiti per un’occasione migrano a mesi o anni di distanza a ricoprire con splendida

¹³ Cfr. Ch. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, cit., p. 158. Venne modificato il primo verso del duetto, parafrasi d’un versetto evangelico della domenica ‘Oculi mei’, di cui si conservò il carattere metrico-prosodico necessario al reimpiego della musica originaria. La ripetizione simmetrica del verso iniziale al termine della prima aria è scelta bachiana, non di Franck (si veda L. F. Tagliavini, *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padova – Kassel – Basel, CEDAM – Bärenreiter, 1956, p. 138).

¹⁴ Si veda D. R. Melamed, *The Evolution of “Und wenn die Welt voll Teufel wär” BWV 80/5*, in *The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance. In Honor of Christoph Wolff*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008, pp. 192-198, dove sono pubblicati sinotticamente testi originali e *contrafacta*. La parodia è registrata, in appendice alla cantata bachiana, in *Bach. Complete Cantatas*, cit.

naturalezza funzioni assai remote da quella originale.¹⁵ Si prenda come esempio il “drama [sic] per musica” BWV 205 *Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft (Eolo placato)*, composta originariamente nel 1725 per l’onomastico del dottor August Friedrich Müller, professore di filosofia destinato a diventare decano del dipartimento e poi rettore dell’Università di Lipsia.¹⁶ Quando nove anni dopo, parola definitiva dell’aspra guerra di successione polacca, ci si trovò nella necessità di celebrare l’incoronazione a re di Polonia dell’elettore di Sassonia che casualmente portava entrambi i nomi del professore, Bach riprese in mano la partitura e confezionò la cantata BWV 205a *Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht*.¹⁷ La partitura è andata perduta, ma la sopravvivenza del testo, scampato all’ultimo conflitto grazie a una provvidenziale edizione ottocentesca, e il ricorso massiccio alla parodia consentono ugualmente di congetturarne la probabile fisionomia. Con l’aiuto d’un ignoto collaboratore letterario, Bach aveva infatti adattato buona parte della musica, secondo un’ipotesi dodici dei quindici numeri, ricorrendo anche a lavori più recenti.¹⁸ Quale che fosse l’impaginazione effettiva dell’opera, si tratta di una delle cantate profane più estese del *Thomaskantor*, con i suoi ben quindici numeri musicali,

¹⁵ Cfr. P. Wollny, *Solokantaten und Solosätze*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, cit., p. 199. Per un prospetto delle migrazioni profano-profano e profano-sacro si veda Ch. Wolff, *Bachs weltliche Kantaten: Repertorie und Kontext*, ivi, pp. 30-31.

¹⁶ Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 931 e S. Paczkowski, *A Polonaise Duet for a Professor, a King and a Merchant: on Cantatas BWV 205, 205a, 216 and 216a by Johann Sebastian Bach*, in “Understanding Bach”, 2, 2007, pp. 20-22.

¹⁷ Con testi sempre diversi, il 21 novembre 1756 il figlio maggiore di Bach, Wilhelm Friedemann, riprenderà la cantata nella Liebfrauen-Kirche di Halle per l’insediamento del reverendo Friedrich Eberhard Rambach, e il 18 dicembre 1757, nella medesima chiesa, con singolare rovesciamento di segno politico, in onore del re di Prussia Federico II vittorioso sugli austriaci in Slesia, in quella Guerra dei Sette Anni che andava combattendo proprio contro Augusto III di Sassonia.

¹⁸ Si veda H.-J. Schulze e Ch. Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig – Dresden, Peters, vol. IV, 1989, p. 1493-1494.

appropriato ornamento dell'evento solenne. Il nuovo libretto mette in bocca a una costellazione di quattro personaggi allegorico-mitologici (il Valore, la Giustizia, la Grazia e Pallade) generiche lodi del neo-sovrano, rappresentato dal coro introduttivo come eroe impavido contro l'incalzare dei nemici. Il dramma per musica originario metteva invece in scena il re dei venti Eolo, allegoria dell'uomo saggio in grado di moderare i propri affetti,¹⁹ accompagnato da un corteo di figure mitologiche (Zefiro, Pomona e già Pallade). In molti dettagli la splendida musica composta per l'imperversare dei venti gagliardi o per la placida brezza dello zefiro avrà perduto coi nuovi testi la sua ragion d'essere, pur conservando intatta una godibilità di natura astratta e formale, contribuendo così allo spettacolo grandioso con cui riverberava a Lipsia un evento politico remoto fondamentale per i sudditi del nuovo re.

Proprio il repertorio profano ci immette nel cuore della nostra questione: il fitto interscambio tra cantate profane da un lato, cantate da chiesa e oratori dall'altro. Il travestimento sacro d'un testo profano vanta una lunga, illustre tradizione nella storia della musica come delle altre arti (in un libro di incisioni coevo e con solo un paio di minuscoli interventi, per esempio, il *Banchetto di Cleopatra* di Giambattista Tiepolo si venne convertito nel soggetto sacro del *Banchetto di Nabal*).²⁰ Questa prassi bachiana è perfettamente esemplificata dall'importante serie di dieci, forse undici serenate dialogiche a due voci (una soltanto a tre) agite da personaggi mitologici o allegorici, composte nel quinquennio 1718-1723 per celebrare il capodanno e il genetliaco del principe Leopoldo di Anhalt-

¹⁹ Si veda H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart – Leipzig, Carus Verlag – Evangelische Verlagsanstalt, 2006, p. 707 e W. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 931.

²⁰ Si veda M. Levey, *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano, Leonardo, 1996, p. 45.

Cöthen. Benché sopravviva la versione originale integrale solo di due serenate, siamo ancora in grado di goderne i valori musicali grazie al massiccio riutilizzo che Bach ne fece appena giunto a Lipsia nel 1723, rielaborandole come cantate da chiesa, sette delle quali individuate con esattezza come parodia delle serenate profane (su altri casi è possibile congetturare, senza certezze).

Si prenda il caso della costellazione di lavori cui il catalogo bachiano assegna il numero 194. A Berlino si conservano le parti (soltanto quelle degli oboi, dei violini e della viola) d'un lavoro dal testo ignoto che Bach avrebbe parodiato per ben due volte nel corso del primo anno di servizio a Lipsia, prima per l'inaugurazione dell'organo della vicina Störmthal, probabilmente il 2 novembre 1723, poi per la festa della Trinità il 4 giugno 1724, derivandone la cantata BWV 194, sempre con l'*incipit* *Höchsterwünschtes Freudenfest*. Del modello profano, articolato in sei numeri chiusi e cinque recitativi, il neo-*Thomaskantor* prelevò e rielaborò cinque arie (rispettivamente come coro, tre arie e un duetto), tralasciando la pagina conclusiva della composizione profana celebrativa, composta a Cöthen senza che sia possibile precisarne occasione né datazione.²¹ Se, nel caso della parodia di Störmthal, la ristrutturazione dell'edificio sacro rende ragione del testo, che appoggiandosi sull'Antico Testamento fa costante riferimento alla casa del Signore ("Haus", "Heiligtum", "Wohnung"), la grandiosità dell'impianto della cantata (in due parti e dodici numeri) e l'argomentazione teologica trinitaria della seconda parte ne suggerirono il reimpiego nel corso dell'anno per la domenica della Trinità, a solenne chiusura dell'intera annata. Bach ripropose il lavoro in tale occasione per

²¹ Il frammento potrebbe peraltro corrispondere alla cantata BWV Anh. 8 (G 10), destinato al capodanno 1723, di cui possediamo soltanto l'intestazione del libretto (si veda Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, traduzione di A. Silvestri, Milano, Bompiani, 2003, p. 237) se non alla BWV *deest* (G 13), per la quale non abbiamo alcun riferimento.

