

Studi e Ricerche

174

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino*

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica*

Apocalisse ieri oggi e domani

Atti della giornata di studio in memoria
di Eugenio Corsini
(Torino, 2 ottobre 2018)

a cura di Chiara Lombardi e Luigi Silvano



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2019

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di ARUN MALTESE (biblioteca.bear@gmail.com)
Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-987-9



Eugenio Corsini
Niella Belbo, 19.7.1924 – Rivoli, 22.3.2018

INDICE

Chiara Lombardi e Luigi Silvano	
<i>L'Apocalisse, la lezione di un maestro e le ragioni di questo libro</i>	p. 1
Donato Pirovano	
<i>In limine</i>	5
PARTE I. L'UOMO, L'AMICO, IL COLLEGA	
Maria e Giovanni Corsini	
<i>Grazie, Eugenio</i>	9
Claudio Magris	
<i>Per Eugenio Corsini</i>	11
Gian Luigi Beccaria	
<i>Ricordo di Eugenio Corsini</i>	13
PARTE II. LO STUDIOSO	
Edmondo Lupieri	
<i>L'Apocalisse dopo Corsini: un'eredità in evoluzione</i>	19
Clementina Mazzucco	
<i>La passione di Eugenio Corsini per l'Apocalisse</i>	29
Dina Micaella	
<i>Corsini e l'utopia negli Uccelli di Aristofane</i>	41
PARTE III. APOCALISSE E APOCALITTICA: RICEZIONE E RISCRIITTURE	
Luigi Silvano	
<i>Apocalisse e apocalittica a Bisanzio: stato degli studi e prospettive di ricerca. Primi appunti</i>	53

Alessandra Mascia	
<i>Lo specchio di Patmos. L'iconografia dell'Apocalisse nella pittura moderna, tra visione e visionarietà</i>	77
Barbara Zandrino	
<i>Campanella: un progetto apocalittico</i>	97
Chiara Lombardi	
<i>Allegoria e Storia: l'Apocalisse nel teatro inglese tra Cinque e Seicento</i>	119
Barbara Castiglioni	
<i>L'Apocalisse di Dostoevskij. I Demòni</i>	139
Alberto Rizzuti	
<i>Una prova di forza. Brahms e l'Apocalisse</i>	151
Andrea Brondino	
<i>Apocalissi postmoderne. Smarrimenti e senso della fine in Gravity's Rainbow e ne Il pendolo di Foucault</i>	161

ALBERTO RIZZUTI (Università di Torino)

Una prova di forza. Brahms e l'Apocalisse

Nello scegliere i passi biblici destinati a innervare *Ein deutsches Requiem* Brahms attinse al Vecchio e al Nuovo Testamento confezionando una visione rasserenante, dal punto di vista umano, del momento del trapasso; ovvero instillando una sensazione di compiutezza in cui la certezza del ricordo è associata alla serenità procurata dalla fede. Lettore infaticabile, sin dalla giovinezza Brahms aveva preso l'abitudine di annotare in un quaderno i passi letterari che attiravano il suo interesse. Nello scrigno in cui il giovane artista custodiva i suoi tesori la Bibbia è assente, ma per un motivo eminentemente pratico: a differenza di altri libri che poteva leggere solo prendendoli in prestito da amici e biblioteche, la Bibbia era un libro che Brahms aveva in casa, e che dunque frequentava sovente.¹ Complice l'intensa attività di direzione di coro, svolta prima a Detmold (1857-59) e poi ad Amburgo (1860-62), il catalogo di Brahms testimonia sin dalle prime opere un'attenzione non episodica per i testi spirituali: in traduzione tedesca nel caso di due salmi, il n. 13 e il n. 51, intonati rispettivamente con e senza accompagnamento strumentale (*Herr, wie lange willst Du mich so gar vergessen?*, per coro femminile, op. 27, 1859; *Schaffe in mir, Gott*, per coro misto, op. 29 n. 2, 1860); in latino in quelli dell'*Ave Maria* per coro femminile e strumenti (op. 12, 1858) e di tre testi liturgici – *O bone Iesu; Adoramus te; Regina cœli lætare* – intonati a cappella nei *Drei geistliche Chöre* (op. 37, 1859-62).² Nel panorama dei pezzi corali risalenti a questi anni spicca tuttavia il *Begräbnisgesang* (op. 13, 1858), un canto funebre su testo di Michael Weiße (1531) intonato col sostegno di un plumbeo gruppo strumentale formato da timpani e strumenti a fiato. Forse legato alla scomparsa di un amico ancorché non composto per officiarne le esequie, il lavoro costituisce un'angosciante meditazione sulla morte, la cui pervasività è sottolineata – oltre che dal lento andamento di marcia e dalla fisio-

