

L'innescò di una partecipazione etico-politica
tramite una lettura registica mitico-rituale.

Le Passioni di J.S.Bach nella messinscena di
Peter Sellars



Civica Scuola
di Teatro
Paolo Grassi

GIACOMO NAPPINI

Fondazione Milano
Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi
via Salasco 4, 20136 Milano

Relatrice: Maria Maderna

DADPL 03

Diploma Accademico di primo livello in Regia – indirizzo Teatro

Anno Accademico 2019/2020

Indice

1. INTRODUZIONE	2
2. DALLA POSSIBILITA' DELLA REGIA DI MANIFESTARE IL CONTENUTO ETICO-POLITICO DI UN'OPERA ALL'APPRODO A UN MODULO MITICO-RITUALE: UN PERCORSO EMBLEMATICO	3
2.1 Peter Sellars	3
2.2 <i>Le Passioni</i>	5
3. LA MESSINSCENA DELLE <i>PASSIONI</i> DI BACH A OPERA DI PETER SELLARS	7
3.1 Contesto	7
3.2 Scomposizione comparata della <i>Matthäus Passion</i> e della <i>Johannes Passion</i>	8
3.3 Codice musicale	17
4. VISIVITÀ	21
4.1 Scenografia	21
4.2 Costumi	22
4.3 Luci e ombre	24
4.4 Direzione d'attore	25
4.5 Prossemica	27
4.6 Gestualità	29
5. COMPrensIONE E PARTECIPAZIONE	30
5.1 Ricomposizione delle <i>Passioni</i>	30
5.2 Rapporto con il pubblico	30
5.3 Teatralizzare un Oratorio	31
6. CONCLUSIONI	32
BIBLIOGRAFIA/ SITOGRAFIA	33
RINGRAZIAMENTI	34

1. INTRODUZIONE

L'incontro di Peter Sellars con le *Passioni* di Johann Sebastian Bach e con i Berliner Philharmoniker diretti da Sir Simon Rattle rappresenta un *unicum* registico nell'opera lirica e in quella sacra.

In entrambe le *Passioni* (*Matthäus Passion* e *Johannes Passion*) sono presenti cori e corali che accostano due momenti temporali molto diversi: la vicenda si alterna con le preghiere inserite nel libretto. L'accostamento di tempi differenti, rilevato da San Paolo, ma anche da Walter Benjamin¹, nonché dal filosofo Giorgio Agamben², è una chiave di accesso all'opera. Sellars se ne serve per enunciare la sua poetica: collegare la vicenda 'storica' alla condizione attuale significa dire gli universali ed essere in gioco personalmente, significa che attraverso il montaggio di questi frammenti è possibile rileggere il passato in ogni momento del presente. Presente che diventa non solo riattualizzazione del passato, compresenza di tempi, ma anche ritualizzazione. Ciò significa che la storia è un oggetto in costruzione, che ogni giorno è il giorno della Crocifissione e della Salvezza. Questo carica di responsabilità etica tutti coloro che ne partecipano, evidenziando una rivoluzione che merita una comparazione e un approfondimento.

Con questa tesi si vuole indagare quindi la capacità della regia di innescare una partecipazione etico-politica attraverso un'interpretazione mitico-rituale.

Per i capitoli analitici successivi si è scelta una struttura serrata che metta costantemente a confronto la *Matthäus Passion* con la *Johannes Passion*, per comprenderne le differenze e i punti di contatto nelle scelte di regia.

1 Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano 2012.

2 Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978.

2. DALLA POSSIBILITA' DELLA REGIA DI MANIFESTARE IL CONTENUTO POLITICO-ETICO DI UN'OPERA ALL'APPRODO A UN MODULO MITICO-RITUALE: UN PERCORSO EMBLEMATICO

2.1. Peter Sellars

Il tempo e lo spazio sono le dimensioni entro cui il teatro di Sellars propone un'idea più ampia dell'umanità. Si potrebbe affermare che il suo teatro non ammette spettatori, nella misura in cui ognuno è protagonista nel processo creativo. La ricerca di Sellars è orientata a far incontrare la società con se stessa, ereditando la funzione classica e rituale del teatro per cui i cittadini della *polis* si ritrovavano intorno a un fatto per discuterne. Dal grande esercizio della democrazia scaturisce necessariamente un processo creativo: la partecipazione alla creazione di un'umanità più profonda e più estesa.

Daniela Sacco - Il suo teatro è politico: ciò significa che la funzione mitica del teatro, che si rivolge a un pubblico attraverso dei significati universali, è allo stesso tempo politica?

Peter Sellars - Certamente, perché il mito muove in due modi: anzitutto dà potere, dà coraggio; il teatro mette in presenza di grandissime azioni eroiche di un'altra epoca e quindi fa pensare che se nel passato erano in grado di fare grandi cose, allo stesso modo ci si può riuscire oggi. Il teatro è qualcosa che ispira ma è anche respingente, quindi il mito dà forza ma può essere anche un monito e mettere limiti all'ambizione umana, quando è politico o è economico, nei riguardi dell'onore, del controllo, del possesso, della *hybris*. Invece la mitologia è molto fortificante quando tratta di idee alte, creative, che attraverso il tempo e lo spazio invitano ad avere un'idea più ampia dell'umanità, dell'umana possibilità. Quindi la mitologia lavora in questi due sensi: è una finestra sull'infinito e un monito dei limiti umani. Ed è qui tutto il suo potere: è illimitata, infinita, apre la mente su visioni più ampie, ma allo stesso tempo ti dice "stai attento, chi ignora il limite viene annientato"³.

Il *mythos*, come dice Aristotele cui spesso Sellars fa riferimento, è indissolubilmente legato alla rappresentazione teatrale perché «è il principio, l'anima e il fine della tragedia⁴». Il significato di mito è rintracciabile nella misura del tempo che connette la diffusione di pensieri e valori validi per tutti gli uomini con la vicenda particolare di ciascun partecipante. La massima estensione attribuita al mito garantisce la condivisione della rappresentazione da parte di un gruppo di persone che fanno comunità. Il tempo è dunque tempo di risonanza, lo spazio è la dimensione condivisa nel momento dell'incontro.

³ D. Sacco, "C'è una nuvola in un pezzo di carta", in Id., *Pensiero in azione*. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo, Engramma, Venezia 2017, p. 49.

⁴ Aristotele, *Poetica*, a cura di A. Rostagni, La nuova Italia, Firenze 1973, 50a 38.

Peter Sellars - Nel teatro tante persone si riuniscono in uno spazio che alla fine della serata non è né il mio spazio né il tuo, ma uno spazio condiviso dove si ha un'esperienza condivisa, dove i confini sono dissolti. Quindi per me la ragione in cui il teatro ha la priorità è proprio la condivisione

D.S. - Ed è rispetto al costante pericolo del collassare della democrazia o al pensiero della sua crisi, del suo misconoscimento che Sellars impronta l'azione del suo teatro. Si tratta di un'azione politica, ma anche di un'azione estetica e culturale, per cui rispetto alla politica intesa in senso stretto la finalità non è nell'ottenere nell'immediato un qualcosa, ad esempio la riforma di una legge, ma di agire in profondità, per mirare a una trasformazione che avviene nel tempo, attraverso le generazioni e con delle conseguenze a lungo termine. Questo, secondo Sellars, è il *proprium* della dimensione artistica in cui si colloca il teatro⁵.

In questo senso, e soprattutto in questo tempo, Sellars intuisce la crisi dell'attuale società contemporanea cui fa riferimento, mirando a rendere l'umanità protagonista di se stessa.

Quello di Sellars è un teatro politico; il teatro è "un dialogo con il testo e fra gli attori, è una conversazione sempre aperta tra persone che collaborano". Il teatro di cui vuole essere portavoce "è cambiamento" e in questo segue la via aperta da Brecht che con Mejerchol'd è tra i principali riferimenti nella sua formazione.⁶

Questo cambiamento non può avvenire in alcun modo senza una partecipazione anzitutto morale all'azione artistica. Sellars lotta incessantemente per collaborare con le persone prima che vengano trasformate in cose dalla società dei prodotti (circostanza che ha ampiamente a che fare con gli effetti del capitalismo). Il regista statunitense richiama ogni persona a manifestarsi come contenuto e non come contenitore. In questo senso le sue regie rinunciano alla sovrastruttura della tradizione manifestandosi come originali, si rivolgono sovente a cast non convenzionali o all'uso di spazi non teatrali: Sellars si impegna a far emergere dal materiale artistico il suo contenuto prettamente sociale e politico, porta sotto gli occhi di tutti la ferita che si cerca di ignorare. Ne sono un chiaro esempio le sue precedenti produzioni del San Francesco d'Assisi di Messiaen e la Theodora di Händel. Nel primo parla provocatoriamente di povertà attraverso centinaia di schermi che illuminano il palco come vetrate gotiche, nel secondo presenta in scena la morte come sacrificio che si oppone alla mitologia contemporanea del guadagno e della vittoria. Non si tratta di anteporre il concetto al risultato, al contrario, Sellars estrae proprio dall'opera artistica il suo nucleo di senso per restituirlo all'umanità.