almeno tre volte: il 4 giugno 1724 (BC A 91a), il 16 giugno 1726 e il 20 maggio 1731 (BC A 91b). Se la perdita del testo originario profano non ci permette di apprezzare gli slittamenti semantici della musica composta (come invece vedremo nel caso del *Weihnachts-Oratorium*), il tono cortigiano della musica resta perfettamente percepibile anche sotto il velame sacro. La cantata si rivela infatti una perfetta *suite* vocale: ripensa cioè, con l'integrazione delle voci, il genere chiave della musica di corte barocca, di cui esibisce la successione perfetta di una *ouverture* 'alla francese' seguita da una corona di danze dissimulate sotto la veste delle diverse arie.²² Per questa via la memoria felice degli intrattenimenti cortigiani di Cöthen viene a propagarsi, attraverso i ritmi di danza e il virtuosismo vocale-strumentale prima a una chiesina della campagna sassone e poi alle due chiese principali di Lipsia.

4. *Grandi progetti, la musica d'una vita intera*

Si è visto come il 1723 – anno spartiacque nella biografia di Bach, che non avrebbe più lasciato l'incarico a Lipsia fino alla morte nel 1750 – rappresenti un momento chiave nell'esercizio dell'autocitazione, col massiccio adattamento di tutto un patrimonio sacro e profano realizzato in un decennio di attività e disponibile a soccorrere il compositore nelle esigenze impellenti del nuovo, esigente impiego. Vi è tuttavia un'altra zona della biografia bachiana in cui la parodia svolse un ruolo determinante, forse con rilevanza ancora più grande. Si tratta della stagione della maturità, dopo il 1730, stagione in cui, incrinatisi i rapporti con le autorità cittadine, Bach, perennemente inquieto, al termine d'un decennio di

²² Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 794.

produttività straordinaria, è alla ricerca di nuove occasioni professionali e nuove frontiere creative. Ecco dunque che si affastellano sul suo scrittoio numerosi progetti per molti versi sorprendenti, nei quali più che mai la parodia assume un ruolo decisivo, non solo per le esigenze pratiche di sfruttare materiali già disponibili ma come una sorta di ricapitolazione o bilancio dell'intera esistenza. L'esercizio della parodia risulta infatti ancora più notevole (e sconcertante) quando interessa opere che esorbitano rispetto alla pur splendida fertilità delle cantate, dando vita alla seguente, imponente serie di lavori, quasi integralmente frutto di parodia: la *Messa in si minore*, i tre oratori, le quattro messe 'luterane', la *Markus-Passion*, la cantata funebre *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt*, il contraffatto pergolesiano *Tilge Höchster meine Sünden*.²³

La *Messa in si minore*, una delle costruzioni più monumentali della musica occidentale nelle due fasi della sua realizzazione (1733) e (1748-1749), rappresenta un gigantesco lavoro di autocitazione: mosaico policromo di musica composto, per quanto ci è dato sapere, tra il 1714 e il 1749 e dunque vera *summa* d'una vita intera, che si sarebbe conclusa un

²³ Le messe 'luterane' BWV 233-236, realizzate nel 1738-1739, intonano le prime due sezioni dell'*Ordinarium Missae* (il *Kyrie* e il *Gloria*), rielaborando preesistenti movimenti di cantate. La *Markus-Passion* BWV 247, conservata nel testo ma perduta rispetto alla musica, proposta per la prima volta nel 1731, venne plausibilmente realizzata attraverso un ricorso massiccio alla parodia. La cantata funebre *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt* BWV 244a, scritta nel 1729 per le esequie del principe Leopoldo di Anhalt-Cöthen, fu realizzata attraverso il ricorso a musica tratta dalla *Matthäus-Passion* e dalla *Trauer-Ode* BWV 198. Il *contrafactum* intitolato *Tilge Höchster meine Sünden* BWV 1083 (1744-1746 ca.) rielabora lo *Stabat Mater* di Pergolesi, associandogli un testo tedesco. Sulla *Markus-Passion* e specificamente sul tema della parodia si veda D. R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 97-110; sul *contrafactum* pergolesiano si veda F. Degrada, *Lo "Stabat Mater" di Pergolesi e la parafrasi "Tilge Höchster meine Sünden" di Johann Sebastian Bach*, in "Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies", 2, a cura di F. Degrada, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 155-184 e R. Mellace, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, cit., pp. 388-392. Sul complesso di questi lavori rinvio a Id., *Johann Sebastian Bach. La grande musica vocale*, Palermo, L'Epos, in preparazione.

anno dopo la fine dell'opera. Secondo la ricerca più aggiornata,²⁴ delle dodici sezioni della prima parte (la *Missa*) soltanto il solenne primo *Kyrie* (e forse anche il secondo *Kyrie* fugato) sarebbe una composizione originale, mentre le rimanenti sarebbero frutto di parodia, benché a tutt'oggi le fonti siano state individuate con precisione solo in due casi (le cantate BWV 29 e 46). La questione si sposta di poco se consideriamo la seconda parte, il completamento come *Missa tota*: se del *Symbolum Nicenum* sono due le sezioni originali (*Et in unum Dominum* e *Confiteor*) e una nata già con quel testo a metà degli anni Quaranta (*Credo in unum Deum*), il *Sanctus* risale al Natale 1724 e il *Crucifixus* addirittura alla cantata di Weimar BWV 12 del 1714, mentre non manca il contributo di lavori sacri e profani, in generi diversi come la cantata e l'oratorio, la serenata e il dramma per musica (BWV 11, 12, 120a, 171, 213, Anh. 11).

Interessante per altro verso, non per l'estensione e varietà degli imprestiti bensì per il completo riutilizzo d'un modello profano, è l'*Oster-Oratorium*. Approntato ancora come cantata per il giorno di Pasqua 1725,²⁵ costituisce la rielaborazione del coro introduttivo e dell'intera serie delle arie della cantata pastorale profana, conservatasi soltanto parzialmente, *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* BWV 249a (*Schäferkantate*), eseguita il 23 febbraio di quello stesso anno per il genetliaco del duca Cristiano di Sassonia-Weißenfels e ripresa un anno più tardi per il compleanno del governatore della città di Lipsia, il conte Joachim Friedrich von Flemming, col nuovo titolo *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne*.²⁶ Una volta assunto il completo corredo dei numeri

²⁴ Sulla *Messa* in si minore si veda Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel, Bärenreiter, 2009, e F. Vizzaccaro, *La Messa in si minore di Johann Sebastian Bach*, Palermo, L'Epos, 2012.

²⁵ Si veda K. Küster, *Die Vokalmusik*, cit., p. 468.

²⁶ Per un confronto sinottico con i testi corrispondenti delle cantate BWV 249a e 249b si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II*, „Die geistlichen Kantaten vom 1 Advent

chiusi del modello, fu sufficiente riscriverne i recitativi. Forse per effetto del modello preesistente, il lavoro presenta una peculiarità originale, unica nel complesso di cantate e oratori bachiani: un impianto drammatico-narrativo che prescinde dal dettato puntuale del racconto evangelico per sceneggiare in sostanziale autonomia l'accorrere delle Marie e dei discepoli al sepolcro di Cristo il giorno di Pasqua, secondo la tradizione secolare del dramma liturgico, radunando attorno a quel nucleo narrativo una costellazione di temi.²⁷ In questi lavori Bach introdusse nel contesto liturgico, in occasione delle feste più solenni, una vocazione drammatica cui era preclusa la via delle scene, come testimoniano, in termini analoghi benché di diverso segno, le cantate profane.²⁸ In questo caso alle voci venne affidata la dignità di personaggi evangelici precisamente individuati: Maria Jacobi (soprano), Maria Magdalena (contralto), Petrus (tenore) e Johannes (basso). Probabilmente per la Pasqua 1737 o 1738²⁹ Bach decise di ribattezzare la partitura "Oratorium", sopprimendo il riferimento ai personaggi evangelici. Fu così compiuta la trasformazione dell'originario diverbio bucolico fra quattro personaggi (due ninfe e due pastori virgilianamente chiamati Doride e Silvia, Menalca e Dameta): da uno stilizzato dramma pastorale, al teatro della coscienza inscenato per l'assemblea delle chiese di Lipsia.³⁰