¹ Brahms 2007, pp. VII – XXXIII. Al di fuori dello scrigno letterario, un regesto di citazioni bibliche sopravvive in un quaderno autografo conservato nella biblioteca civico-regionale di Vienna (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, HIN 55.733; cfr. Leaver 2002, p. 630).

² L'interesse per la figura della Vergine è ulteriormente testimoniato a fine anni Cinquanta da un gruppo di pezzi per coro misto a cappella su testi tradizionali tedeschi (*Marienlieder*, op. 22, 1859). Sull'attività direttoriale di Brahms si veda Hancock 1984, pp. 125-141.

nomia contratta della melodia – dall’effetto straniante delle sonorità strumentali: tetre, rarefatte, pensate per svuotare il canto dall’interno più che per sostenerlo dall’esterno.³

Orientato verso una visione senza dubbio più serena della morte, *Ein deutsches Requiem* (1865-69) non è a sua volta un’opera liturgica: esso non propone infatti un’intonazione dell’ufficio latino della *Missa pro defunctis*, vincolata a un testo sedimentato da secoli e collegato alle esigenze del rito. *Ein deutsches Requiem* è un’opera sinfonico-vocale in sette quadri basata su una scelta di passi biblici che vanno dal Discorso della montagna ai Salmi, dalle Lettere di san Paolo al *Siracide*, dalle visioni del profeta Isaia a quelle dell’uomo che scrisse l’*Apocalisse*.⁴ Quest’ultimo non è, a differenza di altri, un libro frequentato in modo assiduo dai compositori, più attratti da racconti lineari agevolmente convertibili in libretti per cantate, opere e oratori;⁵ ma proprio la scelta di procedere per liberi accostamenti, con l’ambizione di ricavare dai passi un senso generale, determinò in Brahms le condizioni favorevoli per l’intonazione di due versetti tratti dal Libro della Rivelazione: Ap 4, 11 per la sezione conclusiva del n. 6 e Ap 14, 13 per l’intero n. 7.

Nel quadro di un progetto deliberatamente decontestualizzante come *Ein deutsches Requiem* il libro che chiude la Bibbia fornisce il testo al pezzo conclusivo, incentrato su una visione confortante del Giorno del Giudizio delineata dalle parole “Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach”.⁶ Nella circostanza Brahms assolve anche il dovere di assicurare al suo lavoro una quadratura formale, resa percepibile dal ritorno – letterale o variato – di uno o

³ Sulla fortuna dei testi di Weiße nella Germania della Riforma cfr. Leaver 2002, pp. 618-619.

⁴ Sulla pratica di assemblaggio di passi biblici nell’ambiente culturale della Germania riformata si veda Beller-McKenna 2002.

⁵ Alcuni fra i passi biblici selezionati da Brahms erano stati intonati oltre due secoli prima da Heinrich Schütz, rispettivamente nei *Psalmen Davids*, op. 2 (Dresda, 1619) e nella *Geistliche Chormusik*, op. 11 (ivi, 1648). In un’epoca più vicina a *Ein deutsches Requiem* si colloca *Die letzten Dinge*, un oratorio composto da Ludwig Spohr su testo di Friedrich Rochlitz (Kassel, 1826) nella cui seconda parte compare un’intonazione per quartetto vocale e coro del passo dell’*Apocalisse* (14, 13) su cui Brahms basa il pezzo conclusivo del suo *Requiem*. A un’epoca ancor più prossima a *Ein deutsches Requiem* risale infine *Das Gedächtnis der Entschlafenen* (*La memoria dei defunti*), un oratorio di Friedrich Wilhelm Markull (Erfurt und Leipzig, Körner, ca. 1847) basato anche su testi biblici, alcuni dei quali corrispondenti a quelli scelti da Brahms per il suo *Requiem*. Cfr. Leaver 2002, pp. 637-639.