Ogni mio spettacolo nasce come riflessione su una problematica particolare, o come scoperta di certe implicazioni di cui non si discute abbastanza. L'estetica non mi interessa, ci sono prima delle questioni etiche, politiche, economiche; ogni mio lavoro tocca temi che rimettono profondamente in discussione. È questo che dà senso al teatro, perché il teatro è il luogo per affrontare le discussioni che la gente rifiuta nella realtà. Ed è sempre il tema affrontato a

⁵ D. Sacco, "C'è una nuvola in un pezzo di carta", cit, p.68.

⁶ *Ivi*, p. 66.

determinare la forma o uno stile particolare e ad essere provocatorio, al contrario di quello che facevano i futuristi, la cui provocazione risiedeva in questioni puramente estetiche⁷.

La visione registica di Sellars si manifesta peculiarmente nell'opera lirica: mai come in questa forma c'è una compresenza di elementi da dover traghettare in porto. L'aspetto musicale e quello scenico sono per lui in rapporto paritario: ciò che le unisce è la risonanza del senso individuale che diventa, necessariamente, collettivo.

Anche per questo, per la sua natura eminentemente poetica e non mimetica del teatro, Sellars afferma che il suo lavoro implica "la creazione di un autentico sistema mitologico, in cui risuonino una serie di immagini, e che permetta a una certa società di parlare a se stessa". Si comprende questa affermazione se si considera che nel teatro di Sellars il visivo e auditivo sono considerati imprescindibili e il significato della parola mito può essere ricondotto all'accezione del "dire gli universal" coniata da Aristotele; e il mito è ugualmente ricondotto al significato personale dell'esistenza singola, e nella vicenda incarnata individualmente dal personaggio teatrale in cui "risuona" il valore universale.

La responsabilità etica scaturisce dalla quotidiana possibilità di rileggere, quindi costruire, la Storia.

Questa calma, questa serenità, come le adoro a teatro! La società ci condanna alla velocità, al movimento incessante, alla competizione. Quindi, sul palco, voglio essere in grado di respirare e far respirare le persone, per ritrovare un equilibrio perduto. I giorni in cui cercavo energia e una forma di eccitazione per scuotere la percezione dello spettatore sono probabilmente finiti⁸.

Che il piromane si sia trasformato in pompiere? Non è così: il regista radicale e innovativo non si smentisce, anzi, in questa occasione innesca una rivoluzione dall'interno del tutto fuori dal comune, rimanendo massimamente rigoroso nei confronti del materiale artistico nonché rispettoso del luogo della sua esecuzione.

2.2. Le *Passioni*

Per capire l'operazione registica di Peter Sellars è indispensabile individuare esattamente la forma di cui stiamo parlando: le *Passioni* di Bach nascono come oratorio, forma musicale tipica del barocco, in cui venivano allestiti episodi sacri musicati all'interno di piccole chiese, senza l'uso delle macchine sceniche tipiche del teatro, concedendosi al massimo sobrii costumi per rendere riconoscibili i personaggi: l'impianto, quindi, era poco più di un concerto rivolto all'assemblea. La composizione scenica prevedeva l'orchestra, il coro, i solisti, cui erano generalmente affidati i personaggi principali, e un cronista nel ruolo dell'evangelista preposto a narrare la vicenda della *Passione*.

⁷ M. Delgado, V. Valentini, *Peter Sellars*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, p.90.

⁸ <https://www.la-croix.com/Culture/Musique/Peter-Sellars-Le-calme-serenite-comme-aime-theatre-2018-12-04-1200987292>

2.2.1 *Matthäus Passion*

Inizia con l'ultima cena ed ha una durata ben maggiore rispetto alla *Johannes Passion*. La composizione musicale è più sontuosa, il testo più ricco di dettagli, ci sono elementi drammatici tipici del periodo barocco. Secondo partitura vediamo già che, rispetto alla *Johannes Passion*, gli elementi sono raddoppiati: la presenza di due cori e due orchestre viene impiegato da Sellars per scatenare il fulcro dell'azione drammatica della *Passione*.

2.2.2 *Johannes Passion*

Inizia con l'arresto di Gesù e ha una durata più breve. È decisamente più teologica e simbolica rispetto alla *Matthäus Passion*, come si evince dal testo dell'evangelista. Rispecchia una scrittura musicale di una certa durezza nelle linee compositive, il linguaggio musicale è più simile al linguaggio delle cantate di Bach, più severe e austere. È composta precedentemente alla *Matthäus Passion* e presenta una struttura per orchestra, coro e solisti. Il carico potentemente evocativo del testo è la fonte principale da cui Sellars attinge l'ispirazione per la ritualizzazione.

Dopo la morte di Bach nel 1750 le sue *Passioni* furono dimenticate. La difficoltà e l'impegno sia nell'ascolto che nella preparazione non raccolsero più il placet del pubblico del 1700. Ma nel 1829, il giovane ventenne Felix Mendelsson, 80 anni dopo la morte di Bach, riporta in auge *la Matthäus Passion* dirigendola a Berlino, dando così il via al periodo chiamato *Bach Renaissance*. Ecco perché dirigere le due *Passioni* di Bach proprio alla Berliner Philharmonie è un evento di per sé carico di significato: con questa scelta Peter Sellars e Sir Simon Rattle ereditano e riscrivono la storia del monumento dell'opera lirica e sacra dell'occidente.

3. LA MESSINSCENA DELLE *PASSIONI* DI BACH A OPERA DI PETER SELLARS

3.1. Contesto

3.1.1 *La Berliner Philharmonie*

La Philharmonie è una sala da concerto di Berlino sede dei Berliner Philharmoniker. La struttura fu da subito considerata uno dei capolavori dell'architetto Scharoun e tra i massimi apici del movimento modernista.

La Berliner Philharmonie, inaugurata nel 1963, presenta una serie di importanti innovazioni [...] tra cui la posizione quasi centrale dell'orchestra che si trova ad essere pressoché circondata dal pubblico. Questa idea di osmosi tra esecuzione e fruizione musicale [...] rappresenta la nuova relazione Spazio–Musica–Uomo. Questo simbolo sintetizza tutto il programma progettuale, la volontà scharouniana di avvolgere l'ascoltatore in una sensazione emotiva completa⁹.

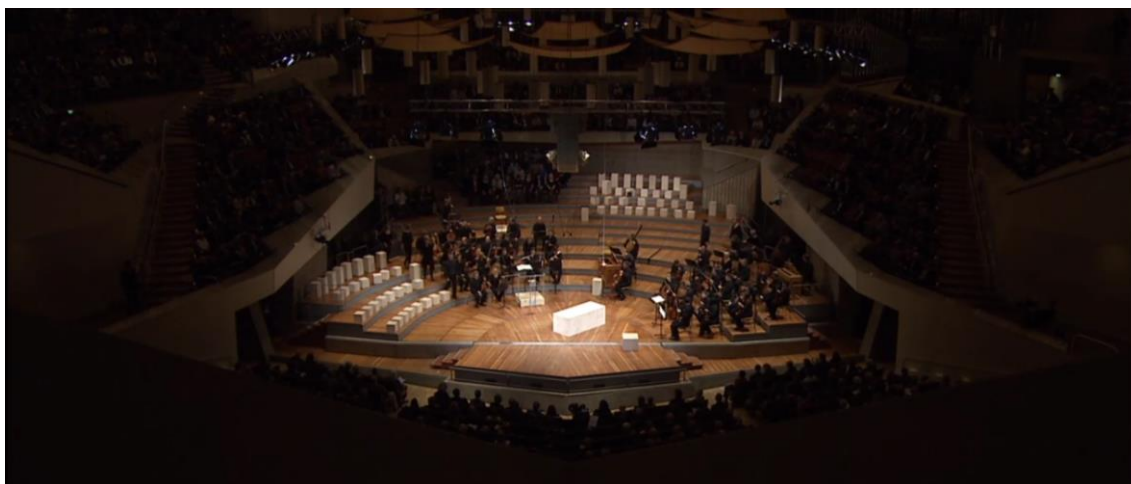


Fig.1 Berliner Philharmonie

3.1.2 *I Berliner Philharmoniker*

Presso la Berliner Philharmonie hanno sede i *Berliner Philharmoniker*, una tra le più prestigiose orchestre sinfoniche del mondo. Conosciuta come leggendaria orchestra di Karajan da lui diretta per 35 anni ha visto, dopo la sua morte, la direzione per 12 anni di Claudio Abbado e dal 2002 fino al 2018 è stata sotto la guida di Sir Simon Rattle, direttore delle *Passioni* di Bach.

Peter Sellars - C'è una piccola storia riguardo al cambiamento della cultura della Berliner Philharmonie. Sapete, loro hanno una ragione per essere sempre così sicuri di sé: sono semplicemente la più grande orchestra del mondo e lo sanno. La mia proposta, allora, fu che i solisti strumentali imparassero la musica a memoria. Non fui visto di buon occhio, anzi.

⁹ La Philharmonie di Hans Scharoun, tra espressionismo e dodecafonìa di Francesco Fiotti <http://www.francescofiotti.com/003phil.pdf>, pp. 1-3.

Memorizzare Bach, credetemi, non è semplice. Furono irritati perché sono sempre immensamente sovraccaricati di impegni: l'ho detto subito che sapevo sarebbe stato terrificante. Ma loro l'hanno fatto, e qualcosa di stupefacente è accaduto da quando hanno smesso di leggere la musica sullo spartito: per prima cosa sono cadute le barriere e la melodia ha cominciato a fluire, in secondo luogo potevano guardare il solista che stavano accompagnando, si accorgevano di non essere più accompagnatori ma di star creando un dialogo alla pari. Quello che davano e quello che ricevevano era un continuo scambio¹⁰.

3.1.3 Il Rundfunkchor Berlin

Il coro, partner stabile scelto da Sir Simon Rattle per le *Passioni*, è il Rundfunkchor Berlin, vincitore di tre Grammy. Il direttore, Simon Halsey dichiara:

Lasciate che vi dica prima chi è il *Rundfunkchor Berlin*. È un coro professionale full time di 63 coristi che eseguono 55 opere all'anno. I *Berliner Philharmoniker* e il *Berliner Radio Choir* sono entrambi cresciuti con la musica delle *Passioni* di Bach fin dall'infanzia, ma nessuno di essi l'aveva mai eseguita in tutta la sua vita. E questa è stata la cosa più importante: nessuno aveva preconcetti. E questo ha agevolato tutte le richieste di Peter che mirava a farli uscire dalla loro *comfort-zone*. Abbiamo impiegato tre settimane. Poi è accaduta una cosa che non avevamo mai visto accadere prima: abbiamo cominciato a muoverci. Non che abbiamo qualcosa in contrario al movimento, ma i cori nei concerti non lo fanno! Così abbiamo corso il rischio e siamo andati nel vero senso di tutto ciò. Le persone hanno iniziato a pensare seriamente al loro lavoro in un modo del tutto nuovo. Peter è entrato in sala per la prima prova dove c'erano 500 spettatori (riuscite a immaginare la prima prova sold-out?) e ha detto al coro: stendetevi a terra. E il coro si è steso a terra. E ora cominciate a contrarvi e a rotolare. E l'hanno fatto! E 500 persone guardavano¹¹.

3.2. Scomposizione comparata della *Matthäus Passion* e della *Johannes Passion*

La seguente ricostruzione delle *Passioni* ha come obiettivo estrarre le principali scene che mettono in evidenza le scelte registiche di Peter Sellars. Attraverso una comparazione degli eventi, che seguono la narrazione evangelica della *Passione* di Cristo, appare chiaro come la semplicità registica sia ingannevole e la somiglianza illusoria.

3.2.1 *Matthäus Passion*

1. Coro e Corale (Picander)

Prima dell'inizio della musica tutti i coristi sono riuniti al centro intorno ad un parallelepipedo di legno. Dato il primo attacco alla musica, ogni corista abbandona il centro del palco dirigendosi al proprio posto o fermandosi in piedi per cantare e pregare. L'unico ad essere seduto fin dall'inizio su un cubo di legno chiaro fin dall'inizio è l'evangelista Matteo. I due cori si fronteggiano in un botta e risposta serrato e severo

¹⁰ A conversation about St. Matthew Passion, <https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQknoQ>.

¹¹ *Ibidem*.

senza soluzione: a risolvere il momento è l'ingresso vocale a sorpresa di voci bianche, una schiera di bambini, disposte tra il pubblico in alto.

4. Recitativo (Picander); 6. Aria (Contralto)

L'ingresso di Maria Maddalena porta un chiarissimo segno nella relazione tra i personaggi: la donna si interfaccia con l'evangelista come fosse Gesù. La famosa scena narra dell'olio di nardo con cui la Maddalena unge il corpo di Cristo ma la scelta di Sellars spiazza quando la donna sale in ginocchio sul parallelepipedo di legno per massaggiargli la schiena: questo focus sulla schiena risulterà fondamentale più tardi, nel momento in cui per la flagellazione la Maddalena rimarrà sola a pulire il sangue del Cristo. La forte relazione fisica ed emotiva che si instaura tra i due non pone affatto l'accento sull'erotismo, al contrario della *Johannes Passion*, quanto sulla protezione dalla violenza futura attraverso le parole delle poesie di Picander inserite da Bach nel libretto.

7. Mt 26, 14-16

La voce di Giuda giunge dalla platea, al buio, è quasi nascosto dal pubblico e dalle balconate. Progressivamente, lo vedremo guadagnare sempre più prossimità al Cristo fino a baciare sulle labbra. Di nuovo si conferma come tutto lo spazio sia per Sellars lo scenario d'azione.

9 C. Mt 26, 18-21

Tramite una pausa musicale, volta ad enfatizzare il gesto scenico compiuto dal narratore, il breve spostamento di un cubo davanti al parallelepipedo centrale determina la trasformazione del segno della tomba in tavola predisposta per l'ultima cena.

21. Mt 26, 39

Nel brano dell'orto del Getsemani l'evangelista è prono a terra, mentre tutti intorno a lui si addormentano come i discepoli. È in questo momento che, nell'accettazione del calice, l'evangelista non è solo spettatore e narratore della vicenda, ma la vive in prima persona da protagonista.

27 a. Duetto e Coro (Picander)

Particolarmente significativo questo duetto tra Maria, madre di Dio, e la Maddalena che, venute a conoscenza dell'arresto di Gesù, cantano le stesse parole e compiono gli stessi gesti. Percorrono tutto lo spazio del palco non potendo vedere il corpo ormai catturato del Cristo.

34. e 35. Recitativo e Aria – Tenore

Dopo lo scontro con il Sommo Sacerdote apparso da una delle balconate della sala, l'aria 35 inizia con un enfatico e incalzante violoncello suonato dal musicista che ha raggiunto il proscenio. Il tenore che canta quest'aria s'inginocchia davanti allo strumento e dialoga con lui: le parole del libretto che esprimono incoraggiamento a se stesso nella sopportazione delle pene sembrano essere usate da Sellars per tranquillizzare lo strumento. La stessa situazione la ritroviamo nell'aria 39 tra la Maddalena e un violino e nell'aria 42, in cui il basso assiste alla violenza subita da Gesù e, tentando di fermare la condanna, viene scaraventato al suolo dall'implacabile esecuzione del violinista su di lui in proscenio.

38a. Mt 26, 69-73

La fuga di Pietro mentre rinnega Cristo tre volte lo porta a rimbalzare da una parte all'altra del palcoscenico stretto fra i due furiosi cori, la tensione interiore è tale che, grazie a un puntuale effetto di luce, si vede la sua ombra apparire sulle pareti.

51. Recitativo (Picander); 52. Aria (Contralto)

In questa aria ritroviamo Maria Maddalena tornare sulla schiena di Gesù, ma anziché spalmare olio di nardo come all'inizio, stavolta ne raccoglie il sangue ed ogni piccolo tocco infligge dolore. Evidente la connessione creata da Sellars tra i due momenti. Dopo aver mostrato il sangue raccolto nella mano a tutti gli spettatori, la Maddalena si spalma il sangue di Gesù sul viso. La sensazione che si riceve è sconcertante, l'interpretazione della cantante tradisce ribrezzo alla vista del corpo insanguinato che si getta su di lei in cerca di conforto. La Maddalena esce con le mani attaccate alla stoffa del vestito: quelle mani che dispensavano balsamo ora sono intrise di sangue.

68. Coro (Picander)

L'ultimo coro si stringe intorno al parallelepipedo di legno, luogo di morte di Gesù, dopo il disperato «Eli eli lema sabactani?» (mio Dio, mio Dio perché mi hai abbandonato?). L'evangelista è in proscenio in totale solitudine. Sono tutti nuovamente di spalle, con inquietante lentezza i volti dei coristi si rivolgono agli spettatori inchiodandoli con lo sguardo nella scandalosa domanda della crocefissione. Sir Simon Rattle resta a lungo nel riverbero finale della musica e con un rituale gesto di mano chiude l'opera nel silenzio. La luce cala, resta accesa in extremis la lampadina sopra alla tomba che non si spegne.



Fig.2 *Matthaus Passion*, Berliner Philharmoniker, finale

3.2.2 *Johannes Passion*

1. Coro (Salmo 8, 2)

Il primo coro inizia con un'atmosfera misteriosa, strana, divisa. I coristi sono sdraiati supini a terra, le braccia legate al petto per contenere un movimento interiore che sembra voler uscire. Seguendo l'idea che la musica di Bach è fatta per il corpo, Sellars sfrutta l'occasione per introiettare queste note colme di tormento nei corpi dei coristi che si agitano e usano la prima invocazione del Salmo *Herr*, che significa Signore, per lanciare un grido verso l'alto, una richiesta di aiuto.

L'impatto di questo attacco coinvolge e travolge sia visivamente che musicalmente lo spettatore, che come nella precedente *Matthäus Passion* non è destinatario ma compartecipe della ritualizzazione.

2b. e 2d. Coro (Gv. 18, 5b e 7b)

Nella prima frase, «Jesus of Nazareth», il coro inveisce aggressivamente alla domanda «Chi cercate?»¹², con l'intenzione di catturare Cristo e consegnarlo alla giustizia. Ma subito dopo, nella seconda frase, «Jesus of Nazareth», il coro è invece a terra, osannando e riconoscendo in Gesù il suo punto di riferimento. Sellars dota tutti gli interpreti di un costante conflitto interiore in cerca di una verità trovando, come in questa occasione, appoggio nella musica.

7. Aria (contralto); 9. Aria (soprano)

Al contrario della *Matthäus Passion*, le donne fanno un'unica apparizione prima di ritrovarle ai piedi del Crocefisso. Le donne fanno ingresso, una alla volta, nell'angusto spazio della prigione delimitato dal cono di luce. L'aria di Maria Maddalena è accompagnata da due oboe che enfatizzano lo scambio fisico ed erotico con Gesù, molto diverso dal rapporto presentato nella precedente *Passione*. Maria invece è accompagnata da due flauti che rendono l'atmosfera rarefatta, piena di compassione e di dolcezza: Gesù si rifugia col capo sul ventre della madre in una prefigurata Pietà.

10. Recitativo (Gv. 18, 15b - 23)

L'apostolo Pietro entra illuminato da un sagomatore freddo che evoca, attraverso le scale di ingresso al palcoscenico, l'ingresso al Tempio. Lì lo attende una serva che puntualmente domanda se lui sia uno dei discepoli di Gesù. Il primo rinnegamento è accompagnato da un tale disagio espresso dal baritono che lo obbliga a rispondere con voce affannata e a schivarla per cercare riparo: Sellars non gli lascia scampo. È come se Pietro si ritrovasse al freddo fronteggiando tutto il coro, analogamente alla *Matthäus*, e si scaldasse con le braccia come detto nel Vangelo di Giovanni.

12c. Recitativo (Gv. 18, 25c-27; Mt 26, 75)

Pietro, dopo aver rinnegato tre volte Cristo, si getta nel cerchio luminoso in un abbandono disperato che ne segna la potente e fragile contraddizione. In questo recitativo l'evangelista esegue dei vocalizzi cromatici, sempre usati con parsimonia dal tenore, per

¹² <https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Johannespasion245-testo.html>.

descrivere lo scivolare del pianto sul viso di Pietro tramite vocali lunghe e glissate suggerite dal libretto.

13. Aria (Tenore)

Le parole della guardia riecheggiano «Dove vuoi andare anima mia, nulla al mondo può illuminarmi»¹³. La guardia esce dalla cella dove si trova con Gesù per dirigersi verso la soglia della luce dov'è Pietro, osserva l'apostolo nel suo pentimento, si sposta continuamente tra le due zone attraversando spesso il buio. Questo tormento è più che mai innalzato dalla musica che con Rattle assume sferzate violente di archi, come a sottolineare l'inquietudine della guardia che di fronte alla situazione non riesce a trovare pace.

16b. Coro; 16d. Coro (Gv. 18, 30b – 31b)

«C'è una violenza nella musica, una rabbia tossica; il coro è cantato dalle stesse persone che poi intoneranno i corali»¹⁴. Nel Coro 16b assistiamo ad una furia vocale inaudita scagliarsi contro Pilato affinché giudichi Gesù. Tra le persone del coro, però, alcuni restano muti, sperduti, a disagio o in disaccordo. Sono le stesse persone che, poco dopo, nel Coro 16d abbandoneranno la scena in netto e totale disaccordo con la violenza espressa nelle intenzioni omicide.

18a. Recitativo (Gv. 18, 37-40a)

«Cos'è la Verità?»¹⁵, chiede Pilato. Venti secondi di silenzio. Un silenzio che diventa musica e senso, il più profondo di tutta la *Johannes Passion* si gioca sul precipizio della soglia. In ginocchio a terra c'è Gesù bendato calmo ed eretto, Pilato seduto al limite del cono luminoso.

19. Arioso (Basso); 20. Aria (Tenore)

L'atmosfera struggente e intima di questo dialogo tra Pilato e Gesù è invasa dalla luce rossa che si fonde nella luce blu. Intanto Giovanni è in piena luce presso la schiena flagellata di Cristo. La guardia osserva. Finalmente, dopo un cambio di posizione con

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Intervista a Peter Sellars sulla *Johannes Passion* di Bach, Berliner Philharmoniker, <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/51855-3>.

¹⁵ <https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Johannespassion>, cit.

l'evangelista, raggiunge il cono di luce in cui il corpo di Cristo è prono dopo la flagellazione che lui stesso gli ha inferto. Tocca la schiena ferita di Gesù con estrema delicatezza e lo aiuta a rialzarsi lentamente. Tutti ora sembrano essere a favore di Gesù, ma non il coro.

21b. Coro (Gv. 19, 3a); 21d. Coro (Gv. 19, 6a); 21f. Coro (Gv. 19, 7b)

Mentre Giovanni e la guardia sorreggono il corpo di Gesù, sempre più provato e sofferente, Pilato è sommerso dalla collera scellerata che il coro manifesta con acrobazie vocali e ritmiche inarrestabili. Lui è seduto fissando il vuoto alla ricerca di una soluzione. Questa sua stasi contrasta con la furia del coro. Si tratta per Sellars di «Una sporca e disgustosa parodia della giustizia¹⁶».

21g. Recitativo (Gv. 19, 8-12a)

Pilato, per la prima volta, parla con Gesù. L'introduzione del parlato scatena un effetto di grande intimità in un luogo così grande e finora così pieno di musica. Sellars scocca la freccia dello svuotamento sonoro nel buio per concentrare l'attenzione sulle poche parole di scambio. Gesù risponde, nel totale silenzio senza accompagnamento: «Tu non avresti potestà alcuna contro di me se ciò non ti fosse stato dato dall'alto. Perciò chi m'ha dato nelle tue mani ha maggior colpa»¹⁷. L'effetto di questo corpo a terra da decine di minuti è straziante e inquietante allo stesso tempo.

24. Aria (Basso con Coro)

Avvenuta la crocefissione nel buio con Gesù inchiodato al suolo nel cono di luce con un semplice accenno delle braccia aperte, l'Evangelista lancia nella sala un potente e terribile acuto sulla parola «Golgota». L'orchestra vortica così come la folla che attraversa il palco, con Pilato fuori di sé che invita tutti ad accorrere al monte e ad aprire le ali della propria fede. Uno squarcio di luce gialla invade le scale che Pilato percorre più volte come a salire sul monte e al tempo stesso a volerne scendere. Nel mentre accorrono Maria Maddalena e Maria ai piedi di Gesù.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

27b. Coro (Gv. 19, 24b)

La musica di Bach in questo coro esprime un movimento dinamico e una trionfale ilarità nettamente fuori luogo con il contesto della scena: una madre, una donna e un discepolo sono ai piedi di un uomo crocefisso al suolo. Tutti sono accovacciati come in agguato intorno al corpo, come avvoltoi si agitano rimbalzando su se stessi in attesa di spartirsi le vesti. Di grande impatto la coincidenza della musica e delle consonanti utilizzate per simulare il lancio dei dadi. La pietà osserva attonita e disgustata tale onta.

30. Aria (Contralto)

Dopo che Maria viene sorretta da Giovanni e accompagnata in disparte, Sellars lascia Maria Maddalena sola con Gesù. Come all'inizio nel carcere, anche ora la Maddalena è nel cono di luce. I suoi pensieri sono tradotti dall'arco solista che la sostiene dolcemente nell'aria di addio. Sellars e Rattle permettono all'interno dell'aria un cambio dinamico pari ai vocalizzi di agilità della cantante che sorretta dall'arrivo della luce blu annuncia al mondo il trionfo di Cristo. Nel finale dell'aria il corpo di Cristo è scomparso. La Maddalena fa per raccogliere la luce tra le mani, ne odora il profumo. Da questo momento, come già seminato dalla regia con il pentimento di Pietro, le arie diventano dialogo con un interlocutore incorporeo ma presente, manifestato dalla luce.

32. Aria (Basso con coro)

Tutto lo spazio è in ombra. L'unico dialogo possibile è con la luce in cui Pilato si tuffa, si bagna, si abbandona per la sua ultima aria accompagnata dolcemente dal coro.

33. Recitativo (Mt, 27, 51-52)

L'evangelista irrompe in scena con veemenza, annuncia la distruzione del tempio e contemporaneamente tutto il coro crolla a terra sulla scalinata di sinistra, evocando il terremoto e lo squarcio della montagna.

35. Aria (Soprano)

L'ultima aria di Maria comincia con il suo ingresso tra i corpi. Li osserva, poi si rivolge a Giovanni. La sua disperazione presto tramuta in rabbia tramite l'uso musicale del

puntato della frase «dein Jesus is tot»¹⁸, Gesù è morto. Si crea una sinergia per cui la musica di Bach dilaga nell'interpretazione emotiva, favorendo il soprano nell'espressione improvvisa di collera, tale da far cedere anche l'evangelista che, inerme, cade a terra.

40. Corale

Al contrario della *Matthäus Passion* in cui Sellars porta tutti i coristi al centro, nella *Johannes* fa l'opposto. Svuota lo spazio, tutto il coro è ai lati estremi per lasciare al centro Giovanni e la Luce. La profonda relazione fra i due è sancita dall'evangelista che tocca il terreno illuminato: anche dopo la morte, Giovanni è con Gesù, è in Gesù, è l'erede finale della narrazione evangelica. E l'ultimo tocco, nella musica che si fa silenzio, non può che essere una proiezione nel futuro: Giovanni sulla soglia luminosa lentamente solleva lo sguardo verso l'oscurità e la luce prorompe nella sala che si accende. «Dio è Luce»¹⁹.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

3.3. Codice Musicale

3.3.1. Dalla musica alla regia: la struttura formale come traduzione scenica

Il Coro ha sempre funzione contrappuntistica, polifonicamente non omoritmico, si rincorre con ingressi polifonici in modalità imitativa, tipico di Bach. Ne è un chiaro esempio il Coro 1 della *Johannes Passion*: l'apertura con cui Peter Sellars dispone tutti i coristi stesi a terra mostra, grazie all'uso delle mani, l'andamento della musica. Sellars in questo modo rende visibile attraverso il corpo la scrittura musicale.



Fig.3 *Johannes Passion*, Berliner Philharmoniker, Coro 1 "Herr, unser Herrscher"

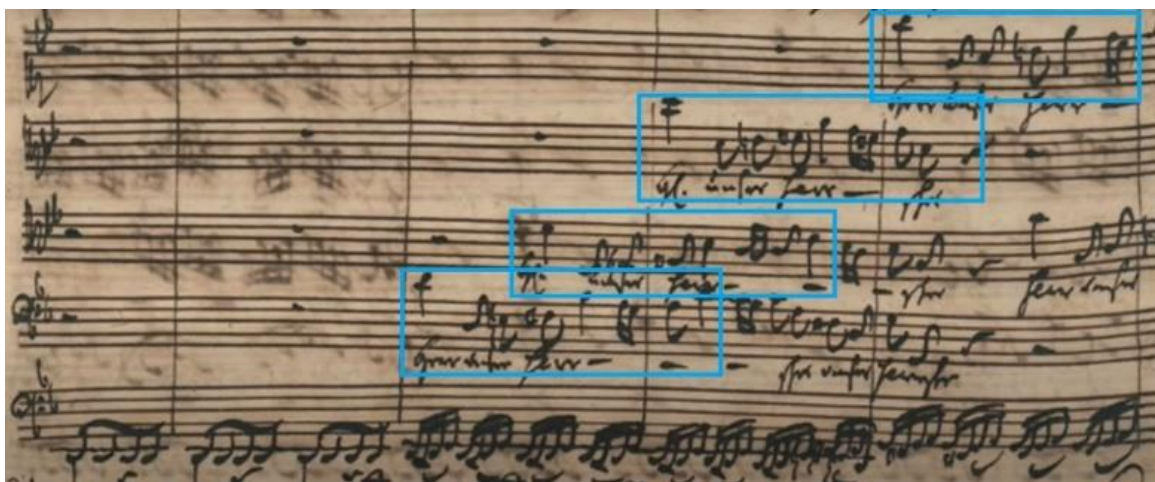


Fig.2 *Johannes Passion*, Partitura musicale del Coro 1 "Herr, unser Herrscher"

Ben diverso dal coro, il Corale ha una struttura che prevede una semplicità melodica per permettere a chi assiste di capire il testo. Solitamente questi corali hanno una linea melodica orecchiabile strofica, cambiano le parole ma non la musica. Sono scritti a 4 voci, solitamente in rima, sono sillabici, hanno una nota per sillaba e le voci sono omoritmiche.

Su questa struttura Sellars innesta il movimento coreografico del coro: attingendo alle immagini proposte nel libretto, soprattutto in quello visionario di Giovanni, il movimento scenico si fa scandito e si amplifica attraverso la coralità dei corpi. Ne è un esempio il Corale 11 della *Johannes Passion* in cui Sellars sfrutta l'immagine del granello di sabbia come gesto collettivo.

*Ich, ich und meine Sünden,
die sich wie Körnlein finden
des Sandes am dem Meer.*

*Io, io e i miei peccati - numerosi
come i granelli di sabbia del
mare²⁰*



Fig.3 Johannes Passion, Berliner Philharmoniker, Corale 11

Il Recitativo può essere secco o con accompagnamento. La funzione del recitativo è di portare avanti la storia. In questo genere di composizioni il cantante ha più modo di recitare. Al contrario del corale non è sillabico e capita che sulla stessa nota si mettano più parole. Il pericolo è quello di una resa noiosa proprio perché meno espressiva e più narrativa. A questo proposito, è doveroso sottolineare il semplice ma efficace scarto compiuto da Sellars nella gestione dei recitativi: nella *Matthäus Passion* il narratore coincide con la persona fisica di Gesù, ne subisce le frustate e le cure delle donne, mentre la linea vocale richiesta dallo spartito appartiene al

²⁰ *Ibidem.*

tenore. Nella *Johannes Passion* invece Sellar distribuisce le battute del recitativo tra i personaggi, non previsti nel libretto, variando così la forma da narrazione a dialogo.



Fig.4 *Johannes Passion*, Berliner Philharmoniker, Scena finale

L'Aria è solitamente la parte di bravura del cantante che con grande pathos e trasporto usa le sue doti vocali per tirare fuori il massimo dell'abilità. In questo caso, come in altre arie, è memorabile nella *Matthäus Passion* la scelta registica che pone la Maddalena in dialogo con un violino. La cantante non sta eseguendo solo un'aria accompagnata dalla musica ma intrattiene un piano d'ascolto e di relazione con uno strumento musicale. Ancora, il basso nell'aria cerca di supplicare la musica del violino che con incessanti colpi d'arco lo scaraventa a terra senza pietà. Questo espediente non solo massimizza l'esperienza musicale e drammatica, ma così facendo Sellars traccia una dichiarazione di senso estetico, artistico e umano: persone, suoni e spazio sono in costante dialogo e in ascolto, le risonanze emotive e sonore condividono non solo lo stesso luogo d'incontro ma anche la stessa fragilità. «Quando pensi di essere solo, c'è un oboe che ti accompagna. Quando pensi di essere ancora più solo, c'è un flauto. C'è sempre qualcuno che ti accompagna, devi solo ascoltare di più²¹».

²¹ A conversation about St. Matthew Passion, https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQknoQ_cit.



Fig. 5 *Matthäus Passion, Berliner Philharmoniker, Aria*

3.3.2 Collaborazione tra direttori

Simon Rattle - Ogni volta che lavoriamo insieme ci permettiamo di influenzarci a vicenda e questo è importante. Peter è in grado di mettere in contatto le persone con le loro emozioni più profonde. Quando l'ho visto dirigere per la prima volta 35 anni fa ho detto: quest'uomo è un musicista. Lui ci ha aiutato a fare musica con l'orchestra di Berlino, lui ha creato uno spazio in cui poter andare in profondità. Ha ingannato un'orchestra di enorme ego, meravigliosa ma complicata, ha indotto i musicisti a dar meno importanza al proprio ego e ha dato loro uno spazio in cui esprimere un senso profondo: questo è un dono particolare di Peter e non so chi al momento potrebbe fare la stessa cosa²².

Prosegue il direttore del coro:

Simon Halsey - Dopo aver passato due o tre ore dissezionando l'inno che stai per cantare Simon Rattle dice: è chiaro, questo pezzo è veloce, furioso e forte. E allora arriva Peter che dice: aspetta, io penso che probabilmente sia lento, miserabile e assolutamente calmo. E il coro risponde: ok...quindi cosa volete che facciamo?²³

Sellars risponde:

Bach non lascia scritto in partitura se il brano sia veloce o lento, forte o piano. E così un coro furioso può trasformarsi in un lamento. Rattle cerca di trovare nella musica il tempo giusto, e insieme cerchiamo anche di trovare il tempo giusto per noi, per la nostra generazione²⁴.

²² Intervista a Rattle e Sellars, <https://www.youtube.com/watch?v=UdghFfatCUG&t=2s>.

²³ A conversation about St. Matthew Passion https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQknoQ_cit.

²⁴ *Ibidem*.

Importante per Sellars è che Bach non sia il solito Bach. E Rattle appoggia fortemente una visione scevra da pomposità e reverenziale rispetto. L'urgenza di Sellars si conferma essere, come in tutte le sue regie, la partecipazione totale all'opera affinché si crei un aggancio non solo emotivo ma anche di senso alla proposta musicale e scenica.

4. VISIVITÀ

4.1. Scenografia

Ereditando la tradizione greca, Sellars trae dal teatro antico la funzione di spazio condiviso per parlare insieme di un fatto etico e politico. Il luogo della Berliner Philharmonie nasce esattamente a favore dell'incontro tra palco e platea. Il pubblico disposto a 360° intorno alla scena è parte della scena stessa. Sellars considera anzitutto lo spazio per proporre la *Matthäus Passion*, l'opera che per eccellenza crea una comunità stretta intorno a un quesito comune: come vivere dopo l'esperienza della Crocefissione di Cristo.

Nella *Matthäus Passion* sono presenti cubi di legno chiaro per le sedute dei cori e, dello stesso materiale, un parallelepipedo di circa 2x1 mt disposto al centro. L'ultimo elemento è una lampadina cala dall'alto che assume il valore simbolico della vita che sta per essere sacrificata. Nella *Johannes Passion*, invece, l'unico elemento scenografico che assume forte valore simbolico è il faro calato al centro del palco a circa un metro e mezzo da terra. Questo proiettore descrive un ambiente racchiuso nel cono di luce con la funzione di soglia: essere nella zona luminosa significa entrare in intimo contatto con la presenza divina.

4.2. Costumi

Ruoli	<i>Matthäus Passion</i>	<i>Johannes Passion</i>
<i>Maria Maddalena</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Abito lungo filzato alla caviglia con spalline larghe ▪ Scalza ▪ Acconciatura rossa sciolta morbidamente ripresa da un fermaglio con strass 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Abito lungo alle caviglie, rosso, smanicato con cappuccio ▪ Scalza ▪ Acconciatura bionda sciolta
<i>Maria</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Abito lungo liscio fino a terra con spalline strette ▪ Scalza ▪ Acconciatura cenere raccolta e trattenuta da fermaglio ▪ Orecchini pendenti con unico cristallo di rocca 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Abito lungo blu con spacco corto al ginocchio sinistro ▪ Scalza ▪ Acconciatura cenere raccolta in chignon basso ▪ Orecchini a cerchio spesso d'oro
<i>Gesù</i>	-	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pantalone nero classico ▪ Camicia nera con maniche ripiegate al gomito ▪ Scalzo
<i>Evangelista</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pantalone classico nero ▪ Maglia manica lunga nera ▪ Scarpe classiche nere 	
<i>Coro, Orchestra, Solisti, Direttore</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pantalone classico nero ▪ Camicia/ maglia a manica lunga nera ▪ Scarpe classiche / Scarpe Jazz nere 	



Fig.6 Matthäus Passion, Berliner Philharmoniker



Fig.7 Johannes Passion, Berliner Philharmoniker

In entrambi i casi si apprezza una scelta coerente con il consueto stile da concerto, a conferma della ritualizzazione contemporanea della vicenda. Da notare la libertà nell'indossare i propri accessori quali orologi, bracciali ed orecchini che ben si allineano con il concetto rimarcato dal regista dell'individuo nella collettività. Ultima nota, presente solo nella *Johannes Passion*, Sellars rispetta in modo sobrio e puntuale la differenza iconografica delle due donne: la Maddalena indossa il colore rosso simbolo della terrestrità con i capelli rigorosamente sciolti, mentre a Maria attribuisce il colore blu, iconograficamente colore dello spirito.

4.3. Luci e ombre

Il rapporto con la luce è molto diverso per le due *Passioni*. Sebbene in entrambi i casi si può confermare il riferimento «God is light» che Sellars dichiara, l'operazione parte profondamente dal testo di riferimento e dalla musica di Bach che lo esprime. La *Matthäus Passion* risulta certamente più piena, trionfale, luminosa appunto. La *Johannes* è immediatamente più misteriosa, controversa, tormentata. In entrambe le *Passioni* si registra la presenza di un dispositivo luminoso calato al centro del palco. La simbologia della luce come vita e come essenza divina è chiara in entrambe le opere, dichiarata ulteriormente nel libretto e da Sellars. È possibile, tuttavia, fare un paragone tra le due e rintracciarne le significative differenze. Nella *Matthäus Passion* la luce proviene da una lampadina con filo bianco sospesa a circa tre metri da terra, mentre nella *Johannes* il cono di luce è proiettato da un piccolo faro teatrale sospeso a circa un metro e mezzo da terra. Questa differenza è particolarmente rilevante poiché mentre la lampadina diffonde la luce in tutte le direzioni, il faro proietta un cono luminoso che delinea nettamente un cerchio di luce sul palco. Con i suoi contorni sfumati assume un evidente valore di soglia entro cui poter entrare o da cui restare fuori. L'altezza delle due sorgenti infatti non è casuale: per poter entrare nel cono di luce della *Johannes Passion* gli interpreti devono chinarsi, farsi piccoli, creando un effetto di intimità e di ambiente ristretto rispetto al grande spazio circostante. Questo ambiente assume sia la connotazione spaziale di prigione entro la quale le donne riescono a entrare, sia la caratterizzazione spirituale che separa Pilato da Gesù; ma diventa anche il luogo in cui entrare in dialogo con la natura divina del Cristo.

Nella *Johannes*, Sellar ricorre a più espedienti luminosi, delimita più nettamente le zone di azione tramite i sagomatori a luce fredda in netto contrasto con la luce calda e sfumata della soglia divina. Nella *Matthäus*, invece, si assiste ad un uso piuttosto diffuso della luce sia in sala che nella platea. Questo garantisce un'unità di spazio in cui tutti, artisti e spettatori, sono

coinvolti per privilegiare una partecipazione comunitaria al rito che sta per cominciare. Particolare e unico uso di entrambe le luci colorate, come detto rosso e blu, si verifica nell'arioso 19 del basso e nell'aria 20 del tenore. La scelta trova fondamento nel testo che riporta l'immagine di una primula celeste che rivela la sua divinità nel momento successivo alla flagellazione. Sellars commenta:

È un momento strano, psichedelico, in cui due viole d'amore suonano l'aria più lunga della *Passione*, in cui il personaggio che è con Gesù guarda la primula celeste aprirsi, guarda profondamente dentro alle ferite, dentro questo suppurante sangue che diventa colore, diventa arcobaleno. Come la tradizione espressionista tedesca crea un contrasto tramite i colori, così succede in Bach in questa visione cosmica²⁵.

Sellars riempiendo di luce la *Matthäus* e di buio la *Johannes* opera quindi due scelte molto diverse pur creando un'esatta coincidenza nei finali: sia la lampadina sia il cono di luce sono gli unici segni a resistere oltre il termine dell'esecuzione musicale rompendo i confini della teatralizzazione.

4.4. Direzione d'attore

Peter Sellars - Era la mia prima esperienza nella Berliner Philharmonie con il pubblico a 360 gradi e questo era straordinario perché Bach non ha scritto la *Matthäus* per essere presentata a un pubblico ma a una comunità che dialoga con se stessa. Infatti i due cori cantano l'uno all'altro, le due orchestre suonano l'una per l'altra. I solisti interrogano gli strumenti e gli strumenti fanno domande a loro volta. L'opera rappresenta la pura interattività. Perché solo così può essere analizzato il materiale del sacrificio, della liberazione dell'umanità. Abbiamo davvero bisogno di chiedere alle altre persone: un momento, tu cosa ne pensi? E l'opera viene mistificata e falsata quando viene eseguita come un'esibizione e non come un dialogo²⁶.

Il titolo di questa tesi si riferisce alla partecipazione. In queste parole di Sellars è possibile rintracciare il richiamo etico agli artisti. Questa componente teatrale assume un forte valore rituale poiché si estende sia a loro che al pubblico. La prima direzione quindi intrapresa dal regista è quella morale. Chiede a tutte le persone coinvolte, ciascuno secondo la sua competenza, qual è la propria posizione in merito all'argomento dell'opera. Tra le rivoluzioni operate nelle *Passioni* dal regista, questa è forse la più importante: riempire di senso non soltanto l'opera che inizia e finisce in una sera ma costruire, con la seria volontà di farlo, una comunità pensante che possa riflettere attraverso l'arte per procedere nel mondo da protagonista. Questo è lo scarto: tutti sono protagonisti, spettatori compresi, portatori di una testimonianza maturata nel processo creativo.

Quello che abbiamo fatto nelle prime due settimane è stato entrare nelle singole parole di ogni corale. La maggior parte delle volte si affronta quest'opera con grande reverenza, certamente, ma per me la *Matthäus Passion*, e tutte le opere sacre in realtà, è qualcosa di personale. Non è un messaggio dai

²⁵ Intervista a Peter Sellars sulla *Johannes Passion*, cit.

²⁶ A conversation about St. Matthew Passion, <https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQknoQ>, cit.

nostri sponsor, ma un messaggio dal tuo cuore, da ciò che ti stai chiedendo nella vita: i muri in cui ti imbatti, la ricerca di un raggio di luce. E io avevo bisogno che ogni persona nel coro entrasse in ogni parola. Non che andasse d'accordo con ogni parola, ma che considerasse personalmente ognuna di esse, affinché potesse cantare ogni parola 'onestamente'. Non perché fossero bambini obbedienti che eseguono gli ordini, ma affinché si possa sentire ciò che loro pensano, vivono o si domandano²⁷.

Una volta creato l'aggancio personale, Sellars ha potuto con la *Matthäus Passion* osare delle richieste insolite per gli interpreti e, dopo il grande successo, spingere sull'acceleratore per la successiva produzione della *Johannes Passion*. La *Passione* è un evento intimo. In questo la direzione interpretativa del Coro lascia un segno indelebile all'esperienza. Anzitutto il destinatario del coro, così come di tutti gli interpreti coinvolti, non è più il pubblico in quanto auditore dei brani ma di volta in volta sono i personaggi ad essere messi sotto accusa o destinatari della richiesta di perdono. Quando il direttore del coro Simon Halsey afferma che, in base al corista che si guarda, si vede avvenire una *Passione* diversa è del tutto vero e verificabile. Il montaggio dei frammenti, espresso nel libretto con l'alternanza di Cori e Corali, unisce il dramma della *Passione* sotto la responsabilità etica dei partecipanti.

Di particolare rilievo nella *Matthäus Passion* è la direzione data a Mark Padmore, l'evangelista. Lo sdoppiamento della figura di Gesù tra la parte fisica e quella vocale ha permesso a Sellars di evitare un puro racconto dei fatti da parte dell'apostolo Matteo. Nei recitativi è ben visibile come ciò che viene pronunciato dal baritono Christian Gerhaher è fisicamente sperimentato dall'evangelista Mark Padmore che si fa carico della sofferenza del personaggio di Gesù. Padmore subisce la sua stessa narrazione, pronto ad assumere la triplice funzione di spettatore/narratore/protagonista. Diventa un simbolo vivente del contatto immediato con l'assemblea, ricordando la funzione del narratore utilizzata spesso da Peter Brook come colui che avvia un mondo permettendone l'ingresso al pubblico. Pubblico che, in questo caso, è destinatario e partecipa dell'opera poiché l'evangelista, al contrario della tipica impostazione oratoriale, si rivolge a tutti: coro, personaggi e pubblico sono tutti partecipi della ritualizzazione.

Diversamente accade nella *Johannes Passion* in cui Giovanni, apostolo ed evangelista presente alle vicende di Gesù, non coincide mai con la figura del Cristo interpretata dal baritono Roderik Williams. Coincide invece l'interprete: sempre Mark Padmore, cui vengono affidati l'evocazione e il ritmo delle scene attraverso l'uso della voce. Notevole per esempio è il Recitativo 18c in cui l'evangelista, tramite un potente uso del vocalizzo nella parola «geisselte

²⁷ *Ibidem*.

ihn», evoca il dramma della fustigazione inferta al corpo di Cristo. La parola dunque assume il potere di una freccia scoccata dalla musica per centrare il bersaglio dell'azione scenica.

Il lavoro che Sellars conduce, mettendo a loro agio gli interpreti per ricavarne la più ampia disponibilità emotiva possibile, è evidente tanto nei solisti del dramma quanto in quelli strumentali. Sellars non lascia mai nessuna aria e nessun accompagnamento prive di destinatario o facendo assolvere al pubblico questa funzione, al contrario crea un continuo dialogo connettendo la musica all'interprete. Ad esempio l'utilizzo delle viole d'amore nell'aria della Maddalena carica le circostanze del mezzosoprano, che si nutre della musica per amplificare i propri obiettivi, e l'interpretazione di Maddalena Kozena in entrambe le *Passioni* può facilmente risultare eccessiva perché come chiarisce Sellars: «Maddalena suscitava questo, suscitava il biasimo e la gelosia degli apostoli, Maddalena doveva essere ritenuta una figura estrema».



Fig.8 Johannes Passion, Berliner Philharmoniker, Coro 1 "Herr, unser Herrscher"

4.5. Prosemica

La disposizione dei corpi nello spazio partecipa e amplifica il senso profondo della ritualizzazione. Con il chiaro e netto sfondamento della quarta parete, già fragile in uno spazio a 360°, ogni persona diventa con-celebrante del rito: totale è lo spazio sonoro, al cui centro figurano il pubblico insieme agli interpreti.

Nella *Matthäus Passion* Peter Sellars incide i solchi della prossemica già dal primo brano. La disposizione dei due cori e delle due orchestre fornisce la simbolica e funzionale occasione di avere a tutti gli effetti una croce musicale. Essa diventa addirittura confine nel brano 38a, come limite entro il quale Pietro non trova via d'uscita per sfuggire alla domanda che lo tormenta. Nel primo coro della *Johannes*, invece, i coristi sono distesi a terra: la relazione dal terreno chiama in causa l'altezza, spalancando i confini dello spazio in ogni direzione, orizzontale e verticale. Nel brano 7 della *Matthäus Passion* Sellars delinea il punto di partenza di Giuda molto lontano rispetto a Cristo: collocato tra la platea al buio. Il percorso che il traditore compie è di costante avvicinamento a Gesù fino al bacio sulle labbra. Diversa la relazione spaziale nella *Johannes* in cui lo spazio-soglia delimitato dal cono luminoso crea un ulteriore mondo dentro all'universo *Passione*. Interessante anche il Coro 25b in cui Sellars mette a tutti gli effetti Pilato con le spalle al muro: investito dall'orda inferocita della folla risponderà a pochi centimetri da uno dei muri della *Philharmonie*, conferendo un grande senso di oppressione e schiacciamento fisico ed emotivo. Anche Sir Simon Rattle si muove nello spazio: dapprima per dirigere un'orchestra piuttosto che un'altra nella *Matthäus Passion*, poi per raggiungere il coro. Infine per dare le spalle a tutti gli strumentisti rivolgendo il viso e l'attenzione al centro: con un semplice cambio di punto di vista anche lui è spettatore e partecipe della vicenda.



Fig.9 Johannes Passion, Berliner Philharmoniker, Inizio

4.6. Gestualità

Peter Sellars - Abbiamo avuto generazioni per cui Bach era intoccabile, un'esperienza cerebrale per cui puoi solo stare lì a contemplarlo. Ma la musica di Bach è così incredibilmente fisica per cui la questione non è solo contemplarla, ma: puoi viverla? Puoi mettere nel tuo corpo quello che stai pensando?²⁸

Un coro non si muove. Un coro canta, fermo, ad un pubblico. Sellars richiede qualcosa che mai prima d'ora gli interpreti avevano fatto. Mettere la musica nel corpo significa portare dei professionisti in una zona inesplorata. Il regista non rinuncia alle sue abitudini ma plasma le due opere dall'interno: la scelta di cast inaspettati diventa scelta di un cast di prim'ordine che fa cose inaspettate. Nella *Matthäus Passion* i gesti erano sobri e contenuti, dopo il successo della prima, Sellars porta lo stesso cast a livelli di movimento molto più complessi ed elevati. Emblematici i primi due cori delle due *Passioni*. Nella *Matthäus* Sellars realizza un discorso di prossimità all'altro partendo dalla musica: abbracci, voltarsi le spalle, prendersi per mano, lasciarsi condurre evocando una processione di anime che inizia un cammino. Nella *Johannes* il coro rende visibile la musica grazie a una gestualità potente e allo stesso tempo misurata che richiama il teatro-danza della Bausch, poiché se è vero che i coristi non sono danzatori, è pur vero che Sellars punta su ciò che loro appartiene: la conoscenza della musica e il vissuto personale. I gesti infatti seguono il contrappunto della partitura. La direzione dei gesti spazia a 360°, sfonda ogni barriera e ingloba tutto lo spazio. La sensazione che si riceve è di totale individualità nella coralità, e questo è reso possibile grazie all'interpretazione di ogni corista profondamente immerso nella propria dedica personale delle parole pronunciate. Proprio le parole sono un ulteriore strumento di aggancio coreografico: le vocali lunghe e aperte permettono gesti ampi e riverberanti, mentre le frequenti consonanti della lingua schioccano in gesti repentini come fruste. Riusciamo quindi a vedere la musica e a vedere il testo in questa rivoluzionaria messa in scena di profonda adesione al libretto e alla partitura.

È un incubo, una tempesta che nessuna nave può attraversare, e il coro urla "Herr, Herr, Herr!". I coristi si innalzano verso l'alto e allora Bach fa ricominciare il coro daccapo e il naufragio ricomincia interamente daccapo. È l'immagine del grido d'aiuto per essere salvati mentre Gesù tende la mano e dice: tu non farai naufragio. Questa è la luce di Bach, noi siamo deboli, siamo umani, pensiamo di naufragare, di non poter camminare sulle acque, arriva la mano di qualcuno che dice: no no, cammina, tu puoi camminare sulle acque²⁹.

Decisamente più articolati sono i gesti della *Johannes*. Dall'evocazione delle armi delle torce e delle lampade nell'orto del Getsemani della prima parte, evocando quindi una sorta di scenografia umana, all'immagine del granello di sabbia, della tavola della legge e dei dadi

²⁸ A conversation about St. Matthew Passion, <https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQknoQ>, cit.

²⁹ Intervista a Peter Sellars sulla *Johannes Passion*, cit.

raccolte dal testo evangelico nella seconda parte. Rispetto alla *Matthäus Passion*, dove il coro assiste a lungo alla vicenda, seduto sui cubi, il coro della *Johannes* è impegnato in un continuo, alterno rapporto di prossimità e distanza dal corpo di Cristo. In entrambe la *Passioni* il contatto fisico risulta molto presente, la musica di Bach attraversa e muove i corpi l'uno verso l'altro, si può dire infine che la musica stessa diventi corpo. Tutto ciò è possibile solo grazie alla rinuncia agli spartiti, imparando le intere *Passioni* di Bach a memoria.

5. COMPrensIONE E PARTECIPAZIONE

5.1. Ricomposizione delle *Passioni*

Sellars interpreta la *Passione* come una storia umana, divisa tra la colpa personale e la ricerca del perdono, il riconoscimento delle proprie zone buie e l'opportunità di poter agire nel mondo con nuova coscienza. Il regista induce a cercare un funzionamento simbolico della teatralizzazione attraverso una semplicità ingannevole, essenziale ma suggestiva. I segni poveri ma ricchi sono aderenti allo spirito del testo che viene messo in relazione alla comunità di riferimento.

Il libro di Giovanni dice: Dio è amore, Dio è luce. Questa immagine della luce che brilla nelle tenebre è un'immagine di tenerezza che può avere solo Giovanni. Matteo ha solo sentito queste storie, Giovanni era al fianco di Gesù. Quando Gesù era in prigione, nei momenti più difficili, nel dialogo con Pilato Giovanni era lì. Lui conosce i dettagli di ogni singolo momento, quando Pietro rinnega Gesù Giovanni dice: era freddo³⁰.

Raccogliendo il materiale testuale del libretto, la traduzione dei due Vangeli di Matteo e Giovanni ad opera di Lutero, e le poesie del suo stretto collaboratore Picander si crea un collegamento temporale tra chi legge l'evento della Crocifissione allora e ora. Sellars unisce la linea del tempo in questo rito che celebra nuovamente la vicenda vista contemporaneamente nel momento in cui avviene e nel momento in cui è opportuno prendere posizione sull'avvenuto. In questo interpreta e intercetta sia il materiale testuale sia la collocazione spaziale come momento per la comunità di riflettere su se stessa. La responsabilità etica scaturisce dalla quotidiana possibilità di rileggere la storia, quindi contribuire alla sua costruzione.

5.2. Rapporto con il pubblico

Il pubblico è protagonista etico e partecipante alla ritualizzazione insieme agli artisti. La dimensione etica e politica delle *Passioni* unisce la comunità in quanto condividente un unico spazio ed un unico centro di discussione; a Sellars non importa che il pubblico esca chiedendosi

³⁰ *Ibidem*.

se sia piaciuta o meno la messinscena. Il regista sa che come gli eventi della vita, ciò che si è vissuto rivela il suo valore nel tempo.

Nelle *Passioni* si vive un'esperienza simile a quella del mondo oggi in cui un numero ristretto di persone veramente arrabbiate intimidisce tutte le altre facendo credere di essere la maggioranza senza esserlo. Come al tempo di Cristo, oggi vediamo l'uso della politica della paura e il silenzio di coloro che hanno un senso morale³¹.

Scandalizzare? Impressionare? Rivoluzionare? Niente di tutto questo. Per decenni Sellars è apparso come artificiere volto a far esplodere la tradizione ma, a distanza di anni, in questo approdo registico mitico-rituale si intuisce l'intenzione di innescare una partecipazione etica e politica di tutti con il fine dell'arte come azione morale.

5.3. Teatralizzare un Oratorio

Peter Sellars - Una normale *Passione* di Bach di solito si svolge davanti a un pubblico da concerto. Il coro è sul retro, l'orchestra davanti al coro seguita da una fila di solisti. Il concerto inizia. La musica - lo sappiamo bene - è bellissima. Siamo ragionevolmente commossi. Ma in realtà, questa impostazione significa che la *Passione* è cantata per noi [...] siamo destinatari, vasi passivi che ascoltano la musica notando molto poco del testo con cui abbiamo meno familiarità. Questa messinscena - o ritualizzazione - lo cambia. Ora siamo costretti a vedere, ascoltare e riconoscere il testo. La *Passione* di Bach cessa di essere uno sport per spettatori, diventa un evento partecipativo. La storia prende vita e ci tocca inesorabilmente³².

Vale la pena cercare una qualsiasi altra versione delle *Passioni* in forma di concerto per rendersi conto della rivoluzione attuata da Sellars e del grado di partecipazione fisica e spirituale profusa in questa messinscena. Ribaltare lo spazio significa porre tutta la comunità di artisti e spettatori verso un unico centro, ribaltare i destinatari significa che il coro non sta più cantando al pubblico ma sta cercando insieme agli spettatori il senso della vicenda. Imparare a memoria l'intera partitura significa permettere al corpo di rendere visibile la musica e il testo. Mai un oratorio di tale complessità era stato portato a tal punto di partecipazione.

Peter Sellars - Sostengo che le arti abbiano il compito di spingere all'azione e alla partecipazione, scoprire quello che va fatto e farlo, un ruolo di attivismo puro: dare alle persone la possibilità di riprendersi la loro società, le loro sicurezze, la propria vita, non come spettatori ma come partecipanti attivamente impegnati³³.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ M. Delgado e V. Valentini, *Peter Sellars, cit.* p. 38.

6. CONCLUSIONI

Secondo Sellars nell'opera, lirica e sacra, è possibile rintracciare le strutture della realtà. Ereditando le convinzioni di Lessing per cui tramite la *mimesis* il teatro può davvero creare conseguenze nella società, Sellars non si ferma a questo e trasforma l'imitazione dei grandi eroi in *poiesis*. Il materiale sacro delle *Passioni* non pone una meta irraggiungibile come nobili e re del passato, ma attraverso la sofferenza della figura mediatrice del Cristo chiunque può accedere al processo della Salvezza. Includere artisti e pubblico insieme in un rito scardina l'apollineo ed evoca la fattuale esperienza della morte cara ad Artaud. La scoperta e la condivisione della propria croce, in relazione alle croci della società, non solo de-massifica il pubblico facendo emergere l'individuo critico e pensante tanto ricercato da Brecht, ma opera un riconoscimento collettivo che passa attraverso la partecipazione rituale del corpo nella musica. Questa, in conclusione, è la partecipazione etica che costruirà nel tempo i tasselli di una società in dialogo con se stessa. Questa è la capacità della regia che, oggi, può trasformare le persone da prodotti a protagonisti.

BIBLIOGRAFIA

Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978

Aristotele, *Poetica*, La nuova Italia a cura di A.Rostagni, Firenze 1973

Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano 2012

Delgado M., Valentini V., *Peter Sellars*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999

Sacco D., *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo*, Engramma, Venezia 2017

SITOGRAFIA

(Ultima consultazione 29.07.2020)

A conversation about St. Matthew Passion,
<https://www.youtube.com/watch?v=Z2kXeSQKnoQ>

Intervista a Peter Sellars sulla *Johannes Passion* di Bach, Berliner Philharmoniker,
<https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/51855-3>

Intervista a Rattle e Sellars,
<https://www.youtube.com/watch?v=UdghFfatCUg&t=2s>

Intervista a Peter Sellars
<https://www.la-croix.com/Culture/Musique/Peter-Sellars-Le-calme-serenite-comme-aime-theatre-2018-12-04-1200987292>

La Philharmonie di Hans Scharoun, tra espressionismo e dodecafonia di Francesco Fiotti
<http://www.francescofiotti.com/003phil.pdf>, pp. 1-3

Libretto,
<https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Johannespassion245-testo.html>

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare in primis la mia relatrice Maria Maderna che in questi anni, e nella stesura di questo elaborato, ha saputo guidarmi con attenzioni specifiche e puntuali.

Ringrazio di cuore Tatiana Olear, per avermi sempre condotto al senso delle cose spalancando, con infinito ascolto, le finestre sul mio immaginario.

Ringrazio Fabio Cherstich per avermi ispirato sempre, nella scelta dell'argomento di tesi e nella mia crescita personale in un lungo percorso di maturazione.

Ringrazio Daniele Abbado per aver ampliato, con disponibilità e incoraggiamento, la mia passione arricchendo la ricerca nella conoscenza della materia.

Ringrazio Barbara Minghetti, per avermi testimoniato che l'Opera può osare e che il sogno di una società migliore può costruirsi attraverso la scintilla dell'arte.

Ringrazio gli Insegnanti, per aver seminato le loro parole dentro di me e aver mostrato con l'esempio della loro passione le possibili strade da seguire.

Ringrazio il sogno della Paolo Grassi, i miei compagni, e tutti i lavoratori che ogni giorno contribuiscono a darle vita: porterò nel mio futuro i frutti di ciò che avete condiviso con me con tanta dedizione.

Ringrazio la mia Famiglia, per avermi sempre riconosciuto per quello che sono, dandomi tutto quello di cui avevo bisogno: tempo, spazio, amore.

Ringrazio Augusto Arcangeli per il dono dell'amicizia, il sostegno incondizionato e la condivisione nella ricerca della bellezza.

Ringrazio gli Amici per aver continuato a costruire la nostra intimità nella distanza.

Ringrazio ProTe[M]us e il Teatro San Carlo di Foligno che mi hanno mostrato come sia possibile scrivere insieme la storia comune della propria città.

Ringrazio la Fondazione CaRiFol di Foligno e il Pensionato Universitario Bertoni di Milano per aver sempre confermato il loro sostegno e la loro fiducia in me.

Infine ringrazio la Vita per le sue dure prove e le sue sorprese di questi tre anni.