

Lecture

Nella sua pluridecennale attività di Kantor a Lipsia, Bach padre si dedicò a un'infaticabile produzione di lavori sacri, che nella mentalità luterana dovevano non solo edificare il fedele, ma anche offrirgli un'esegesi dei testi liturgici. Alla serie stupefacente delle cantate Raffaele Mellace, oggi anche presidente della Società Bachiana Italiana, aveva già dedicato tempo fa un imponente volume; adesso il quadro si completa con i lavori di più ampio respiro. L'autore prende per mano l'ascoltatore di oggi, che affronta Bach nel rito laico del concerto, e gli spiega le architetture, i sottintesi, le simbologie che componevano invece il rito sacro di allora. Non è solo questione di allusività della scrittura, ma piuttosto di interpretazione teologicamente consapevole delle Scritture: così le macroscopiche differenze fra le due Passioni maggiori sono radicate nella natura dei loro testi, uno (Giovanni) con la sua asciuttezza ascetica, l'altro (Matteo) con la pluralità di prospettive umane che la accompagnano.

Continuamente aperto anche a riferimenti all'arte, il discorso mostra via via come l'evidenza plastica delle figure di Bach sappia tuttavia restare al di qua di ogni lusinga teatrale, negli spazi privati della meditazione. Senza dimenticare i luoghi anche fisici delle esecuzioni di allora e il contesto culturale del tempo, Mellace si addentra poi nell'*Oratorio di Natale*, con la sua luminosa coralità; in quello di Pasqua, con le sue radici profane; fino

ad approdare a quella sorta di summa teologica che è la Messa in Si minore, sorta di pendant musicale della Commedia dantesca, in cui luteranesimo e cattolicesimo si integrano profondamente. Dietro ai capolavori, un mistero non meno sorprendente: l'utilizzo quasi sistematico di musiche preesistenti, la cosiddetta "parodia", che Mellace richiama di continuo, tenendo così un occhio nella fucina dell'artigiano, l'altro nei misteri della fantasia creatrice. Un fitto dialogo con gli studi critici preesistenti viene a completare questo studio limpido, sentito e di sicura utilità per studiosi e appassionati.

ELISABETTA FAVA

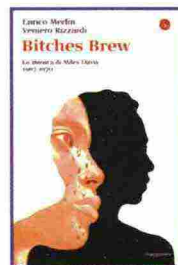
ENRICO MERLIN E VENIERO RIZZARDI

BITCHES BREW

EDITORE Il Saggiatore

PAGINE 429

EURO 32



Che cosa avvenne a New York il 19, 20 e 21 agosto del 1969 nello Studio B della Columbia al 49 della East 52nd? Nacque una leggenda, *Bitches Brew*, uno dei titoli dei quali si usa dire che c'è un prima e un dopo; che, dopo, la musica non fu più la stessa. E così via. Un titolo che – mi assumo la responsabilità di lacune e

LIBRI

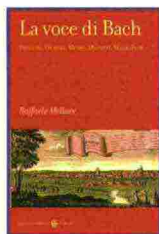
RAFFAELE MELLACE

LA VOCE DI BACH.
PASSIONI, ORATORI, MESSE,
MOTTETTI, MAGNIFICAT

EDITORE Carocci

PAGINE 255

EURO 25



Recensioni

iperboli – si può mettere nel mazzo degli choc del '900 insieme al *Sacre* di Stravinskij, al *Pierrot Lunaire* di Schönberg, a 4'33" di Cage, a *Ionisation* di Varèse, a *Le Marteau sans Maître* di Boulez, a *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, a *Blowin' in the Wind* di Bob Dylan, a *A Love Supreme* di Coltrane, a *Free Jazz* di Ornette, a *Freak Out!* di Frank Zappa, a *In C* di Terry Riley, a *Drumming* di Steve Reich. E via osando.

Sì, ma perché *Bitches Brew* di Miles Davis è assurda alla categoria delle leggende oltre ogni stile e linguaggio? Perché in quelle tre sedute sindacali, dalle 10 alle 13, Miles riuni attorno alla sua tromba undici assi delle tastiere (Joe Zawinul, Chick Corea), della chitarra (John McLaughlin), del sax (Wayne Shorter), del basso e contrabbasso (David Holland, Harvey Brooks), del clarinetto (Bennie Maupin), della batteria (Jack DeJohnette, Lenny White), delle percussioni (Don Alias, Juma Santos)? Perché mescolò per la prima volta strumenti elettrici e acustici, improvvisazione e scrittura, vena "afro" e cultura bianca? No, non basta.

Le ragioni emergono dalle 429 pagine (**Il Saggiatore**) in cui Enrico Merlin e Veniero Rizzardi (nel 2009, oggi in attesa di revisione) hanno indagato tutto, proprio tutto quel che di *Bitches Brew* occorre sapere per sostenere ogni raffronto osé. Musicologia ferratissima e scorrevole, profonda senza mai perdere in *claritudo*. Quattrocentoventinove pagine, non una più del necessario direbbe Wolfgang, per ca-

pire come mai un album (doppio) di musica extracolta, non (più) jazz, allora scambiata per "pop", si sia piazzato tra i capolavori che hanno cambiato il nostro orecchio.

All'essenza, la ragione è che Miles Davis creò e governò quell'alchimia da "compositore". Garantitosi la qualità e la varietà del materiale, umano e musicale, tracciate le linee d'indirizzo, insieme al produttore genio Teo Macero, Miles scelse battuta per battuta, istante per istante, l'incedere e l'articolazione dei sei pezzi in raccolta. Decise la Forma, insomma, non alla maniera accademica, ovvero scrivendo in solitudine e immaginando un risultato da imporre a chi poi eseguirà (magari immaginando male), ma ascoltando il flusso incandescente di quei materiali, deviazioni comprese, con sé stesso e la sua tromba come riferimenti, non come elementi oppressivi. Usò il pensiero "dopo" l'orecchio, non prima, combinando libertà (degli altri) e governo (proprio) grazie ai mezzi elettronici e alle procedure di assemblaggio consentite dalla tecnica discografica. Ai suoi diceva: "Non finire la tua idea, lascia che siano gli altri a farlo... Ferma il tuo assolo prima che sia concluso". Un concetto chiave per entrare nella stanza del genio. Miles concepì sempre la musica in maniera sinfonica, nel senso etimologico del suonare insieme ogni momento. Anche in abiti simil-pop. Musicologi archeologici dissero di lui che non creò stili (nel jazz). Altri lo fecero per lui, prima. Già, perché a

Miles non importava nulla di quella "fottuta musica da negri" i cui confini aveva negli anni dilatato fino a smembrarli. Di ogni stile e linguaggio, anche suo, gl'interessava una sola cosa: la porta d'uscita.

CARLO MARIA CELLA

ERNESTO NAPOLITANO

FORME DELL'ADDIO.

L'ULTIMO GUSTAV MAHLER

EDITORE Edt

PAGINE 392

EURO 27



Mahler è uno degli ultimi grandi artisti a dialogare con la totalità delle cose e a chiedersi come tradurle il senso in una grande forma che per altri è il romanzo, per lui la sinfonia. Ereditando queste domande dal passato in cui è maturato, Mahler risponde in modo nuovo, con lo sguardo rivolto al futuro e forse ancor più dentro di sé, negli spazi insondabili della memoria. Scava in queste profondità un denso e prezioso contributo di Ernesto Napolitano che, dopo un avvio centrato sulle "ramificazioni del Wunderhorn", mette al centro della sua analisi l'ultimo scorcio della produzione mahleriana (Ottava, Nona, Decima Sinfonia e *Canto della terra*) e vi tesse intorno una fitta rete di rimandi alla letteratura, all'arte, alla critica letteraria e filosofi-

ca: perché Mahler è davvero un compositore che non si esaurisce nel dettato compositivo, ma continuamente lo trascende. Il senso dell'addio, così centrale da essere evocato fin dal titolo, non allude affatto a un dolente distacco dalla vita, ma piuttosto alla lucida ripresa di forme e opere precedenti (il Lied, il mito faustiano, l'itinerario di ricerca e conoscenza del viandante) che si rinnovano dall'inedita prospettiva di Mahler. La modernità non è qui rivoluzione o cancellazione, bensì rinnovata assimilazione, "risalita" alle origini.

Mahler resiste alla "tentazione di consegnare a un'opera un messaggio" e si protende piuttosto sulle vertigini dell'insoluto: non in uno scenario astratto, bensì nel caleidoscopio di allusioni, canti antichi, melodie orientali, suoni notturni, segnali che frantumano di continuo la forma. "Oscura è la vita, è la morte", ecco una frase chiave nel *Canto della terra* (finissimo il rimando al tema degli *Studi Sinfonici* di Schumann!): ed è anche il canto delle cose mute, in cui si celebra l'unica immortalità forse possibile, ossia la coscienza dell'assolutezza di ogni istante, della sua non ripetibilità. Dialogando idealmente con Adorno, Benjamin, Szondi, Moretti, Blanchot e molti altri, Napolitano scende alle radici del senso epico, tragico e drammatico di Mahler, racchiuse in una polifonia irriducibile e non di rado ironica, tra invenzione sempre nuova e perenne elaborazione del lutto.

ELISABETTA FAVA