⁶ Ap 14, 13: “Beati d’ora in poi i morti che muoiono nel Signore. Sì, dice lo Spirito, riposeranno dalle loro fatiche, perché le loro opere li seguono”. Adotto il testo di *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Dehoniane, 1996. Pur non costituendo la traduzione italiana della traduzione tedesca, esso si fa preferire qui per la familiarità col suo dettato da parte del lettore italiano. Eventuali particolarità della traduzione di Lutero adottata da Brahms sono segnalate in sede di commento.

più elementi. Quale testo per il n. 1 Brahms aveva scelto la seconda beatitudine dal Discorso della montagna, “Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden”,⁷ un versetto a cui ne aveva fatti seguire due scelti dal *Canto del ritorno*: “Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben”.⁸ Alla ricomparsa della parola inaugurale (“Selig”), all’inizio del n. 7 Brahms associa l’evocazione dell’atmosfera in cui essa era risuonata nel n. 1; scegliendo, con l’intento di suggerire il compimento di un lungo percorso di riflessione, una musica palesemente eterea: affidata alle voci dei Soprani, sostenute dalle sonorità morbide degli archi.

Il passo dell’*Apocalisse* con cui Brahms ingaggia la prova di forza qui evocata dal titolo è però l’altro, quello che conclude il più ampio e impressionante fra i pezzi di cui si compone il *Requiem*. Nella traduzione di Lutero il testo della terza e ultima sezione del n. 6 dice “Herr, du bist würdig / zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, / denn Du hast alle Dinge geschaffen, / und durch Deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen”.⁹ Si tratta di una citazione, poiché la frase è pronunciata dai ventiquattro vegliardi che, gettando a terra le loro corone, “si prostravano davanti a Colui che siede sul trono e adoravano Colui che vive nei secoli dei secoli”.¹⁰ Il capitolo dell’*Apocalisse* da cui Brahms attinge è infatti quello con cui si aprono le cosiddette Visioni profetiche, preliminari al giorno del Giudizio; insieme al successivo, esso preconizza l’affidamento all’Agnello dei destini del mondo da parte di Dio. Se l’identificazione dell’uomo assiso in trono non è fonte di controversie, quella dei vegliardi che lo circondano ha dato luogo ad ipotesi assai diverse. Sul fatto che si tratti di esseri umani e non di angeli – la menzione della posizione inizialmente seduta e dell’attributo della corona sono in questo senso dirimenti – gli esegeti appaiono concordi. Le divergenze nascono in merito alle qualità distintive: si tratta di anziani glorificati, di presbiteri,¹¹ di sacerdoti,¹² degli autori dell’Antico Testamento?¹³ Alimentato dalla suggestività del numero 24, l’orientamento prevalente al giorno d’oggi è che si tratti di entità spirituali, indefinibili con esattezza ma indubbiamente in rapporto con l’ordine cosmico delineato dalla visione.¹⁴ Lunghi dal costituire un problema, l’indefinitezza

⁷ Mt 5, 4: “Beati gli afflitti, perché saranno consolati”.

⁸ Sal 126, 5-6: “Chi semina nelle lacrime mieterà con giubilo. Nell’andare se ne va e piange, portando la semente da gettare, ma nel tornare viene con giubilo, portando i suoi covoni”.

⁹ Ap 4, 11: “Tu sei degno, o Signore e Dio nostro, / di ricevere la gloria, l’onore e la potenza, / perché tu hai creato tutte le cose, / e per la tua volontà furono create e sussistono”.

¹⁰ Ap 4, 10.

¹¹ Belano 2013, p. 246.

¹² Lupieri 1999, pp. 132 e 140-41, ipotizza un collegamento dei vegliardi con le classi sacerdotali giudaiche, ovvero vede rispecchiata in essi la dimensione celeste della Chiesa.

¹³ Prigent 1985, p. 167.

¹⁴ Corsini 1993², p. 186. A un’idea più terrena di ordine guardano inoltre altri esegeti, sotto-

fa il gioco di Brahms, il quale attinge liberamente alle risorse corali producendo, con l'ausilio di un'orchestra valorizzata in ogni dettaglio, una pagina di grande impatto.

Giova a questo punto ricordare come la sezione del n. 6 basata su Ap 4, 11 giunga in coda ad altre due, basate rispettivamente su un passo della Lettera agli Ebrei e su uno – leggermente abbreviato – della prima Lettera ai Corinzi:¹⁵

Musica		Testo verbale		
sez.	bb.	fonte	trad. ted.	trad. it.
I	1-28	Eb 13, 14	Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.	Perché non abbiamo quaggiù una città stabile, ma cerchiamo quella futura.
II	28-208	1 Cor 15, 51-52 e 54-55	Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schellen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. / Tod, wo ist dein Stachel? / Hölle, wo ist dein Sieg?	Ecco io vi annunzio un mistero: non tutti, certo, moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba; suonerà infatti la tromba e i morti risorgeranno incorrotti e noi saremo trasformati. Poi si compirà la parola della scrittura: "La morte è stata ingoiata nella vittoria. / Dov'è, o morte, la tua vittoria? / Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?"
III	208-349	Ap 4, 11	Herr, du bist würdig / zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, / denn Du hast alle Dinge geschaffen, / und durch Deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.	Tu sei degno, o Signore [e Dio nostro], / di ricevere la gloria, l'onore e la potenza, / perché tu hai creato tutte le cose, / e per la tua volontà furono create e sussistono.

lineando l'alterità di status fra il Creatore e quanti lo onorano prosternandosi e gettando ai suoi piedi le corone, cfr. Giesen 1997, p. 155.

Deputata a concludere in modo solenne un pezzo di dimensioni cospicue, la sezione basata su Ap 4, 11 (bb. 208-349) è composta in stile fugato, ovvero in uno stile che fa della coerenza strutturale il proprio tratto saliente. Abbinata al possente impatto fonico, la robustezza architettonica esalta la parola-chiave “Kraft” (“potenza”), prerogativa tanto del Dio creatore quanto del Dio giudicante.

Sempre in ossequio all’attenzione di Brahms per gli aspetti formali, la sezione che conclude il n. 6 trova riscontro in quella, anch’essa fugata, che conclude il n. 2.¹⁶ Anche là, infatti, Brahms adotta lo stile severo, analogamente abbinato a un uso del coro volto all’esaltazione di una parola-chiave: “Freude”, nello specifico, la gioia che trabocca dal versetto in cui Isaia annuncia il trionfo di Gerusalemme: “Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, / und gen Zion kommen mit Jauchzen; / ewige Freude wird über ihren Haupte sein; / Freude und Wonne werden sie ergreifen / und Schmerz und Seufzen wird weg müssen”.¹⁷

Nel caso del n. 2 la sezione imperniata sulla parola “Freude” (bb. 206-337) è preceduta da una breve transizione, anch’essa corale (bb. 198-206), deputata a dar forza alla locuzione avversativa “Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit”;¹⁸ la quale ha il compito di indirizzare il pezzo verso la sua conclusione, al termine dell’unica ripetizione integrale di tutto il *Requiem*: quella dell’impressionante marcia funebre in tempo ternario (bb. 1-74) sulle parole “Denn alles Fleisch, es ist wie Gras / und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. / Das Gras ist verdorret und die Blumen abgefallen”.¹⁹ La ripetizione (bb. 126-198)

¹⁵ Adotto come sempre la traduzione della *Bibbia di Gerusalemme* con un adattamento comportato dalla decisione di Brahms di espungere dal passo del capitolo 15 della prima Lettera ai Corinzi l’intero versetto 53 e parte del versetto 54. Si noti, nel testo intonato da Brahms, l’inversione delle due domande finali, probabilmente determinata dalla necessità di concludere il pezzo con una cadenza su un monosillabo (“Sieg”) e non su un bisillabo (“Stachel”). Si noti inoltre come, malgrado la duplice occorrenza della parola “mors” nel testo latino (e, andando all’indietro, della parola “thanate” nel testo greco), nel secondo caso Lutero traduca con “Hölle” (“inferno”).

¹⁶ In un’opera articolata come il *Requiem* in sette pezzi il secondo e il sesto pezzo stanno in posizione simmetrica rispetto al quarto. Sull’architettura generale dell’opera si vedano Musgrave 1996, pp. 14-34 e Leaver 2002, p. 635.

¹⁷ Is 35, 10: “Su di essa (la via santa, NdA) ritorneranno i riscattati dal Signore / e verranno in Sion con giubilo; / felicità perenne splenderà sul loro capo; / gioia e felicità li seguiranno / e fuggiranno tristezza e pianto”.

¹⁸ 1 Pt 1, 25: “Ma la parola del Signore rimane in eterno”. Sull’enfasi posta da Brahms su questa locuzione cfr. Leaver 2002, pp. 633-634.

¹⁹ 1 Pt 1, 24: “Poiché / tutti i mortali sono come l’erba / e ogni loro splendore è come fiore d’erba. / L’erba inaridisce, i fiori cadono”. Anche in questo caso Brahms introduce una lieve variante nella traduzione di Lutero, che all’inizio del versetto recita “Denn alles Fleisch ist wie Gras”. Al fine di assecondare il ritmo ternario della marcia funebre, Brahms lo modifica in “Denn alles Fleisch, es ist wie Gras”, assegnando alle sillabe sul tempo *forte* – intonate mediante un prolungamento su quello successivo – un valore doppio rispetto a quelle sull’ultimo tempo debole della battuta (“Denn alles Fleisch, es ist wie Gras”). Il resto della frase (“und alle Herrlichkeit des

conferisce alla parte iniziale del pezzo una forma simmetrica tale per cui nel suo centro (bb. 74-126) spicca per contrasto l'intonazione eterea di un'esortazione all'esercizio della pazienza: "So seid nun geduldig, liebe Brüder," – scrive Giacomo – "bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen".²⁰ Nella prima parte del n. 2 si alternano dunque una sezione dinamica (la marcia funebre su cui è intonato il versetto dalla prima Lettera di Pietro), una statica (l'intonazione eterea delle parole di attesa, tratte dalla Lettera di Giacomo) e di nuovo una dinamica (la ripresa della marcia funebre); dopodiché, reagendo con un sussulto al monito appena risuonato ("Denn alles Fleisch, es ist wie Gras"), il coro prorompe nella locuzione avversativa preparando lo spettacolo della pagina in stile fugato, avviata dai Bassi con un tema vigoroso e pervasa in ogni sua fibra da una gioia affatto irrefrenabile.

Altra è la situazione del n. 6: rispetto al n. 2, le modalità d'approdo alla sezione fugata sono sensibilmente diverse. In primo luogo, non si tratta di un pezzo esclusivamente corale ma di uno in cui spicca la voce di un Baritono solista. Nella seconda sezione (bb. 28-208) questi agisce nei confronti del coro come una sorta di maieuta, intonando i versetti in cui Paolo svela ai Corinzi il mistero ("Geheimnis") del Giorno del Giudizio. Affidata al coro, la sezione fugata (bb. 208-349) interviene senza soluzione di continuità al termine di quella responsoriale suggellata dalle parole di sfida urlate dai profeti contro le forze del male ("Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?").

N. 6, sezione in stile imitativo (testo verbale: Ap 4, 11)	
bb. / lett.	descrizione
208-224 inizio - G	Presentazioni del soggetto di fuga da parte delle quattro voci (nell'ordine: ASBT), due sulla tonica e due sulla dominante, a distanza di quattro battute l'una dall'altra.
224-234 G - H	Presentazioni del soggetto di fuga da parte delle quattro voci (ASBT), in un passaggio modulante da DoM a ReM, a distanza di due battute l'una dall'altra.
234-248 H - I	Sezione non imitativa. Aggiogamento iniziale di B e T, spunto solistico di A, intervento finale di S con riesposizione del soggetto di fuga.

Menschen wie des Grases Blumen“) presenta invece già in originale un'alternanza di accenti forti e deboli corrispondente a quella del ritmo scelto da Brahms.

²⁰ Gc 5, 7: "Siate dunque pazienti, fratelli, fino alla venuta del Signore. Guardate l'agricoltore: egli aspetta pazientemente il prezioso frutto della terra finché abbia ricevuto le piogge d'autunno e le piogge di primavera". Sul problema dell'attribuzione delle piogge a diversi momenti del giorno o dell'anno esiste un ampio dibattito, non riassumibile qui, fra i biblisti.

248-266 I - K	Episodio in stile omoritmico, caratterizzato da un gran numero di cadenze sulle parole “Preis und Ehre” e chiuso da una cadenza a SolM sulla parola “Kraft”.
266-290 K - L	Episodio intessuto sull'iterazione in varie modalità dell'inciso ascendente su “zu nehmen Preis und Ehre”, culminante su una cadenza in ff sulla parola “Kraft”.
290-316 L - M	Episodio inaugurato dalla comparsa di un tema nuovo, cantabile, esposto dai T e ripreso insieme da A e S. Riesposizione del soggetto di fuga da parte delle quattro voci (BTAS) a distanza di quarta e di una battuta. Nuova cadenza in ff sulla parola “Kraft”.
316-330 M - N	Ripresa variata dell'episodio precedente. Tema nuovo esposto in imitazione da ATS.
330-349 N - fine	Stretto: soggetto di fuga esposto dalle quattro voci (BTAS) a distanza di mezza battuta. Raggiungimento del punto di massima densità contrappuntistica, scioglimento e cadenza finale in f sulla parola “Kraft”.

A differenza di quanto avveniva nel n. 2, il soggetto di fuga è esposto ora dai Contralti, i quali agiscono inizialmente raddoppiati dai clarinetti ma soprattutto contrastati da un basso staccato e passeggiato, realizzato dai violoncelli a velocità doppia rispetto a quella con cui si muovono le voci. Le figurazioni più rapide inizialmente proposte dagli strumenti ad arco permeano a poco a poco la scrittura vocale, la quale si distende nel modo classico dello stile imitativo presentando in sequenza le quattro entrate: dopo quella dei Contralti a b. 208, si susseguono – due sulla tonica e due sulla dominante, tutte alla distanza di quattro battute – quelle dei Soprani (b. 212), dei Bassi (b. 216) e dei Tenori (b. 220). Non si potrebbe immaginare un esordio più ossequioso delle regole di scrittura contrappuntistica: abbinata all'indicazione dinamica **f**, la compostezza assume i tratti di una solidità del tutto consona al profilo scultoreo del versetto, aperto dall'allocuzione “Herr” e culminante nell'elencazione dei grandi attributi di quest'ultimo, “Preis, Ehre und Kraft”. Denotando una perfetta assimilazione del magistero dei grandissimi, Brahms struttura la sua fuga avendo cura di schermare inizialmente la parola “Kraft”. Questo è difatti il monosillabo su cui si conclude la prima frase e su cui s'innesta l'entrata dei Soprani; i quali, esordendo su un monosillabo di analoga potenza (“Herr”), rendono virtualmente incomprensibile la parola-chiave intorno a cui la sezione è costruita.²¹

²¹ Mi permetto di rinviare in proposito a un mio studio di qualche anno fa, relativo a una situazione analoga ravvisabile nella *Passione secondo Giovanni* di Bach (Rizzuti 2007, *passim*).

Il secondo elemento che contribuisce a conferire solidità alla sezione fugata è la testa – l'elemento dal profilo più immediatamente riconoscibile – del soggetto; la quale, in ossequio alle esigenze di coerenza strutturale connaturate alla civiltà classica di cui Brahms era illustre depositario, corrisponde alla formulazione retrograda della cellula melodica su cui il *Requiem* si apre: tre note spaziate, atte a conferire una veste musicale tanto spoglia quanto nobile alle parole “Selig sind”. Su quelle note risuonano, ancor più scolpiti, i tre monosillabi “Herr, du bist”, seguiti dalle altre parole della dichiarazione di dignità, sillabate prima su una cellula analoga (“würdig zu”) e poi su un'ascesa irresistibile (“[zu] nehmen Preis und”) sfociante su una cadenza perentoria (“Ehre und Kraft”); tanto perentoria da costituire il punto d'appoggio per una nuova enunciazione del soggetto da parte dei Soprani.

Ultimate le esposizioni nelle battute successive (bb. 208-224), Brahms persegue in altro modo l'intensificazione della spinta propulsiva, chiamando in causa timpani e ottoni e soprattutto agendo sulla dimensione armonica, ovvero esplorando a passo sempre più serrato diverse aree tonali (bb. 224-234: Do maggiore, Sol maggiore, Sol minore, Sol maggiore, Do minore, Re maggiore) sino a raggiungere una cadenza in cui le voci femminili intonano la parola “Ehre” e le voci maschili la parola “Kraft”. A quel punto s'avvia una sezione dinamicamente meno energica (bb. 234-248) dedicata all'intonazione delle parole (“denn du hast alle Dinge erschaffen”) che spiegano il motivo del triplice tributo. Gloria, onore e potenza sono dunque prerogative del Dio creatore, celebrato dal coro in una polifonia strutturalmente più rilassata, in cui le parole “und durch dein Willen haben sie das Wesen” risuonano intonate dai Contralti mentre gli archi continuano a macinare il loro basso staccato e passeggiato. Alla ripresa della dichiarazione iniziale si accompagna un cambio d'ordine stilistico: temporaneamente accantonata la scrittura imitativa, Brahms persegue mediante un'intonazione omoritmica, a grandi blocchi, la scultura del profilo severo della sua pagina (bb. 248 – 266). Non a caso, questo è l'episodio in cui le voci del coro intonano tutte insieme la parola “Kraft” (b. 256 e b. 266). Poco alla volta Brahms sta svelando il suo piano, ma la strada è ancora lunga, poiché la sezione fugata deve bilanciare il peso dell'ampia sezione responsoriale (bb. 28-208) risuonata dopo la breve introduzione corale (bb. 1-28).

La terza intonazione a quattro voci della parola-chiave arriva, in **ff**, alle battute 289-290, ovvero a conclusione di un episodio (bb. 266-290) dedicato all'iterazione martellante dell'elenco “Preis und Ehre und Kraft”. Sotto l'aspetto melodico l'episodio è costruito sull'ascesa che caratterizza la seconda parte del soggetto, la quale risuona prima in imitazione stretta e poi scandita in modo via via più intelligibile dalle voci, che s'irreggimentano in una disposizione di tipo omoritmico. A mano a mano che l'episodio si avvicina alla grande cadenza su “Kraft” l'orchestra rende più evidente la propria partecipazione, culminante nell'enunciazione dell'ascesa imperiosa da parte di tuba, tromboni e archi bassi,

mentre il resto della compagine strumentale si produce nella scansione di una sincope e il coro intona a distesa la parola "Ehre". Sotto l'aspetto emotivo questo è il momento più elettrizzante della sezione anche perché, riprendendo l'ascesa reiterata varie volte dalle voci, gli strumenti la dilatano al triplo della sua lunghezza, infondendole una forza irresistibile.

Al termine di questo episodio, suggellato dalla quadruplicata intonazione simultanea, in **ff** e sensibilmente protratta della parola "Kraft", Brahms ne inaugura uno (bb. 290-330) caratterizzato dalla comparsa di un tema incaricato di intonare in modo nuovo le parole "denn du hast alle Dinge erschaffen". Ampio, cantabile, espressivo, esso è esposto dapprima dai Tenori; indi è ripreso da Contralti e Soprani, i quali non si producono in un gioco imitativo ma si limitano ad armonizzare le loro linee con quella dei Tenori. Il lungo silenzio dei Bassi (bb. 290-303) fa sì che tutta questa pagina, accompagnata da violoncelli, corni e viole, e solo successivamente dai violini, assuma un tono morbido e leggero. Quando rientrano in gioco, i Bassi lo fanno per reintrodurre il soggetto di fuga; disponendo un'imitazione stretta (le voci entrano alla distanza di una sola battuta, dalla più grave alla più acuta) a distanza di quarte (Bassi: do³; Tenori: fa³; Contralti: sib³; Soprani: mib⁴) Brahms sfoggia tutto il suo talento combinatorio. Il soggetto risuonato tante volte in precedenza svela un'ulteriore, straordinaria potenzialità nel trattamento imitativo; il tutto mentre l'orchestra itera la sua ascesa imperiosa e ribadisce in **ff** la cadenza su "Kraft".

Brahms sta ingaggiando un confronto serratissimo col versetto enucleato dal quarto capitolo dell'*Apocalisse*: esaurita entro le prime sedici battute della sezione fugata, l'intonazione delle parole "Herr, du bist würdig / zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, / denn Du hast alle Dinge geschaffen, / und durch Deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen" soggiace a un numero strabiliante di reinterpretazioni, tutte governate da una scrittura sapiente e in perfetto equilibrio fra episodi in stile severo ed episodi in cui il canto si distende, consentendo all'orchestra di emergere con la potenza dei suoi mezzi e l'individualità dei suoi timbri. Dopo la quarta cadenza a quattro sulla parola-chiave (bb. 315-316) Brahms presenta una versione leggermente variata dell'episodio innervato sul tema nuovo, esposto adesso dai Contralti e ripreso in imitazione da Tenori e Soprani, mentre i Bassi svolgono il loro ruolo di sostegno raddoppiando gli strumenti.

Tutto ciò prelude all'episodio (bb. 330-349) con cui si concludono di norma i pezzi fugati, quello dei cosiddetti "stretti"; ovvero, l'episodio in cui il tema svela la sua estrema potenzialità combinatoria, quella di essere imitato nello spazio più stretto possibile, in modo tale da conferire alla pagina il massimo grado di densità, in vista dell'approdo chiarificatore alla cadenza finale. Avviato dai Bassi, il gioco coinvolge a distanza di mezza battuta l'una dall'altra le altre tre voci. Aggrovigliatesi per otto battute in un intrico fittissimo, le linee vocali si bloccano di colpo sull'aggettivo "würdig" per ripartire, dopo una breve pausa, in modalità affatto differente. Prostrate a terra come i vegliardi della visione, intonano due

volte le parole “zu nehmen Preis und Ehre und Kraft”: prima immergendo l’elencazione nella sfera del **pp** e poi associando alla parola-chiave “Kraft” la potenza, sovranamente apocalittica, del magistero dell’autore di *Ein deutsches Requiem*.

Bibliografia

- Belano, A., 2013, *Apocalisse. Traduzione e analisi filologica*, Roma.
- Beller-McKenna, D., 1998, *How ‘deutsch’ a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahms’s ‘Ein deutsches Requiem’*, *19th-century Music*, 22/1, pp. 3-19.
- Beller-McKenna, D., 2005, *Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms*, *The Journal of Musicology*, 22/1, pp. 47-89.
- Brahms, J., 2007, *Album letterario o lo scrigno del giovane Kreisler*, ed. it. a cura di A. Focher, Torino, EdT (ed. orig. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern*, Berlin 1909).
- Corsini, E., 1980 [rist. 1993], *Apocalisse prima e dopo*, Torino.
- Giesen, H. (a cura di), 1997, *Die Offenbarung des Johannes*, Regensburg.
- Hancock, V., 1998, *Brahms’s Performances of Early Choral Music*, *19th-century Music*, 8/2, pp. 125-141.
- Leaver, R. A., 2002, *Brahms’s Opus 45 and German Protestant Funeral Music*, *The Journal of Musicology*, 19/1, pp. 616-640.
- Lupieri, E. (a cura di), 1999, *L’Apocalisse di Giovanni*, Milano.
- Musgrave, M., 1972, *Historical Influences in the Growth of Brahms’s Requiem*, *Music & Letters*, 53/1, pp. 3-17.
- Musgrave, M., 1996, *Brahms. A German Requiem*, Cambridge.
- Prigent, P., 1981, *L’Apocalypse de saint Jean*, Lausanne-Paris (tr. it. *L’Apocalisse di s. Giovanni*, Roma 1985).
- Rizzuti, A., 2007, *Scelte opinabili e mosse a sorpresa nella ‘Johannes-Passion’*, *Studi Musicali*, 36/1, pp. 97-121.