bis zum Trinitatisfest", Stuttgart – Kassel, Internationale Bachakademie – Bärenreiter, 2007, pp. 696-703.

²⁷ Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. I, p. 313; H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, cit., p. 653; M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II „Die geistlichen Kantaten vom 1 Advent bis zum Trinitatisfest*", cit., p. 694.

²⁸ Si veda Ch. Wolff, *Under the Spell of Opera? Bach's Oratorio Trilogy*, in *J. S. Bach and the Oratorio Tradition*, Edited by D. R. Melamed, Chicago – Springfield, University of Illinois Press, 2011, p. 12.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 8-9.

³⁰ Si veda P. Z. Ambrose, *Klassische und neue Mythen in Bachs weltlichen Kantaten*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, cit., pp. 148-150.

5. *La ‘summa’ dell’arte bachiana della parodia: il “Weihnachts-Oratorium”*

L’apice d’una progettualità tanto ambiziosa che poggia le proprie basi sull’autocitazione andrà considerato il *Weihnachts-Oratorium*, vasta composizione destinata alle sei feste natalizie dell’inverno 1734-1735. Per l’occasione, come ogni anno, al *Kantor* fu richiesta la preparazione di sei cantate che Bach decise eccezionalmente di concepire come un ciclo unitario. Nel farlo si rivolse a una serie di lavori profani risalenti all’anno precedente, quel 1733 in cui aveva realizzato la prima parte della *Messa* in si minore. Si trattava in particolare di tre grandi partiture celebrative scritte per la corte reale ed elettorale di Sassonia, nella speranza d’un impiego a Dresda: le cantate BWV 213 *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* e 214 *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, eseguite rispettivamente per il genetliaco del principe ereditario Federico Cristiano e per quello della regina Maria Josepha; e, ormai nell’anno successivo, la cantata BWV 215 *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* per l’anniversario dell’elezione di Augusto III a re di Polonia. I due primi lavori sono caratterizzati, sul piano letterario, da un tono del tutto profano, ispirato alla mitologia classica. Sul piano del genere musicale sono concepiti come “drami [sic] per musica”, rinviando al teatro musicale (“dramma per musica” era all’epoca la definizione corrente per un melodramma). Entrambi esibiscono dunque una pretesa vocazione drammatica, che, se resta solo negli intenti nel secondo caso, si realizza con una certa compiutezza nella cantata BWV 213: pubblicandone il libretto, l’autore Christian Friedrich Henrici ovvero Picander vi attribuì persino un titolo, *Herkules auf dem Scheide-Wege* ovvero *Alcide al bivio*, come si sarebbe intitolata un quarto di secolo più tardi una festa teatrale metastasiana.

L'apporto di questi lavori all'economia del *Weihnachts-Oratorium* è assolutamente decisivo.³¹ Ad esclusione dei recitativi e dei corali, nelle prime quattro parti dell'oratorio solo due pezzi (la sinfonia n. 10 e l'aria n. 31) sono originali. Ma anche nelle ultime due parti sono di nuova composizione solo il coro d'apertura della quinta (per il quale tuttavia Bach pensò sulle prime di ricorrere a un coro della stessa cantata BWV 213) e il Terzetto n. 51 (a meno che anch'esso, intonso nella partitura autografa, non risalga a un modello preesistente).³² Infine, in anni recenti si è fatta strada l'ipotesi convincente che l'intera sesta parte derivi *en bloc* da un altro modello preesistente, la cantata BWV 248a, pervenutaci senza testo in modo frammentario e destinata alla festa di San Michele celebrata tre mesi prima, a sua volta derivante probabilmente dalla cantata profana BWV Anh. 10.³³

Per comprendere la portata di questa colossale operazione di autocitazione si osservi da vicino uno dei modelli profani dell'oratorio, la cantata BWV 214, di cui Bach mutuò, con una sola eccezione, l'intero patrimonio di arie e cori. I cori posti ai due estremi della cantata risuonano rispettivamente in apertura dell'oratorio (dunque con la medesima funzione incoativa assolta nella cantata) e in apertura della terza parte, il cui coro d'esordio *Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen* torna anche in chiusura, riproponendo la collocazione nel modello dov'era intonato dal quartetto mitologico di Irene, Bellona, Pallade e Fama. Di quel lavoro

³¹ Si veda W. Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1993, pp. 12-25.

³² Si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II „Die geistlichen Kantaten vom 1 Advent bis zum Trinitatisfest“*, cit., p. 363.

³³ Si veda M. Glöckner, *Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?*, in "Bach-Jahrbuch", LXXXVI, 2000, pp. 317-326. Per un'utile mappa delle parodie nel *Weihnachts-Oratorium* si veda M. Walter, *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium*, Kassel, Bärenreiter, 2006, p. 25.

festivo Bach importa la tinta d'una solennità gioiosa, operando una significativa traslazione dell'oggetto della lode e del giubilo dalla regina di Sassonia al Sovrano del Cielo ("Herrscher des Himmels"). Il confronto tra i testi e le partiture che li intonano risulta estremamente istruttivo anche rispetto al dettaglio compositivo.³⁴ Innanzitutto si comprenderà appieno la logica di quei memorabili *a solo* di timpani che ricorrono nell'introduzione strumentale al coro d'apertura dell'oratorio e dopo l'intonazione del primo emistichio "Jauchzet, frohlocket": ci si accorgerà infatti che quella che suona apparentemente come una generica espressione di esultanza corrispondeva in realtà, nella partitura originaria, a una sollecitazione testuale precisa. Il coro esordiva infatti invitando i timpani a precedere gli altri strumenti nel concerto di lode: "Tönet, ihr Pauken!". Sono piccoli segreti dell'origine musicale di queste pagine che è possibile carpire con un'analisi comparata, come quello relativo all'ultima parola dello medesimo testo: nella contraffazione sacra un semplice "verehren" ("onorare") che ha sostituito un ben più suggestivo "wachse" ("cresca"), al quale molto meglio s'attaglia la pittura sonora che Bach aveva concepito nell'originale. La parodia ha prodotto anche modulazioni e sfumature diverse d'uno stesso affetto: ad esempio la gioia che nell'aria *Fromme Musen! Meine Glieder* Pallade invoca per le Muse a passo di minuetto, con voce di contralto coadiuvata da una coppia di oboi all'unisono, perde l'intimità di quell'appello originario e si schiarisce nella nuova strumentazione di *Frohe Hirten, eilt, ach eilet* (n. 15 della seconda parte), in cui il tenore è incalzato da un flauto traverso mentre esorta i pastori del presepe a destarsi dal sonno per non perdere la gioia incommensurabile che li attende (anche in questo caso le intonazioni, rispettivamente euforica e

³⁴ Sul confronto metrico fra il primo coro e il suo modello si veda ivi, p. 51 e Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, cit., p. 447.

cupa, alle parole “labet” e “gewinnen”, si comprendono solo riportando alla mente i termini originali: “erfreut”, rallegratevi e “nieder”, in basso, a terra).

Ma le sorprese più interessanti riguardano i cospicui slittamenti semantici direttamente connessi alla destinazione dell’opera. Sarà interessante notare come il grandioso coro di lode divina *Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen* (n. 24 della terza parte) nasca come augurio congiunto che Pace, Pallade e Bellona rivolgono alla regina Maria Josepha, invocando i tigli di Sassonia perché crescano come cedri. Sorprenderà forse pensare che al sublime, dolcissimo attacco della seconda strofa del coro d’apertura dell’oratorio (“Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören”) corrispondeva un ben più banale “Königin lebe!”. Ancora più interessante è però un’aria celebre, *Großer Herr, o starker König* (n. 8 della prima parte), erede dell’aria *Kron’ und Preis gekrönter Damen* forse già transitata nella perduta cantata encomiastica BWV 205.³⁵ Si tratta di un esempio problematico del procedimento della parodia, che rivela tutta la sua vitalità proprio quando riesce a sorprendere l’ascoltatore, imponendosi con la forza di convinzione della propria bellezza anche in un contesto totalmente eterogeneo. Modello e parodia di questa celebre aria condividono la medesima sfera semantica, la gloria regale, simboleggiata, secondo un’illustre tradizione barocca, dall’attributo timbrico-simbolico della tromba. I due testi appaiono però in posizione di serrata contrapposizione. La celebre musica di Bach era nata infatti per esaltare una regina, Maria

³⁵ L’aria *Kron und Preis gekrönter Damen* (BWV 214, 7), mutata in *Großer König unsrer Zeit!* (BWV 205a, 9) e infine in *Größer Herr, o starker König* (*Weihnachts-Oratorium*, I, 8). L’ipotesi è stata avanzata da Ton Koopman, autore d’una ricostruzione finora inedita, ma eseguita più volte in concerto (in Italia per la prima volta al Palazzo Reale di Milano, nell’ambito del 19° ciclo delle Settimane Bach, il 9 giugno 2003, in un concerto trasmesso dalla RAI Radio3 il 20 novembre dello stesso anno).

Josepha, il cui nome sarebbe risuonato nell'intero orbe terraqueo, secondo l'auspicio del testo cantato, ribadito dalle vigorose ottave martellate del basso strumentale. La contraffazione sacra di questa medesima musica esprime invece un concetto che sembrerebbe ironicamente contraddire l'assunto originario: Dio, nella sua grandezza senza misura, disprezza la gloria mondana, al punto da nascere in una povera stalla: "o wie wenig / achtest du der Erden Pracht! / Der die ganze Welt erhält, / Ihre Pracht und Zier erschaffen, / Muß in harten Krippen schlafen". È una lettura mistica della regalità nascosta di Cristo, immediatamente ribadita nella contemplazione intima del corale (questo naturalmente nuovo ed estraneo al modello profano), su cui si chiude la prima parte, incorniciando l'invocazione di Lutero al "herzliebes Jesulein" col fasto trionfale di trombe e timpani.

Grandeur celebrativa, preziosità cameristiche e ammiccamenti teatrali di cui si nutre la musica del Bach mondano vengono così a fecondare, nell'alchimia sofisticata del suo laboratorio, la multiforme produzione sacra del *Thomaskantor*, tanto nel feriale, assiduo approvvigionamento di cantate per il culto domenicale, quanto nei progetti più ambiziosi della maturità, tra le pietre miliari della storia della musica occidentale. Di questo processo simbiotico tra i versanti sacro e profano, vocale e strumentale del catalogo bachiano la prassi dell'autocitazione si dimostra la chiave di volta: un procedimento estetico-musicale che, lungi dal costituire un espediente di pura sopravvivenza nell'incalzare degli impegni, si rivela invece uno strumento essenziale nel dare vita a un progetto profondamente unitario, in grado di istituire relazioni inaspettate fra opere nate per ragioni differenti e in stagioni diverse di un'unica, singolare vicenda artistica.

Copyright © 2014

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies