

La dialettica tra dubbio e fede nella versione semi-scenica della *Passione secondo Matteo* di Bach con la regia di Peter Sellars

Andrea Malvano

ABSTRACT *The dialectic between doubt and faith in the semi-staged version of the Matthäus-Passion by Bach with Peter Sellars' staging*

Among the various theatrical adaptations of the *Matthäus-Passion* by Johann Sebastian Bach, the recent semi-staged version of Peter Sellars from 2010 at the Philharmonie Berlin merits an in-depth study. The staging favors an inner theatricality, of thought much more than action, which investigates the contrast between the rewards and frustrations deriving from mystical quest. The investigation carried out on some of the outstanding moments of the production, together with an analysis of the score, highlights the attention given to the dialectic between doubt and faith, something that has been explored very little in pertinent studies. This work focuses on the three main choruses, the arias of the contralto and tenor and the scene of Christ's passing. The choices made by Sellars underline the aspects of a work that often chooses doubt over affirmation, expressing Bach's great sensitivity for man's insecurities when faced with the lofty heights of the Gospel.

KEYWORDS *Matthäus-Passion*, Bach, doubt, Sellars, dramatization.

La teatralità delle Passioni

Fin dalle origini della moderna regia d'opera, le Passioni di Johann Sebastian Bach, nonostante la loro appartenenza a un genere oratoriale da eseguire in forma di concerto, hanno stimolato progetti per adattamenti scenici. Edward Gordon Craig, a partire dal 1900, lavorò a diversi schizzi e plastici mai realizzati della *Passione secondo Matteo* (*Matthäus-Passion* BWV 244), vedendovi uno spazio di riflessione perfetto per elaborare la sua concezione utopica del teatro musicale, fatta di scenografie astratte modellate solo dai movimenti della luce¹. Ferruccio Busoni decise di entrare nello stesso cantiere, avviando un progetto simile, allineato proprio alle idee di Craig ma destinato a rimanere nuovamente incompiuto². Il testimone fu

1. Ch. Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica, Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, p. 1053.

2. L. Alberti, *La Matthäus Passion in scena secondo Ferruccio Busoni (e secondo Edward Gordon Craig)*, in *Drammaturgie italiane del Novecento: teorie e testi* («Quaderni di Musica/Realtà», n. 56), LIM, Lucca 2008, pp. 157-172.

raccolto da Max Eduard Liehburg nel 1930, dopodiché, fino agli anni Ottanta del Novecento, sembrava che i due capolavori di Bach fossero destinati a una dimensione puramente oratoriale. Fu John Neumeier ad avviare una ripresa di grande ispirazione per la teatralità del *corpus*, dedicando molti anni alla preparazione di una *Passione secondo Matteo* in forma coreografica, andata in scena nel 1981 con il corpo di ballo dell'Hamburgische Staatsoper³. Da quel momento, soprattutto in Italia, la consuetudine di portare in scena le opere sacre di Bach riprese vigore, culminando in alcuni eventi di grande richiamo internazionale: ad esempio la *Passione secondo Giovanni* (*Johannes-Passion* BWV 245) con la regia di Pier Luigi Pizzi al Teatro La Fenice di Venezia (1984), ovvero il tentativo spettacolare di incastonare un teatro nel cuore di una sala all'italiana⁴, la *Passione secondo Matteo* con la regia di Jurij Ljubimov in una produzione del Teatro alla Scala allestita presso la Chiesa di San Marco a Venezia (1985) e ancora la *Passione secondo Matteo* con la coreografia di Vittorio Biagi al Politeama di Palermo in una produzione del Teatro Massimo (1985)⁵.

Negli ultimi anni questo atteggiamento ha trovato nuove risorse, soprattutto grazie ai due spettacoli curati in forma semi-scenica dal regista statunitense Peter Sellars e ospitati da un tempio della tradizione concertistica quale la Philharmonie di Berlino, la stessa città in cui Mendelssohn nel 1829 aveva avviato la *Bach-Renaissance*⁶. I due eventi, che si potrebbero definire rivoluzionari per la scelta di ripensare la forma di un'opera luterana proprio nel cuore del luteranesimo, hanno avuto luogo rispettivamente nel 2010 (*Passione secondo Matteo*) e nel 2014 (*Passione secondo Giovanni*), coinvolgendo Simon Rattle alla direzione dei Berliner Philharmoniker e Simon Halsey alla testa del Rundfunkchor Berlin⁷. Susan McClary ha dedicato un intero capitolo della sua ponderosa monografia su Peter Sellars a questi adattamenti semiscenici, cogliendo in profondità molti aspetti della ricerca registica: in particolare l'attenzione alla nozione di dialogo drammatico, *face to face*, tra gli attori coinvolti nella performance, la delicata meditazione sugli aspetti anti-semiti delle due partiture, la complessità del rapporto tra Gesù e Maria Maddalena, la scelta di coinvolgere in entrambe le produzioni due cantanti incinte per trasmettere messaggi strettamente collegati all'idea di maternità, il ruolo svolto

3. J. Neumeier, *La Passione secondo Matteo: una sfida*, in *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle Passioni*, a cura di E. Povellato, Marsilio, Venezia 1986, pp. 141-148.

4. J. Lomchampt, *La Passione secondo Giovanni del Teatro La Fenice di Venezia*, in *Ritorno a Bach*, cit., p. 115.

5. M. Borghesi, *Italian Reception of Johann Sebastian Bach (1950-2000): Words, Sounds, and Ideas*, PhD. Dissertation, Hochschule für Musik Dresden, 2020.

6. L'11 marzo del 1829 si svolse presso la Sing-Akademie la prima ripresa moderna della *Passione secondo Matteo*, all'epoca completamente dimenticata da pubblico e critica.

7. Il cast era completato da Camilla Tilling (soprano), Magdalena Kožená (mezzo-soprano), Topi Lehtipuu (tenore arie), Mark Padmore (Evangelista), Christian Gerhaher (basso, Cristo), Thomas Quasthoff (basso arie), il coro bianco Knaben des Staats- und Domchors Berlin diretto da Kai-Uwe Jirka. La registrazione, pubblicata nell'ambito del progetto Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall, è stata effettuata l'11 aprile 2010. L'esecuzione era stata anticipata nel marzo del 2010 al Festival di Pasqua di Salzburg.

dall'Evangelista che abbandona la funzione di narratore distaccato per diventare una sorta di *avatar* degli altri personaggi⁸. McClary individua i principi essenziali della messinscena, lasciando però ampio margine di approfondimento a un tema di sicura ispirazione per Sellars, come vedremo, quale il dubbio spirituale.

L'interesse così radicato nella cultura del Novecento per le versioni sceniche delle Passioni⁹ si deve senza dubbio alla spiccata teatralità del *corpus*. Fin dalle origini questa componente apparve più evidente nella *Passione secondo Giovanni*, il lavoro più vicino a un'opera che Bach abbia mai scritto, stando all'opinione di Richard Taruskin¹⁰. Già nella prima metà del Settecento i credenti che a Lipsia frequentavano con devozione la Thomaskirche rimasero piuttosto interdetti di fronte a quella composizione corale che dava l'impressione di portare in chiesa categorie di stampo indiscutibilmente melodrammatico. Stando al resoconto dello storico della ritualità protestante Christian Gerber, pare che il disappunto serpeggiasse sui banchi delle prime file già nel 1724, dando ai fedeli l'impressione di vivere una grave degenerazione della tradizione liturgica: tra le navate di un edificio religioso si faceva strada una creatura che i primi ascoltatori paragonavano addirittura a un'opera buffa¹¹.

Ma una propensione a iniettare teatro nelle vene dell'oratorio sacro, seppur molto diversa, è presente anche nella *Passione secondo Matteo* (1727), come rilevato da molti studiosi. Proprio negli anni Ottanta del Novecento, in corrispondenza della rinascita di interesse per le versioni sceniche, molte ricerche hanno esplorato in profondità le potenzialità drammatiche espresse e inesprese della scrittura bachiana. Christoph Wolff ad esempio ha individuato nella seconda *Passione* una sorta di drammaticità interna, da leggere non tanto nell'azione descritta e commentata dall'Evangelista, quanto nel tema stesso della sofferenza di Cristo¹²; mentre Luca Zoppelli ha analizzato la deliberata innaturalità del recitativo bachiano con gli occhi della *Verfremdung*, come «gesto teatrale icastico ed abnorme, carico di funzioni dimostrative ed ideologiche, che corrisponde ai requisiti della teatralità epica descritta da Brecht»¹³. Nella *Passione secondo Matteo* in sostanza prende forma una drammaturgia del pensiero molto più che dell'azione. I grandi contrasti tra Cristo e *turba*, che nella *Passione secondo Giovanni* lasciano immaginare una

8. S. McClary, *The Passions of Peter Sellars*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2019.

9. Per una cronologia completa degli allestimenti scenici delle *Passioni di Bach* nel corso del Novecento cfr. E. Platen, *Bachs Passionsmusiken als sakrales Theater: Ein Seitenweg ihrer Rezeptionsgeschichte*, in *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, n. 1, Georg Olms, Hildesheim 1995, pp. 87-102.

10. R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. II, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Century*, Oxford University Press, New York 2005, p. 378: «The shorter and faster-moving St. John Passion is as close to an opera as Bach ever wrote».

11. Ch. Gerber, *Historische der Kirchen Ceremonien in Sachsen* (Dresden-Leipzig, 1732), in *New Bach Reader: a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, a cura di H.T. David, A. Mendel, Ch. Wolff, Norton, New York 1988, p. 324.

12. Ch. Wolff, *Forme musicali e struttura drammatica nella Passione secondo Matteo*, in *Ritorno a Bach*, cit., pp. 89-100.

13. L. Zoppelli, *La solitudine teatrale di Sebastian Bach*, in *Ritorno a Bach*, cit., p. 104.

gestualità molto concreta e violenta, si riducono a brevi episodi (perlopiù in corrispondenza della crocifissione di Cristo), e il vero dramma si incarna in una ricercata nozione di dialogo, che acquista una dimensione squisitamente musicale e teologica, trovando un culmine nelle pagine corali e soprattutto nelle grandi arie per voce e strumento obbligato: in questi numeri si potrebbe difatti parlare di duetti impliciti tra l'individuo credente e il suo alter ego, in una sorta di azione interiore che Sellars accentua liberando l'orchestra dalla gabbia statica e invisibile del codice concertistico, per far muovere i solisti insieme (e contro) ai cantanti in una suggestiva teatralizzazione della scrittura musicale. Una concezione di fondo che Susan McClary sintetizza perfettamente con queste parole:

If many stage directors strive for verisimilitude, thereby distracting spectators from the means of production, Sellars enjoins us to attend to the music in all its complex detail, which is where he locates affect and the essence of the drama¹⁴.

Questa ricerca sul dramma musicale, scritto nella partitura ancor prima che nelle parole della *Passione secondo Matteo*, è senza dubbio uno tra i fini principali dell'allestimento presentato nel 2010 alla Philharmonie di Berlino. Lo confermano le considerazioni dello stesso Sellars: «It's not theatre, it is a prayer, it is a meditation»¹⁵. Questa concezione si riflette in un'impostazione fortemente rituale dello spettacolo, che stimola il pensiero ancor prima che l'emotività dello spettatore. Il regista americano, noto per la sua propensione ad attualizzare i soggetti del grande repertorio operistico¹⁶, mette al centro della sua ricerca proprio la nozione di dialogo, tra i musicisti naturalmente, ma anche con il pubblico, in una sorta di riflessione collettiva proprio sul tema del dubbio. Queste le parole dello stesso Sellars:

Bach is more the composer of doubt than the composer of affirmation. The music is at its most intense depicting struggle, depicting divided minds. It is the struggle between your multiple selves, the struggle between what you achieve and what you failed to achieve¹⁷.

Tutto questo pensiero si riassume nella disposizione scenica, con file di pubblico concentriche, all'interno delle quali si svolge l'esecuzione musicale. La partitura prevede tre cori (due organici misti a cui si aggiunge una parte di soprani "in

14. S. McClary, *The Passions of Peter Sellars*, cit., p. 167.

15. T. Möller, *Not Theatre but Meditation. Peter's Sellars staging of the St. Matthew Passion*, in *Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion*, Berlin Phil Media GmbH, Berlino 2010, p. 18.

16. La corposa bibliografia dedicata al regista americano trova senza dubbio un compendio nella monografia già citata di Susan McClary. Tra le pubblicazioni più recenti si annoverano il numero monografico dell'«Avant-Scène Opéra» pubblicato nel 2015 (n. 287) e gli approfondimenti dedicati da Enrico Giacobelli all'allestimento della trilogia Mozart-Da Ponte (*Mozart e il cinema*, Gremese, Roma 2017).

17. T. Möller, *Not Theatre but Meditation. Peter's Sellars staging of the St. Matthew Passion*, cit., p. 19.

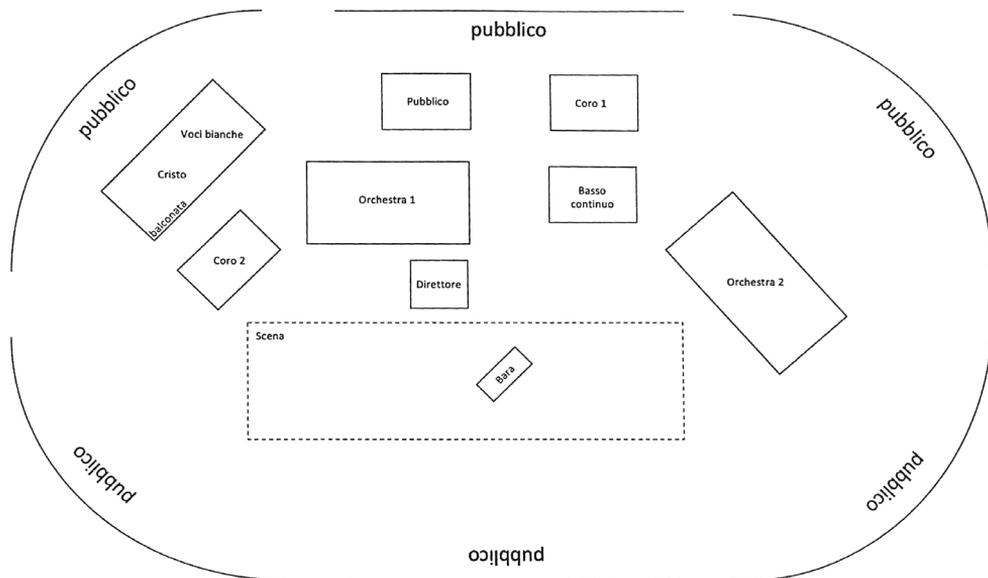


Fig. 1. Disposizione di orchestre, cori e pubblico nell'allestimento di Peter Sellars della *Passione secondo Matteo* presso la Philharmonie di Berlino (2010).

ripieno” affidata a voci bianche), due orchestre formate da legni, archi, viola da gamba e organo, un piccolo gruppo di solisti impegnati a eseguire il basso continuo nei recitativi. I cori misti, liberi di muoversi fino al proscenio e tra le poltrone della platea, sono suddivisi in due parti, che si mescolano agli spettatori più avanzati e agli elementi dell’organico strumentale. Le due orchestre si confrontano *vis à vis*, lasciando – come si diceva – ai vari solisti la possibilità di suonare nell’area riservata ai movimenti dei personaggi. I cantanti entrano ed escono dalle quinte del palco, cercando contatti frequenti e sistematici con gli elementi di coro e orchestra; solo l’Evangelista rimane sempre in scena, muovendosi ossessivamente attorno a una bara di legno, mentre Cristo canta dalla stessa balconata che ospita il coro di voci bianche (cfr. fig. 1). L’insieme cercato è quello di una comunità spirituale, che si raccoglie in una meditazione condivisa, senza isolare singole identità, ma conservando un contatto visivo e intrinseco tra l’insieme dei partecipanti, formato in egual misura da musicisti e pubblico. In questo modo lo spazio dedicato all’azione serve per dare forma e gestualità, anche in una maniera molto corporea in alcuni momenti, a un pensiero metafisico, molto più che a una vicenda drammatica: come se spettatori e artisti, riuniti in cerchio, si confrontassero in maniera problematica sulle ricompense e le frustrazioni che derivano dalla ricerca spirituale. In altre parole proprio quella faticosa «lotta» (*struggle*), stando alle parole dello stesso Sellars, che può risolversi solo all’interno di una discussione comunitaria¹⁸.

18. S. McClary, *The Passions of Peter Sellars*, cit., p. 166: «people are performing into each other,

Il dubbio spirituale

Il tema del dubbio a cui fa riferimento il regista americano è presente in molta musica di Bach, anche in pagine apparentemente insospettabili. C'è una cantata giovanile, ad esempio, sottotitolata *Actus tragicus* («Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106), che trasmette esattamente il pensiero di Lutero nel *Sermone sulla preparazione alla morte* (1519): vale a dire la necessità di familiarizzare con l'idea del trapasso, preparandosi quotidianamente all'abbandono dell'esistenza terrena. La partitura nacque con tutta probabilità per una cerimonia funebre nel 1708, e il testo incolonna una serie di *memento mori* («Riordina la casa, perché morirai», «È l'antico patto: uomo, devi morire», «Signore, insegnaci a ricordare che noi dobbiamo morire»)¹⁹, che invitano l'ascoltatore a prendere confidenza con la morte, avvertendola come parte della vita. Il settimo brano è un arioso per basso e contralto che associa il tema di fondo della cantata all'accesso al Paradiso: l'immagine del sonno eterno si abbina a sentimenti di pace, gioia e serenità. La voce maschile insiste su una figura discendente che fiorisce sulla parola «Paradies»; mentre la parte femminile si insinua tra le pieghe della scrittura con un *cantus firmus* lineare e dilatato, che nel manifestare una netta distanza con il resto del materiale acquista la fisionomia di una riflessione rassicurante *super partes*, come avverrà proprio nel Coro introduttivo della *Passione secondo Matteo*. Sembra di assistere a una preghiera molto elaborata dell'uomo (il basso), che viene rinfrancata dalla semplice chiarezza della parola divina (contralto). Tuttavia nel finale succede qualcosa di imprevedibile, che rompe l'armonia di questo dialogo: la voce del basso tace, ponendosi in devoto ascolto del messaggio superiore, dopodiché la linea melodica del contralto, così decisa e continua fin dalla prima nota, comincia a farsi incerta a causa di alcuni improvvisi vuoti nell'accompagnamento. La mancanza di un sostegno compromette la nitidezza dell'immagine paradisiaca, generando una forte ambiguità armonica nelle ultime battute. La scelta è ardita, quasi violenta nella sua volontà di minare le fondamenta di una convinzione; tanto da spingere John Eliot Gardiner a parlare di «crisi della fede del credente» e «impellente bisogno dell'aiuto divino»²⁰.

Sono questi momenti che ci fanno sentire più vicina la musica di Bach. Quelle scelte compositive, che gettano ombre sulla forza assertiva dei testi sacri, materializzando per qualche istante tutta l'umanità del *Kantor*: non solo il contatto tra Dio e i suoi credenti, ma anche la vulnerabilità generata dal dubbio, quella debolezza che ci ricorda sempre di essere uomini, ancor prima che fedeli. Altre ambiguità emergono in lavori successivi. Ad esempio la *Cantata* BWV 105, che ruota tutta

and what you're getting is a community engaging with itself, and you're watching a community work through the issues together».

19. «Bestelle dein Haus! Denn du wirst sterben», «Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben!», «Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen».

20. J. Gardiner, *La musica nel castello del cielo*, trad. it a cura di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2015, p. 169.

attorno a un angosciante «Mio Dio, non respingermi» («Mein Gott, verwirf mich nicht»), culmina in un'aria del soprano in perfetto stile italiano, con un oboe che segue come un'ombra la voce: quasi un'ossessione assillante a cui non si può sfuggire nemmeno con l'aiuto di Dio. Nella *Cantata* BWV 109 Bach disegna due linee vocali contrapposte, da cantare rispettivamente in piano e forte, per esprimere la forza solida del Creatore in opposizione all'incertezza di chi sente «luccicare smorta la fiammella della Fede» («Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor»). Il tutto è riassunto da un verso della *Cantata* BWV 81, nella quale il tenore di fronte al sonno di Gesù nel momento del bisogno esclama: «Signore, perché resti così lontano?» («Herr! Warum trittest du so ferne?»). Sono pennellate scure, che ogni tanto “sporcano” la luminosa raffigurazione del trascendente di cui Bach è forse il massimo interprete. Ma ci sono, e restituiscono lo sguardo problematico di un uomo, capace di sentire e comprendere – senza necessariamente condividere – le incertezze di chi vacilla di fronte alla parola salvifica del Signore.

Nella *Passione secondo Matteo* spesso avvertiamo una sensazione simile. Sono diversi i passaggi dell'oratorio nei quali Bach trasmette all'ascoltatore tutta la tensione del dubbio. Lo studioso e direttore di coro David Hill ha messo in luce una serie di ambiguità nel grande monumento del Credo luterano. In particolare si è interrogato sul corale immediatamente successivo all'ultimo respiro di Cristo, «Wenn ich einmal soll scheiden» («Quando un giorno io dovrò andarmene»). Il testo allude al giorno della morte, e alla supplica avanzata dal fedele: «Quando il mio cuore soffrirà l'affanno più atroce, libera me dalla paura» («Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiss mich aus den Ängsten»). Le parole sono allineate alle inquietudini dell'*Actus tragicus*, e Bach sottolinea questo momento riprendendo la melodia di «O Haupt voll Blut und Wunden» («O capo pieno di sangue e di ferite»), ricorrente nei passaggi nevralgici dell'opera. La centralità del momento richiede il massimo sforzo intellettuale da parte del compositore; ed effettivamente la ricercatezza del percorso armonico lo dimostra. Ma questa ricchezza raggiunge livelli così alti da oltrepassare i confini dell'umanamente prevedibile, per raggiungere una serie di soluzioni insospettabili, che portano il purissimo do maggiore iniziale a virare verso la modalità frigia, simbolo del terrore della morte nella teologia musicale bachiana²¹. Il finale è pertanto contraddittorio: il mancato ritorno alla tonalità d'impianto lascia il discorso sospeso e forse

21. D. Hill, S. Kamenetsky, S. Trehub, *The Perceived Narrative Baroque Chorale*, in «Music Perception», n. 14, 1996, pp. 3-21. L'analisi è sintetizzata in *The Time of the Sign: "O Haupt voll Blut und Wunden" in Bach's St. Matthew Passion*, in «The Journal of Musicology», vol. 14, n. 4, 1996, p. 539: «The Phrygian ending places the melody in the context of a distinct seventeenth- and eighteenth-tradition. This melody had two generic texts. On the one hand, known as "Herzlich tut mich verlangen" a text in which the unequivocally believes he or she will go to Heaven after death. On the other hand, the tune was known as "Ach Herr, mich armen Stinder", a text in which the singer fears God's wrath, and questions whether salvation will be attained. Composers tended to set the optimistic "Herzlich" text in the Ionian mode and they tended to set the "Ach Herr" text in the Phrygian Mode. Indeed, Bach himself followed this convention in three of four instances: titled a Phrygian organ prelude "Ach Herr, mich armen" the opening movement of BWV 161, he set "Herzlich tut mich verlangen" in the

proiettato verso un futuro redentore, ma nello stesso tempo l'ultimo corale della *Passione* termina con un messaggio pessimistico. Hill allora si chiede:

But what else does the sign tell us? Does it signify closure or continuation? If closure, Jesus is dead and salvation is questionable; if continuation, Jesus will rise on Easter Sunday and salvation is certain for those who truly believe. Bach makes the sign very hard to read, however, by the way he sets it into relief against the three harmonies that open the last phrase, which point to an ending in C major, and the way he drags the harmonies into a completely different system through the interjection of the Bb. In short, Bach gives us a sign whose significance is obscured *in situ*²².

Proprio nel momento in cui i discepoli perdono la loro guida, manca una parola davvero convincente e univoca da diffondere nella comunità dei credenti. Nell'allestimento semiscenico della Philharmonie questa incertezza è messa in chiaro risalto. Simon Rattle, subito dopo le ultime parole dell'Evangelista «Ma Gesù gridò un'ultima volta, e spirò» («Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied»), dirige una lunghissima pausa: quasi 10 secondi che consentono alla telecamera, nella produzione digitale²³, di aprirsi lentamente fino a ospitare la visione simultanea dei due cori. Sellars accentua questa scelta musicale con una gestualità anomala, impiegata solo in questo numero. I coristi sono tutti in piedi sin dalla prima nota; nelle altre pagine analoghe si alzano poco alla volta, evitando accuratamente movimenti simultanei. Sono poi totalmente immobili, quasi congelati anche nell'espressione del viso; altra scelta in contraddizione con la linea seguita in tutti i restanti corali della partitura. Inoltre non si rivolgono al pubblico o ai personaggi al centro della scena, come succede in tutte le occasioni precedenti (il corale in oggetto è l'ultimo della *Passione*), ma sono orientati gli uni verso gli altri, cercando un solido contatto visivo, che unisce i loro occhi per l'unica volta in maniera così diretta nel corso della rappresentazione. Considerando la produzione audiovisiva dello spettacolo, la telecamera si sposta tra le file del secondo organico corale, dando allo spettatore la sensazione di entrare a far parte di questo gioco di sguardi. L'impressione è che questa collettività, così mobile in tante parti dell'opera, sia bloccata dalla paura e dalla faticosa interpretazione dell'evento appena vissuto. Il dubbio che pesa sulla scrittura musicale del corale si prolunga nella gestualità dei cantori che cercano un contatto forte, diventando finalmente una comunità che si fa forza nel tentativo di trovare un senso a quell'avvenimento indecifrabile.

L'ambiguità che investe l'ascoltatore dopo la morte di Cristo è anticipata da tante

key of C major and in the opening chorus of BWV 135, Bach set "Ach Herr, mich armen Sunder" in the Phrygian mode».

22. D. Hill, *The Time of the Sign*, cit., p. 542.

23. Tutto il presente studio è stato condotto sulla produzione audiovisiva dello spettacolo, pubblicata dalle edizioni della Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall con un attento lavoro di postproduzione supervisionato dallo stesso Sellars.

altre pagine della *Passione secondo Matteo*. Tutto è generato dal coro iniziale «Venite, figlie aiutatemi a piangere» («Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen»), secondo Wolff la scintilla che accende il dramma dell'intera opera²⁴. Il testo di Picander²⁵, su modello della *Passione* realizzata da Barthold Heinrich Brockes, inscena un dialogo altamente teatrale tra i due cori: al primo, inizialmente denominato Figlia di Sion (emblema di Gerusalemme)²⁶, va associata la collettività dei fedeli, mentre il secondo insiste su alcune domande ricorrenti (Chi?, Come?, Dove? Che cosa?) che esprimono la sistematica incapacità di vedere e sentire. Questo portale introduttivo cerca di far rivivere all'ascoltatore tutto lo strazio della *via crucis* in una sorta di monumentale lamento collettivo. Ma la frattura è evidente. Il primo coro esprime tutta la disperazione di chi, osservando il calvario di Cristo, sente il bisogno di autoaccusarsi: la scrittura vocale si ripiega su sé stessa in un disegno dolente, che fatica a trovare momenti di respiro. Mentre il secondo coro non riesce ad allinearsi, risponde a monosillabi, contrapponendo idee brevi e interrogative agli inviti della prima massa vocale:

CORO I (affermazioni credenti)	CORO II (domande di chi ha dubbi)
«Guardate!» («Sehet»)	«Chi?» («Wen?»)
«Guardatelo!» («Sehet ihn»)	«Come?» («Wie?»)
«Guardate!» («Sehet»)	«Che cosa?» («Was?»)
«Guardate!» («Sehet»)	«Dove?» («Wo?»)

Su questo dialogo si innesta, in una dimensione nuovamente *super partes* come nell'*Actus tragicus*, un *cantus firmus* ben noto ai tempi di Bach (*O Lamm Gottes*), vale a dire la parafrasi dell'*Agnus Dei* curata da Nikolaus Decius. La melodia (forse in origine lasciata a una parte strumentale, oggi comunemente affidata a un coro di voci bianche) riprende la figura teologica dell'Agnello: il sacrificio della croce è la promessa di redenzione, stando alle conclusioni di Alberto Basso²⁷. Ma la sua apparizione, ritmicamente, melodicamente e armonicamente estranea al contesto (un sol maggiore che si innesta drammaticamente sul mi minore delle altre parti), non lascia alcuna traccia nel dialogo tra i due cori, che procedono senza avvertire la presenza del corale, come se fosse un intervento extradiegetico, inudibile ai personaggi in scena e riservato alla percezione del pubblico. La dimostrazione viene dal fatto che la conclusione su «Come un agnello» («Als wie ein

24. Wolff, *Forme musicali e struttura drammatica*, cit., p. 99: «Nella stessa frase iniziale è racchiusa la fine, e cioè il coro introduttivo contiene in sé già la tensione drammatica che il coro finale verrà a dissolvere solo in parte in quanto troverà compimento soltanto nella melodia della cantata di Pasqua».

25. Il testo di Picander (pseud. di Christian Friedrich Henrici) della *Passione secondo Matteo* è basato sui capitoli 26 (1-75) e 27 (1-66) del *Vangelo secondo Matteo*. Pubblicato in *Ernst-Schertzbafte und Satyrische Gedichte, Anderer Teil*, (Johann Theodor Boetius, Leipzig 1729), contiene le interpolazioni di 15 corali tratti dalla tradizione protestante.

26. G. Pestelli, *La Passione secondo Matteo di Johann Sebastian Bach*, Skira, Milano 1999, pp. 25-26.

27. A. Basso, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, EDT, Torino 1983, vol. II, p. 488.

Lamm»), ipotetico punto di incontro semantico tra tutte le forze in campo, conti-
nui a essere resa incerta dagli interrogativi del Coro II («Wo?», «Wie?»). La pre-
senza di Dio e del corale sacrificale evidentemente non riesce a discendere nel
cuore di tutti, e permane la frattura tra chi vede il trascendente (Coro I) e chi fati-
ca a liberare lo sguardo dalle ostruzioni della vita terrena (Coro II).

La versione scenica di Peter Sellars colloca in aperta opposizione le due masse
vocali: i singoli cantanti arrivano a un confronto *vis à vis*, che tuttavia non produce
una reale integrazione tra le parti; nemmeno il gruppo di voci bianche, disposto in
una posizione sopraelevata, riesce a stabilire contatti diretti con il resto dell'orga-
nico, e si limita a osservare dall'alto i movimenti dei due cori. È la perfetta trascrizi-
one registica di quanto succede in una partitura, che utilizza il dubbio per evita-
re la completa fusione tra le differenti componenti vocali. McClary sottolinea la
scelta, nel finale, di variare i movimenti del coro, che si disperdono nello spazio in
tante direzioni, lasciando che alcuni elementi indugino attorno alla bara. Sembra
effettivamente che Sellars voglia esprimere la rottura di una solidarietà del tutto
apparente e incidentale²⁸. Ma l'impressione è che le due materie non abbiano tro-
vato in alcun momento una reale fusione, perché le gestualità non si amalgamano
affatto nell'introduzione della *Passione*: nella parte iniziale i membri dei due orga-
nici sono tutti orientati in direzioni diverse, si danno le spalle o puntano lo sguardo
su *focus* differenti; nella parte centrale l'incontro ravvicinato tra coppie di cantori
sembra una discussione tra individui che faticano a capirsi davvero; quindi nel fi-
nale le masse tornano a separarsi per sottolineare la mancata condivisione di idea-
li comuni.

Naturalmente nella cecità del secondo coro, incapace di vedere ciò su cui si
fonda la convinzione del credente, è facile vedere una rappresentazione dei disce-
poli meno devoti, quelli che nel Vangelo chiudono gli occhi di fronte alla luce del
trascendente. C'è un'aria della prima parte per tenore, coro e oboe obbligato («Ich
will bei meinem Jesu wachen») che introduce il tema, ben delineato già nelle Sacre
Scritture. Gesù, dopo aver portato i suoi discepoli sul Monte degli Ulivi, avverte
una profonda tristezza nella sua anima, e chiede ai compagni di viaggio un aiuto:
«Restate qui e vegliate con me» («Bleibet hier und wachet mit mir»). L'idea riflet-
te bene il pensiero pietista, collegandosi a quella celebrazione del mattino e dell'o-
perosità che Pestelli riscontra in molta poesia settecentesca di ispirazione religio-
sa²⁹. Il testo dell'aria allude in realtà alla sofferenza di Cristo, dolce e amara nello
stesso tempo, perché preludio a una morte dolorosa e insieme garanzia di reden-
zione per i peccati dell'umanità. Tenore e coro esprimono a parole due concetti
confortanti e consequenziali: vegliare accanto a Gesù significa osservare la sua af-
flizione salvifica, dice il solista, e la massa risponde con la metafora dell'assopimen-
to delle colpe: «Così si addormentano le nostre colpe. Perciò la sua meritoria sof-
ferenza dev'essere ben amara eppur dolce» («So schlafen unsre Sünden ein. Drum

28. S. McClary, *The Passions of Peter Sellars*, cit., p. 184.

29. G. Pestelli, *La Passione secondo Matteo di Johann Sebastian Bach*, cit., p. 47.

muss uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süsse sein»). Ma la musica non riflette questa continuità logica, perché i disegni movimentati di tenore e oboe si oppongono chiaramente ai commenti statici del coro sulla parola «Schlafen» (dormire), creando una frattura nella linearità del pensiero tra collettività e individuo. Sellars sottolinea questa distanza, collocando tenore e oboe al fondo del palco, in un'area pressoché invisibile al coro: cantante e strumentista sono molto ravvicinati e, con i loro movimenti, esprimono una sorta di complementarità che è tutta scritta nella musica; ma l'organico vocale, da sotto, non li vede nemmeno, guarda altrove, come se chiudesse gli occhi al messaggio di redenzione che viene dai due solisti. L'incapacità di vedere della collettività si prolunga nei gesti del secondo coro (non impegnato nell'esecuzione) e dell'Evangelista, totalmente assopiti di fronte alle parole di un individuo che trova solo nel suo alter ego interiore, l'oboe appunto, un confidente con il quale condividere un ideale di salvezza. Ed è proprio questo confidente a rimanere solo, nella conclusione dell'aria, con la sua vitalità ritmica e melodica: il suo messaggio di salvezza sembra cadere nel vuoto, con il primo coro che torna a sedersi, dopo un momentaneo gesto di illuminazione nella parte centrale dell'aria («Drum muss uns sein verdienstlich Leiden / recht bitter und doch süsse sein»)³⁰, con lo sguardo assente, impossibilitato a cogliere il senso di quella parola musicale confortante.

È forse questo il *vulnus* che genera la grande insistenza nelle pagine successive sul tema dell'addormentamento, con il doppio rimprovero di Cristo ai suoi discepoli, incapaci di resistere alla tentazione del sonno, e quindi di tutte quelle pulsioni oscure che allontanano il fedele dalla luminosa via delle fede. Tutto prelude al tradimento di Giuda e alla fuga su cui si chiude la prima parte, così annunciata dalla voce dell'Evangelista: «Allora tutti i discepoli lo abbandonarono, e fuggirono» («Da verliessen ihn alle Jünger, und flohen»). Un'immagine troppo forte – lo sottolinea anche un'anomala successione di accordi vuoti nel continuo – per non lasciare un segno nel coro altamente contrappuntistico che conclude la prima parte: «O Mensch, beweine dein' Sünde gros» («Uomo, piangi i tuoi grandi peccati»). Tant'è vero che Peter Sellars sceglie di dare movimento al brano, facendo fuggire rapidamente dal palco i due cori misti e le voci bianche, che poi cantano tra le poltrone della balconata. Il gesto sembra andare ben al di là della semplice infedeltà dei discepoli raccontata dal Vangelo, per acquisire un significato ampio che filtra nella contemporaneità: i cori difatti, attraversando parte della sala, percorrono lo spazio e insieme il tempo, portando il dubbio di un'epoca remota tra le file del pubblico attuale, dell'umanità che oggi è chiamata a confrontarsi in maniera problematica con il tema della spiritualità. I cantanti sono poi immediatamente seguiti da direttore e orchestra, non appena si conclude la cadenza finale, lasciando nel pubblico un senso di solitudine inquietante e piena di ombre. Il palco si svuota e si oscura rapidamente, solo una piccola lampadina rimane accesa sulla bara al centro della scena; ma è una luce troppo debole per trasmettere in maniera davve-

30. «Perciò la sua meritoria sofferenza / dev'essere ben amara eppur dolce».

ro convincente allo spettatore quella risposta illuminante alle domande sul senso dell'incarnazione divina, di cui parla il testo («Diede la vita ai morti, / disperse ogni malattia, / finché non venne il tempo / in cui si sacrificò per noi / sostenendo a lungo sulla croce / il duro peso delle nostre colpe»)³¹.

Il dubbio si fa disperato nell'apertura della seconda parte con l'aria per contralto e coro «Ach! nun ist mein Jesus hin!» («Ahimè! Il mio Gesù ora è perduto!»). La teatralità dei vocalizzi eseguiti dalla solista spettacolarizza la sofferenza interiore, tanto da lasciare in secondo piano gli interventi in imitazione del coro, che con improvvise virate alla modalità maggiore tenta di sollevare il morale di un'individualità in preda al totale smarrimento: «Dove si è diretto il tuo amico? Vogliamo cercarlo insieme a te» («Wo hat sich dein Freund hingewandt? So wollen wir mit dir ihn suchen»). Bach insiste sulla domanda «Dov'è andato il mio Gesù?» («Wo ist mein Jesus hin?») che addirittura chiude l'aria lasciando totalmente aperta l'armonia: l'accordo di dominante non risolve sulla tonica, creando un senso di grande incertezza nell'ascoltatore. Certo, questo dolente scoramento è perfettamente giustificato dalla situazione narrativa: la sparizione di Cristo rapito dai suoi carnefici. Ma la cadenza sospesa forse raffigura anche la domanda priva di risposta su cui è costruita l'aria: il dubbio di una salvezza che sembra impossibile senza il conforto di una guida rassicurante. L'anima non sa rispondere all'interrogativo, perché è vittima di quell'addormentamento tanto stigmatizzato nel finale della prima parte; e allora la sua voce si chiede impaurita dove sia andato il salvatore, senza trasmettere davvero al fruitore la speranza di ritrovarlo. Sellars enfatizza questo sentimento di assenza facendo simulare un mancamento alla solista, Magdalena Kožená, che si abbandona tra le braccia dell'Evangelista; come se non sentisse la risposta che viene data dal narratore alla sua domanda ossessiva. Nemmeno la gestualità rassicurante del coro riesce a confortare il contralto, che si aggira con sguardo assente per il palco, come se cercasse faticosamente di elaborare un trauma. La sua fuga alla fine dell'aria, con il volto trasfigurato dalla paura, esprime una totale perdita di speranza, che sembra trasformare il dubbio in una certezza agghiacciante.

Serve un pentimento davvero profondo e convinto per trovare la via della redenzione. E così accade in molte pagine della seconda parte, come il meraviglioso «Erbarme dich» («Abbi pietà di me»), lo sfogo immediatamente successivo al canto del gallo che accende in Pietro la scintilla del rimorso per aver rinnegato Gesù. Bach lascia il commosso lamento della pagina a una voce femminile (contralto) con l'obiettivo di esprimere un senso di colpevolezza universale, che coinvolge gli uomini e insieme le donne. Ma la melodia principale non è mai del tutto completa nella linea vocale; solo al violino viene concesso il privilegio di esporla nella sua interezza, quasi a rappresentare il tentativo tutto umano di emulare il trascendente, veicolando quel senso di fallimento esistenziale che deriva «dal riconoscere il

31. «Den Toten er das Leben gab, / und legt dabei all' Krankheit ab, / bis sich die Zeit herdrange, / dass er für uns geopfert würd, / trüg unser Sünden schwere Bürd / wohlan dem Kreuze lange».

sogno infranto di vivere secondo un ideale divino»³². Il concetto è perfettamente assimilato da Sellars che prescrive a Kožená di cantare tutta l'aria in ginocchio, ai piedi del violino solista (Daniel Stabrawa), in una sorta di frustrante sottomissione a un'entità superiore. Tutta l'implorazione viene interpretata dal contralto con lo sguardo rigorosamente rivolto al suolo: nemmeno un'occhiata verso quello strumento che risuona a pochi centimetri dalla sua testa, con l'intenzione di riflettere l'atteggiamento di chi non ha il coraggio di osservare la figura alla quale si chiede il perdono. Solo quando la richiesta di un contatto visivo si fa esplicita («Schau hier») allora Kožená rivolge i suoi occhi verso Stabrawa; ma è solo un gesto necessario per offrire a Dio una prova di un pentimento sincero e assoluto. Dopodiché la solista torna a fissare il *parquet* del palcoscenico, ascoltando le ultime note del violino in una posizione di totale penitenza, con il capo premuto contro il pavimento.

È questa l'elaborazione indispensabile per arrivare a prendere consapevolezza dei propri errori e della propria debolezza. Ma nemmeno questo processo è sufficiente per estinguere del tutto dall'oratorio le incertezze di chi fatica a vedere una guida superiore. Sempre il contralto, successivamente, torna a essere protagonista di un dialogo conflittuale con la collettività. Le sue parole («Vedete, Gesù ha teso la mano per prenderci») alludono a un contatto diretto e rigenerante con il redentore. Ma il coro continua a rispondere chiedendo insistentemente «Dove?» («Wo?»), come se non riuscisse proprio a vedere quel pietoso gesto di aiuto. La scrittura in *mi bemolle maggiore*, il tono scherzoso degli oboi da caccia, la solidità e la chiarezza del basso continuo, le simmetrie dei vocalizzi, indicano una rinnovata fiducia nella presenza di Dio sulla terra, ma le risposte della massa vocale continuano a declamare monosillabi interrogativi, che non sembrano essere minimamente influenzati dalla confortante verità trasmessa dalla voce solista. Proprio come era successo nel coro iniziale, convinzione e dubbio convivono senza trovare una reale mediazione. Nell'allestimento di Sellars, Kožená si lancia in una danza gioiosa, piena di giravolte festose, sorride per la prima volta in maniera distesa, addirittura dispensa baci sulle guance di coristi e orchestrali; ma costoro rimangono completamente impassibili alle sue effusioni, rispondendo con glaciale freddezza a questa esplosione di vitalità. A separarli è ancora una volta il dubbio: da una parte un solo individuo, secondo McClary addirittura Maria Maddalena³⁴, che crede fermamente nel gesto redentore di Cristo; dall'altra una collettività insensibile che non riesce a prendere con autentica fiducia quella mano tesa dal salvatore.

L'incertezza è il più umano dei sentimenti, tanto da raggiungere addirittura lo stesso Dio fattosi uomo. Le ultime parole di Cristo sulla croce sono emblematiche: «Eli, Eli, lama sabacthani?», ovvero «Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandono-

32. J. Gardiner, *La musica nel castello del cielo*, cit., p. 445.

33. «Sehet, Jesus hat die Hand / uns zu fassen, ausgespannt, / komm! – Wohin? – / in Jesu Armen. / Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen, / suchet! – Wo? – in Jesu Armen / Lebet, sterbet, ruhet hier, / ihr verlassenen Küchlein ihr, / bleibet! – Wo? – / in Jesu Armen».

34. S. McClary, *The Passions of Peter Sellars*, cit., p. 174.

nato?»), stando alla traduzione offerta dallo stesso Evangelista. Bach sottolinea il momento incastonando un'idea ad alto tasso melodico all'interno di un recitativo che acquista una posizione centrale all'interno di tutta la *Passione*, quasi un vortice attorno al quale ruota tutto il finale dell'oratorio: lo conferma anche l'armonia che raggiunge vertici di ambiguità del tutto inediti nelle sezioni affidate all'avanzamento della narrazione. La musica perde un centro tonale proprio nel momento in cui addirittura il messia dà l'impressione di smarrire la sua fiducia in Dio. Una situazione ben diversa da quella rappresentata nella *Passione secondo Giovanni*, quando il trapasso di Cristo avviene subito dopo un'aria che mescola lamento ed euforia: «L'eroe della Giudea trionfa e conclude la sua battaglia. Tutto è compiuto!» («Der Held aus Juda siegt mit Macht, und schliesst den Kampf. Es ist vollbracht!»). L'eroismo di Gesù nella *Passione secondo Matteo* consiste piuttosto nel coraggio di vivere in maniera completa il trauma dell'incarnazione, sperimentando sulla sua pelle tutte le debolezze, le inquietudini e i dubbi che distinguono l'uomo da Dio. Forse proprio per questa ragione Sellars decide di lasciare nell'ombra la voce di Cristo, fuori campo per la telecamera, e fuori scena per il pubblico. È come se quel richiamo, privo di un'origine visibile, si riverberasse sui presenti, lasciando esplodere in tutta la sala il terribile dubbio espresso dal Vangelo (Matteo 27, 46). La ripresa audiovisiva enfatizza questa estensione universale dell'interrogativo giunto dalla bocca di Cristo, scegliendo un ampio grandangolo che fotografa tutti i partecipanti al rito: orchestra, cori, solisti e pubblico.

The answer is both

L'ultima conseguenza della ricerca bachiana sul dubbio spirituale viene dall'assenza pressoché totale di allusioni alla risurrezione. Naturalmente l'annuncio del miracolo, contenuto nel capitolo 28 del *Vangelo secondo Matteo*, non sarebbe stato pertinente al tema della Passione, riservato alla sofferenza di Cristo. Solo il Coro accenna all'evento, sottolineandone però le connessioni con la menzogna di un mitomane: «Che il sepolcro sia sorvegliato sino al terzo giorno, perché non vengano i suoi discepoli a rubarne la salma e a dire poi al popolo: "Egli è risorto dai morti"; e l'ultima impostura sarebbe peggiore della prima!»³⁵. Ma quel senso di speranza che si coglie in molte altre Passioni, nate anche in area tedesca, è del tutto assente dalla scrittura di Bach³⁶. Il significato profondo del coro finale («Wir

35. «Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn, und sagen zu dem Volk: "Er ist auferstanden von den Toten", und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste!»

36. L'analogo lavoro di Heinrich Schütz (1666), ad esempio, termina elevando un «Gloria a Dio» da abbinare a una fiduciosa richiesta di aiuto per i poveri peccatori. La *Matthäus-Passion* TWV 5:31 (1746) di Georg Philipp Telemann si chiude con un corale rassicurante che oppone la consolazione al peccato e alla morte («Dess sollen wir uns trösten gegen Sünd und Tod»). La consuetudine è ripresa anche dalla *Passione secondo Giovanni* dello stesso Bach, che – dopo il lamento collettivo di «Ruht wohl» (n. 39) – si conclude con un luminoso corale in tonalità maggiore («Ach Herr, lass dein' lieb' Engelein») pieno di riferimenti al tema della rinascita e del risveglio beatificante.

setzen uns mit Tränen nieder») potrebbe essere rintracciato proprio nelle parole che chiudono il *Vangelo secondo Matteo* (28, 16-17): «Gli undici discepoli, intanto, andarono in Galilea, sul monte che Gesù aveva loro fissato. Quando lo videro, gli si prostrarono innanzi. Alcuni però dubitavano»³⁷. Il testo contiene un'immagine luminosa: «In somma beatitudine gli occhi si chiudono al sonno» («Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein»). Ma la musica dubita, proprio come alcuni degli apostoli: la tonalità cupa di do minore, i movimenti dei bassi statici e funebri, i ritardi dolenti del canto, tutto concorre alla rappresentazione di un affresco dai colori tetri, che sembra opporsi al messaggio di speranza contenuto nel testo. Sanguinosa in particolare la chiusura: l'ultima battuta della *Passione secondo Matteo* intona la parola «Ruh» (pace), tutte le parti del coro convergono sulla nota 'do', ma l'orchestra ritarda l'approdo alla tonica con una lacerante appoggiatura ascendente del flauto (si-do). Il tessuto musicale ne risulta perturbato lasciando a una voce fuori dal coro (la più acuta e percepibile dell'organico) il compito di trasmettere all'ascoltatore tutta l'instabilità di un pensiero contraddittorio, che afferma senza tuttavia affrancarsi del tutto dall'esigenza di contestare.

Sellers in questo finale fa radunare tutti gli elementi del coro e i solisti attorno alla bara, su cui è stato adagiato il corpo dell'Evangelista, metaforica incarnazione del Cristo morto. A dominare è un'atmosfera funebre, con una collettività che si riunisce cupa attorno a un feretro, trascurando – proprio come fa Bach – i tanti segnali di redenzione contenuti nel testo. Ma è subito dopo l'appoggiatura del flauto che il regista propone una soluzione carica di interrogativi, che tende a sottolineare le divergenze, molto più delle convergenze, tra i presenti. Lentamente i cantanti volgono lo sguardo altrove, distaccandolo dalla contemplazione del sepolcro stilizzato. Nessun elemento tuttavia attira i loro occhi in maniera univoca, e la dispersione del *focus* torna a caratterizzare la massa, proprio come nel coro introduttivo. Sembra che Sellers voglia mettere in forse l'effettiva condivisione spirituale della comunità cristiana anche davanti alla consapevolezza di aver appena seppellito il figlio di Dio. Nonostante gli eventi appena vissuti, tutto ritorna circolarmente alla disgregazione iniziale, come se il dubbio dell'apertura non fosse giunto a una definitiva risoluzione.

Questo non significa che l'allestimento della Philharmonie voglia sottolineare qualche forma di debolezza nella fede cristiana di Bach. Non esiste forse repertorio altrettanto rappresentativo e celebrativo della grandezza divina. Ma questi parallelismi tra musica e regia testimoniano una straordinaria sensibilità nel tratteggiare la complessa spiritualità umana a contatto con le vertiginose altezze del messaggio evangelico. In una conversazione con il direttore di coro Simon Halsey, Sellers insiste proprio sulle contraddizioni insite nella musica di Bach. Parla di *struggle*, da intendere come vera sostanza della composizione, parla di muri che possono anche sembrare porte, di *music open-ended*, si avventura in sorprendenti parallelismi con i colori cangianti della pittura di Mark Rotchko: in particolare sottolinea

37. *Vangelo secondo Matteo*, Edizione ufficiale della C.E.I, Edizioni Paoline, Milano 1987, p. 1004.

la coesistenza tra senso di crisi e di salvezza, tra ricerca sull'anima e insieme corporeità della scrittura musicale. E risolve tutte queste opposizioni dicendo: «The answer is both».³⁸ Il regista in pratica sostiene la necessità, oggi, di portare questo repertorio al di là della dottrina, per rivalutare la riflessione personale del compositore, al di là dei dogmi e delle istituzioni sacre. La sua *Passione* riesce a riflettere la dialettica interiore del credente che medita e ragiona, alla maniera luterana, senza necessariamente assimilare in maniera passiva ciò che proviene dall'alto. È probabile che Bach stesso vivesse quotidianamente queste sensazioni contraddittorie, conoscendo convinzione e dubbio, sentendosi ora membro di una collettività compatta nell'adorazione del Signore ora un individuo solo, intento a interrogarsi sul vero significato dell'esistenza. Che sia proprio questo ad attirarci tanto della *Passione secondo Matteo*? Ogni ascoltatore avrà una risposta differente, ma è davvero avvincente una lettura del Vangelo, che forse non vuole tanto riflettere su quanto sia grande Dio, ma su quanto sia piccolo l'uomo.

38. La conversazione è contenuta, come bonus track, nella già citata edizione della *Passione secondo Matteo* pubblicata dalla Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall.