

Le *Passioni secondo Giovanni e Matteo* di Johann Sebastian Bach

Enrico Parola

Musicologo

«Di fronte alla musica di Beethoven noi sentiamo anche tutte le gocce di sudore che essa è costata al suo inventore. Di fronte a quella di Bach noi percepiamo sempre l'imponenza ciclopica dei volumi e delle architetture»¹. L'icastica affermazione di Hans Urs von Balthasar sintetizza efficacemente due aspetti che emergono con evidenza davanti alle *Passioni (secondo Giovanni e secondo Matteo)* di Johann Sebastian Bach: innanzitutto la vastità, la complessità e la profondità, davvero "ciclopiche", di questi monumenti sonori.

Si può ben capire quanto arduo, se non impossibile, sia il risolvere in poche pagine un'analisi esaustiva degli innumerevoli aspetti spirituali, teologici, linguistici ed estetici di cui si sostanzia l'universo musicale bachiano colto nella sublime espressione che fa di sé attraverso le *Passioni*.

Vi è però un secondo aspetto, altrettanto evidente, concomitante se non addirittura precedente a quello appena definito: la straordinaria bellezza di queste pagine, il senso di stupita ammirazione che esse suscitano fin dal primo ascolto, e che emerge nell'ascoltatore prima che esso sia in grado di afferrarne precisamente tutti i dettagli, definirne nitidamente i contorni e le strutture interne. Nel suo *Lacrime e santi*, lo scrittore franco-rumeno Emil Cioran affermava: «Quando voi ascoltate Bach, vedete nascere Dio... Dopo un oratorio, una cantata o una Passione Dio deve esistere. Altrimenti tutta l'opera del Kantor non sarebbe che un'illusione lacerante.

¹ H. U. VON BALTHASAR, *Testimonianza per Mozart*, in *Communio*, Rivista Internazionale di Teologia e Cultura 171 (2000).

Pensare che tanti teologi e filosofi hanno sprecato notti e giorni a cercare prove dell'esistenza di Dio, dimenticando la sola!»².

Cogliere innanzitutto questo aspetto significa, per chi si trova di fronte alle *Passioni* (e più generalmente a qualunque espressione artistica), intraprendere un percorso di comprensione dell'opera sintetico invece che analitico: approccio, questo, tutt'altro che superficiale o limitato all'estemporaneità di alcune reazioni emotive. Al contrario, può rappresentare la via più diretta e talvolta più efficace verso la comprensione del significato dell'opera stessa. Ovviamente l'analisi degli elementi costitutivi è poi necessaria per comprendere e definire la forma particolare in cui si struttura la bellezza percepita. Limitarsi a questo potrebbe però essere fuorviante: il rischio è quello di ridurre tutto a mera successione di suoni, meccanica combinazione ed elaborazione di elementi che si illumina sull'articolazione dell'opera, ma che da sola non riesce a rendere ragione di tutto ciò che essa suggerisce e suscita nell'ascoltatore. In altre parole, non riesce a spiegare perché, di fronte alle *Passioni* di Bach ci si commuove.

Attraverso l'affronto di alcuni tra i molteplici aspetti di cui le *Passioni* bachiane si sostanziano, si cercherà qui di suggerire una sorta di chiave di lettura, un'idea generale di che cosa significhino e che cosa comunichino, ancor oggi, questi due straordinari capolavori.

1. La storia delle *Passioni*: la tradizione luterana e il kantorato a Lipsia

Può essere utile inquadrare innanzitutto queste opere nella parabola artistica di Bach, e più generalmente nell'alveo della tradizione devozionale e liturgica diffusa con Lutero.

La *Passione secondo Giovanni* venne eseguita per la prima volta il Venerdì Santo del 1724, mentre al 1727 (e non al 1729, come fino a pochi anni fa era comunemente ritenuto) risale la prima esecuzione della *Passione secondo Matteo*.

In quegli anni Johann Sebastian era *Kantor* presso la Thomaskirche di Lipsia e *Director Musices* della stessa città, ove si era trasferito nel 1723 succedendo a Kunau. Compito del *Kantor* era quello di assicurare l'adeguato accompagnamento musicale all'ufficiatura liturgica. Bach lo svolse con straordinaria dedizione, arri-

² E. CIORAN, *Lacrime e santi [Lacrimi si sfinti]*, tr. di D. Grange Fiori dalla versione franc. *Des larmes et des saints*, con una Nota della curatrice S. Stolojan, Milano 1990.

vando a comporre una quantità di musica che lascia letteralmente sbalorditi, soprattutto per l'eccelsa qualità che ne è caratteristica costante e precipua: dagli oratori alla grande *Messa in si minore*, dalle cantate sacre ai mottetti. E, naturalmente, alle passioni.

La liturgia della Settimana Santa culminava proprio nella commemorazione della morte di Cristo, ed era ormai pratica diffusa quella di inserire il sermone del Venerdì Santo all'interno di una Passione (divisa appositamente in due parti, una precedente e una successiva al sermone stesso).

Già nel 1530, nonostante un'iniziale riluttanza dello stesso Lutero, Johann Walter aveva adattato il canto medievale alla traduzione tedesca del testo latino di Matteo e Giovanni. Una maggiore complessità tanto musicale (comparivano infatti numerosi episodi polifonici) quanto testuale (accanto ai brani evangelici compariva materiale letterario, appositamente composto o comunque derivante da fonti eterogenee) caratterizza la Passione – Mottetto, introdotta nel 1561 a Dresda dall'italiano Antonio Scardello: la sua *Passione secondo Giovanni* prevedeva l'utilizzo della polifonia per tutte le parti e per tutti i dialoghi, ad eccezione della parole di Cristo.

Tre erano i principali modelli di Passione diffusi ai tempi di Bach: la Passione – Mottetto, la Passione Oratoriale e la Passione – Oratorio: in quest'ultima non compariva neppure più il testo evangelico, integralmente sostituito da fonti devozionali. Un segno evidente della grande libertà con cui gli artisti affrontavano questo repertorio, la cui forma andava avvicinandosi ai modi e agli stilemi propri del genere melodrammatico.

Ad esempio nel 1704 Reinhard Keiser diresse ad Amburgo una passione da lui stesso musicata su testo di Christian Friedrich Hunold; e la letteratura di quegli anni è una vera e propria silloge di titoli come *Der Weinende Petrus*, del poeta Christian Weise.

Bach adotta la struttura della Passione oratoriale: una scelta significativa, con cui Johann Sebastian pone al centro della propria riflessione la narrazione evangelica, e soprattutto indirizza decisamente la propria opera verso una funzionalità liturgica. Va infatti sottolineato come la Passione – Oratorio venisse eseguita al di fuori dell'ufficiatura della Settimana Santa, atto devozionale eseguito per lo più in ambiti esterni alla chiesa, come, ad esempio, l'oratorio. Invece la Passione oratoriale si colloca saldamente all'interno della celebrazione del Venerdì Santo, recuperando la tradizionale divisione nelle due parti da eseguirsi prima e dopo il sermone. Bach voleva risolutamente evitare quelle «dense fumoserie, testi tedeschi asso-

lutamente folli»³ di cui avrebbe parlato, proprio analizzando tanta produzione di quel periodo, Karl Friederich Zelter in una lettera a Goethe; egli vuole ancorarsi saldamente alla lettera della Scrittura, che riprende con fedeltà e semplicità assolute. Il testo è sacro e inalterabile, e se preghiere e riflessioni sono aggiunte ad esso, ciò avviene seguendo una prassi dell'epoca, attuata senza alterare minimamente l'Originale di riferimento.

Nella *Passione secondo Giovanni* vengono ripresi integralmente i capitoli 18 e 19 del testo giovanneo, la cui narrazione va dall'orto del Getsemani alla sepoltura. Una struttura speculare, che racchiude nell'immagine del giardino (all'inizio il Getsemani, alla fine quello del sepolcro) le scene del tradimento e dell'arresto, degli interrogatori davanti al Sinedrio e a Pilato, della flagellazione, condanna crocifissione e morte di Cristo. Ad esse vengono aggiunti gli episodi relativi al rinnegamento di Pietro (momento esemplare e imprescindibile non solo in Bach, ma più generalmente in tutte le passioni barocche) e al terremoto che scuote la terra quando Gesù muore, desunti rispettivamente da Mt 26,75 e Mt 27,51-52.

Alla sequenza evangelica si intercalano 12 corali tratti dal repertorio tradizionale luterano e 11 testi liederistici destinati ai cori e alle arie dei solisti. Fonte principale fu il libretto *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesu* di Barthold Heinrich Brockes, testo passionale tra i più noti ed apprezzati nei primi decenni del Settecento. Bach (che probabilmente fu anche autore del testo) intervenne ampiamente sull'originale di Brockes, andando a smussare le tinte più cupe e una certa indulgenza compiaciuta per i particolari più cruenti (talvolta francamente grotteschi) divenuti ormai comuni al repertorio passionale dell'epoca.

Più ampio è l'arco narrativo previsto dalla *Passione secondo Matteo*: i capitoli 26 e 27 del quarto Vangelo si aprono infatti con l'unzione di Betania, il tradimento di Giuda e la preparazione dell'ultima cena. Tra i 141 versetti trovano spazio 15 corali (desunti da soli sei testi appartenenti al *corpus* luterano), 15 arie e 11 ariosi, basati su sette testi originali. A predisporre il libretto fu Christian Friederich Henrici, detto Picander, poeta già noto nei circoli letterari (di lui si ricordano le *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*) e autore di un testo esemplare, considerato addirittura una sorta di manifesto della sensibilità pietista, *Erbauliche Gedancken auf den Grünen Donnerstag und Charfreytag über den Leidenden Jesum. In einem Oratorio entworfen*, che colpì profondamente il musicista di Eisenach.

³ J. W. GOETHE – K. F. ZELTER, *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, 4 voll., Leipzig 1915ss.

2. Temperie pietista e sensibilità personale in Bach

Il movimento pietista, la cui nascita fu sancita nel 1675 dalla pubblicazione dei *Pia desideria* di Philipp Jakob Spener, penetrò nell'ortodossia luterana influenzandone non solo la mentalità, ma la stessa prassi liturgica e le espressioni artistiche da essa derivanti. Le aspirazioni alla pietà, all'amore, al rapporto personale con Dio improntato su atteggiamenti patetici e sentimentali accentuavano l'attenzione verso gli aspetti più "umani", la natura "carnale" del Figlio di Dio. Inutile sottolineare come l'estremo sacrificio di Cristo, il Suo dolore, il Suo condividere totalmente, *usque ad mortem*, il limite umano, rappresentassero non solo per la riflessione intima del credente, ma anche per la creazione artistica, letteraria, iconica e musicale, un momento privilegiato, di eccezionale suggestione, dove esprimere la temperie pietista.

Quanto in Bach vi fosse di rigorosamente luterano e quanto di pietistico, non è semplice distinguere, così come non è dato di sapere quanto profonda fosse la sua dimestichezza con gli aspetti più impervi e sottili della dottrina di Lutero.

Il rischio è forse quello di ridurre il musicista a fine disquisitore teologico, ottica tanto fuorviante quanto quella che lo vorrebbe mero artigiano del suono ignaro della complessità e della potenza che il contenuto scritturale offre.

È sufficiente scorrere l'inventario della biblioteca di Bach per rendersi conto di quali fossero i suoi fondamenti culturali e spirituali: escludendo gli otto tomi della celebre raccolta di canti di Paul Wagner, si ritrovano solo libri religiosi. Una Bibbia annotata, due raccolte delle opere di Lutero, una ricca collezione di testi pietistici rappresentano ciò con cui Johann Sebastian si confronta quotidianamente, e da cui vengono foggiate la sua sensibilità artistica e la sua spiritualità. Egli pone a capo dei suoi manoscritti la sigla J.J. (*Jesu Juva*), sigillandoli poi con S.D.G. (*Soli Deo Gloria*): la sua è *regulierte Kirchenmusik zu Gotes Ehre*, musica per la chiesa, concepita e regolata per onorare Dio⁴.

Accennato, pur brevemente, all'apparato testuale e alla scansione dei "numeri" musicali in cui le due passioni si articolano, non si è ancora resa ragione di quell'inequivocabile evidenza, di una dimensione cristiana della fede, che è suscitata dall'ascolto della musica di Bach.

Si prenda, per esempio, il passo in cui viene musicato il verso *Mensch, du mußt*

⁴ Cfr. H. WERTHERMANN, *Johann Sebastian Bach. La vita, l'opera, la fede*, Brescia 1985; G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, Torino 1997; P. BUSCAROLI, *La nuova immagine di J. S. Bach*, Milano 1982.

sterben (Uomo, tu devi morire): le parole sono, di per loro, un'enunciazione articolata nel linguaggio dei concetti; l'esegesi musicale riconosce, nelle note che a tali parole vengono attribuite, un moto ascensionale delle voci come in tanti altri momenti è possibile riscontrare. Neppure, a ben vedere, la riunione linguisticamente concepibile tra note e testo costituisce una spiegazione esaustiva: qui si attua una figura retorica, una traslitterazione tipica della sensibilità barocca e della teoria degli affetti che non rappresenta certo un *unicum* nella coeva produzione tedesca e più generalmente europea. Eppure quando tutte le voci del coro, nell'intonare la parola *sterben*, si spingono poderosamente in avanti, in un'irresistibile, drammatica tensione verso il cielo, si intuisce che Bach sta dando voce alle corde più intime e sincere del cuore umano: davanti all'estremo, ineludibile limite posto dalla morte, si leva urgente la domanda del senso della vita e la mendicanza a Dio del suo compimento, della sua salvezza.

E tutto ciò non è un'impressione estemporanea, una suggestione più o meno vaga («fumosa», per usare l'espressione di Zelter); è invece ciò che emerge, che s'impone innanzitutto, prima, verrebbe da dire, di qualsivoglia ricerca concettuale e volontà conoscitiva. È ciò che Bach ci fa letteralmente toccare con mano, primariamente attraverso quella che si potrebbe definire "comprensione estetica", dove *aisthanomai* indica proprio il percepire con i sensi ciò che risuona, fisicamente e al contempo al di là della materia verbale e sonora.

È per questo che occorre mettersi davanti alle due *Passioni* non come a un'astrazione, ma come a un fatto che avviene (l'esecuzione vera e propria), implicando una consistenza (sonora) e una durata temporale; perché questo è il modo con cui Bach si esprime, e che quindi si impone a chi voglia comprendere ciò che da tale modo è comunicato.

3. Le *Passioni*: due straordinarie architetture musicali

Come si presentano dunque la due *Passioni*? Bisogna innanzitutto dire che tra di esse si possono riscontrare alcune anche importanti differenze; ma queste sono da riferirsi tanto alla grandezza del genio bachiano, al suo straordinario estro creativo, quanto a precise contingenze storiche e ambientali che accompagnarono e influenzarono la stesura delle due partiture. Considerando entrambe le passioni si arriva a circa una decina di differenti versioni. Ma l'una, rispetto alla precedente, non deve necessariamente costituire un miglioramento: le diverse redazioni testimoniano piuttosto l'attenzione di Bach verso il numero e la qualità dei cantanti e

degli orchestrali che di volta in volta aveva a disposizione. E a ben vedere, al di là di variazioni formali di indubitabile importanza, il cuore della riflessione dell'artista, il livello a cui spinge il suo paragone col fatto rappresentato, celebrato e meditato, risultano ultimamente coincidenti.

Ci limitiamo qui ad evidenziare due diversità che potremmo considerare "quantitative". Innanzitutto le dimensioni delle due opere: la *Passione secondo Giovanni* si estende per una durata complessiva di circa 110 minuti. Quella *secondo Matteo*, la più grande opera composta da Bach, supera i 220 minuti (addirittura il doppio della prima).

La passione "giovannea" presenta il canonico coro a quattro parti reali (cioè la divisione dei cantanti nelle voci di soprano, contralto, tenore e basso), mentre quando Bach affronta il testo di Matteo ricorre ad un doppio coro, cioè a due gruppi di cantanti a loro volta suddivisi nelle quattro voci. E se nella prima esecuzione, l'11 aprile del 1727, i due gruppi erano posti ai due lati dell'altare della Thomaskirche, il Venerdì Santo del 1736 vide i due cori schierati alle estremità orientale e occidentale della chiesa, ognuno accompagnato da un suo organo.

Come quasi sempre avviene quando si riferiscono al livello formale, le differenze "quantitative" si rivelano poi anche "qualitative": basti pensare (e lo si vedrà dopo) alle nuove soluzioni che si schiudono con l'introduzione di un secondo coro, ma anche ai diversi equilibri che un'architettura tanto più ampia comporta. Come detto, però, pur presentando alcune distanze, le due *Passioni* sono al fondo convergenti.

Come si presentano dunque queste opere? Musicalmente, esse si articolano in recitativi, corali, cori, arie e ariosi.

3.1. I recitativi

Ai recitativi spetta la narrazione evangelica: in essi l'accompagnamento orchestrale è praticamente inesistente. Bach opta per un recitativo "secco", dove cioè l'organo, raddoppiato al più dal violoncello, accompagna la voce. La linea melodica è scabra, asciutta ed essenziale, ben lontana dalle effusioni liriche, dalle ampie campate che caratterizzano ad esempio le arie. Eppure risulta un mezzo espressivo straordinariamente duttile ed efficace: stupefacenti risultano la ricchezza e la varietà dell'armonia, la scrittura ricca di contrasti, dissonanze, modulazioni e intervalli anche ampi. Nell'enunciazione della Parola, Bach nulla vuole aggiungere: come detto, egli vi si mantiene assolutamente semplice e fedele. Per lui è di tale potenza il messaggio evangelico, è di tale evidenza (che si potrebbe già definire "teatrale") e consistenza (storica, "carnale" e anche qui "teatrale") che nulla può risultare più

adatto della semplice enunciazione per sottolinearne e, rimanendo ad un livello volutamente più neutro, "trasmetterne" i diversi elementi, addirittura le singole parole.

A conferma della loro vibrante forza evocativa, va sottolineato come le parti recitate non solo non risultano dei meri collegamenti tra un'aria e un coro (cosa che avveniva comunemente nel coevo melodramma: la bellezza e l'interesse della musica si concentravano nelle arie, mentre i recitativi venivano risolti in modo corrivo, meccanica collazione di elementi convenzionali e stereotipati), ma si pongono come elemento paritetico alle parti cantate, sia da un punto di vista quantitativo, sia soprattutto della fattura, dell'interesse musicale, fino a risultare fattore imprescindibile non solo nella strutturazione drammaturgica, ma anche nella concezione estetica che impronta le due partiture.

3.2. Le arie

È estremamente significativo che le arie solistiche (alcune di struggente bellezza, come *Blute nur* della *Passione secondo Matteo*, oppure di incantevole felicità melodica, come *Ich folge dir gleichfalls*, per citarne una della *Passione secondo Giovanni*) non vengano attribuite a nessuno dei personaggi presenti nella narrazione evangelica, bensì a generiche personificazioni che danno voce alla riflessione scaturita dal Testo sacro, e in cui ogni credente può identificarsi. In questa scelta va letta l'assoluta fedeltà di Bach verso la Scrittura: in essa si racchiude in modo completo e autentico la rivelazione del Fatto cristiano. Se qualcosa può essere aggiunto o affiancato, esso non deve modificare affatto l'integrità del Testo, risultandone piuttosto un commento o una riflessione.

3.3. Evento storico e simbolo

Proprio la considerazione delle conseguenze estetiche, pratiche (inteso come *practein*, come "fare", cioè con l'effettiva, concreta esecuzione della partitura) di tale scelta suggerisce un ulteriore livello delle finalità per cui Bach compone queste passioni. Egli vuole "rappresentare", dare veste musicale al Fatto evangelico, e non vi è dubbio che la puntuale suddivisione dei personaggi tra i vari solisti avrebbe sicuramente facilitato la teatralizzazione del Testo. Eppure ciò non avviene, anzi, dal libretto di Picander il compositore arrivò addirittura ad eliminare o a riscrivere il testo di alcune arie che il poeta aveva assegnato a precise figure evangeliche. Da una parte, come detto, questo atteggiamento va imputato alla fiducia riposta nelle capacità evocative, icastiche della Parola (ed è la stessa traduzione musicale bachiana a dimostrarne, infatti, la stupefacente forza drammaturgica), dall'altra però esso

tende a far emergere continuamente il valore simbolico del sacrificio di Cristo. La passione è sì il momento in cui il Figlio di Dio condivide nel modo più profondo, impensabile, se si vuole scandaloso la carnalità e il limite dell'uomo, ma è al contempo il modo sorprendente scelto da Dio per riscattare l'uomo dal peccato e donargli la salvezza.

La croce è per Bach sintesi estrema del dolore, della sofferenza umanissima di Cristo e della redenzione offerta misericordiosamente all'uomo. È per questo che armonie stridenti, tinte fortemente drammatiche e dissonanze esacerbate si alternano a momenti di rappacificata luminosità: la morte è vissuta in tutta la sua drammaticità, ma è vista attraverso la luce della fede, che riconosce proprio in essa la certezza della misericordia divina e la speranza della salvezza dal proprio male.

Memoria e simbolo convergono inoltre nella finalità liturgica cui le due passioni sono destinate: la teatralizzazione che Bach fa del Testo sacro deve dunque essere rispettosa del "contorno" rituale in cui essa avviene. E questo è ben diverso ad esempio dalla devozione più libera e personale cui poteva essere indirizzata la Passione – Oratorio, eseguita appunto non in una chiesa ma in un oratorio.

Vi è un aspetto in cui si esprime in modo inequivocabile questa "tensione simbolica": tutti i recitativi sono "secchi", cioè accompagnati dal semplice basso continuo (organo e, al più, un violoncello). Nella *Passione secondo Matteo* invece le parole di Gesù sono sempre in "recitativo accompagnato", dove all'organo si aggiunge l'intera sezione degli archi. Essi però non sono usati in funzione espressionista, non costituiscono un ulteriore mezzo per caratterizzare i diversi momenti in cui parla Gesù, bensì realizzano una sorta di alone neutro, metafisico, che avvolge in un'aura sacrale la figura di Cristo.

Non è un caso, infatti, che Bach rinunci all'accompagnamento degli archi solo nell'episodio dell'invocazione al Padre *Eli, eli, lema sabactani*, nel momento cioè in cui, morendo, più drammaticamente e profondamente Cristo arriva a condividere la condizione umana.

3.4. I corali

Momento privilegiato in cui convergono la più tipica tradizione luterana, intesa sia come canonizzazione liturgica sia come sensibilità religiosa che da essa viene espressa, e la straordinaria formulazione musicale bachiana, personalissima quanto a genio artistico eppure universale quanto al contenuto che essa comunica, è il corale.

Troppo lunga risulterebbe dettagliare qui la storia di questo genere, momento caratterizzante e fondamentale della ritualità riformata; va però sottolineato come

Bach, nel riutilizzarlo, mostri una profonda e sincera condivisione della sensibilità e delle finalità con cui Lutero aveva concepito questa forma.

Nelle parti corali della *Passione secondo Matteo* i due cori previsti da Bach si fondono in uno; non è l'unico caso, in altri momenti le due formazioni cantano praticamente all'unisono; ma se in questi episodi Bach specifica tutte le otto parti (pur risultando coincidenti a due a due), per i corali egli utilizza una notazione a quattro voci, come se a cantare fosse un unico coro: il corale viene a rappresentare così, nel modo più potente ed evidente, la comunione dei fedeli.

I corali (12 nella *Passione secondo Giovanni*, 15 in quella *secondo Matteo*) costellano continuamente la scansione storico-narrativa dell'opera. Un'analisi asettica potrebbe forse evidenziare lo scarto, quasi una vera e propria frattura, che distanzia i recitativi dai corali. Da una parte una drammaticità secca e incessante, dall'altra una staticità che dovrebbe oppugnare vistosamente con gli abituali canoni drammaturgici. Ma il teatro di Bach non è solo azione scenica; è anche elemento perfettamente integrato nella celebrazione liturgica e simbolo eternamente presente e contemporaneo alla storia salvifica di ogni credente. Bach compie così, con gesto straordinariamente libero, una stupefacente armonizzazione dell'azione narrata con la riflessione che essa suggerisce: i corali si stagliano così rivelando la valenza teologica dei fatti presentati nella pagina evangelica.

In essi vengono genialmente riunite una semplicità disarmante e una caleidoscopica varietà di toni e gesti, che trascolorano dalla mestizia alla gioia, dal dolore alla letizia. Con scatti talvolta sorprendenti: nella meditazione sul rinnegamento di Pietro (*Petrus, der nicht denkt zurück*) che conclude la prima parte della passione giovannea, non prevalgono, come ci si aspetterebbe, i toni dolenti, bensì una dolcezza, una quiete che afferma, prima ancora del peccato dell'apostolo, la Presenza, il volto di Cristo che quel dolore abbraccia, riscattandolo misericordiosamente. I toni timorosi, titubanti fanno emergere la sproporzione tra il desiderio di compiere il bene, di testimoniare la gloria di Dio, e il limite, l'incapacità da parte dell'uomo di riuscire a compiere anche una sola azione perfetta senza l'intervento della grazia divina (*Ach, grosser König*). Eppure il cristiano trova il riscatto dal carcere del peccato: così suggerisce la semplicità e la diafana tranquillità di *Durch dein Gefängnis*. E numerose sono ancora le pagine corali di straordinaria bellezza, come la ieratica *Fin meines Herzen Grunde* e la commossa *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* con cui si conclude l'opera.

Nella *Passione secondo Matteo*, il corale *Herzliebster Jesu* è forse una delle espressioni più belle e commoventi della compassione (patire con) cui il fedele è mosso dal sacrificio di Cristo. Il sentimento dell'unità dei credenti, del grido che si

leva dal cuore potente (inteso come profondità e non come forza vocale), è pienamente realizzato dal grandioso eppure tenerissimo *Was mein Gott will*. Una trepidazione carica di attesa, un guardare alla croce con la letizia di chi vede in essa la via misteriosa eppure evidente alla propria salvezza, è il grandioso corale che conclude la prima parte: le parole *O Mensch, beweine deine Sünde groß* esprimono realmente il senso di liberazione che vibra nel fedele nel far memoria della croce di Cristo. Una memoria che può essere maestosa affermazione (corale *Mir hat die Welt*) o pudico sussurro (*Bin ich gleich von dir gewichen*), senza che la condivisione delle sofferenze di Gesù venga mai meno (*O Haupt voll Blut und Wunden* e *Wenn ich einmal soll scheiden*).

3.5. I cori

Il coro ricopre però altre due importanti funzioni. Innanzitutto quello di aprire e concludere la passione, in un modo grandioso e immediatamente espressivo del contenuto dell'intera opera. Così la *Passione secondo Giovanni* si apre con l'ampio episodio (è il più esteso di tutta la partitura) *Herr, unser Herrscher*, dove la patetica invocazione *Herr*, ripetuta per tre volte, viene introdotta da un lamentoso canto degli oboi che si staglia sull'accompagnamento stridente dei violini. Un altro coro (*Ruht wohl ihr heiligen Gebeine*) caratterizza la chiusura dell'opera: un semplice accordo discendente di do minore, con cui Bach traduce con incomparabile immediatezza il senso del riposo cui sono invitate le sante ossa. In verità, come detto prima, l'ultimo brano della passione è il corale *Ach Her, lass dein lieb Engelein*; ma si tratta piuttosto di un'appendice con cui si esplicita il passaggio dall'azione teatralmente rappresentata e vissuta alla meditazione personale del fedele, dalla scena spazialmente e storicamente concepita alla dimensione eterna e metafisica dello spirito. È il motivo per cui Bach affida a quest'ultimo brano una melodia di ineffabile dolcezza, in cui le inquietudini, i turbamenti anche lancinanti che avevano percorso il succedersi degli eventi sono ricomposti nella contemplazione pura e pacificata della vittoria di Dio sul male e sulla morte, e dove l'anima del credente, dopo aver condiviso le sofferenze di Cristo, può finalmente sciogliersi in un adorante canto di lode.

Nella *Passione secondo Matteo* il coro d'apertura è di indimenticabile grandiosità: *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*, intonato dall'intero organico vocale e strumentale. In esso si fondono con incomparabile armonia il terrore della folla che si disperava alla vista del Cristo morto sulla croce (ben espresso dalle attonite domande affidate al secondo coro *Wen? Wie? Was? Wohin?*) e la bellezza, che in Bach è davvero di una dimensione ultraterrena, della monodia con cui i soprani dispiega-

no il canto dell'*Agnus Dei* (*O Lamm Gottes*). Le stesse melodie (non più nel ritmo ternario della danza "alla siciliana", ma nel tempo binario, più sontuoso e più simile alla gestualità dei corali) ritornano nello stupendo *Wir setzen uns mit Tränen nieder* con cui Bach conclude la passione. Sofferenza umana e gloria divina di Cristo non costituiscono più due elementi diversi e sovrapponibili, ma sono mirabilmente fusi, così come Fatto storico e suo valore simbolico sono intimamente uniti nella coscienza del fedele che ha vissuto l'intera passione di Cristo (qui assistendo all'intera esecuzione dell'opera bachiana). La potenza drammatica con cui le voci accentuano il *Wir* iniziale, la melodia dolente e angosciata di cui vengono rivestite le parole *setzen uns*, trascolorano in modo assolutamente spontaneo nella dolcezza, carica di speranza e gratitudine, del *mit Tränen nieder*: nelle note di Bach davvero si può udire l'eco di un altro mondo in questo mondo; e infatti la stessa, dolcissima melodia viene poi utilizzata anche per *Wir setzen uns*, dove non è più possibile distinguere, nel canto dei fedeli, il dolore del peccato e la certezza nella misericordia del Padre.

I cori intervengono direttamente anche nell'enunciazione della Parola evangelica: essi rappresentano le *turbæ*, cioè di volta in volta i sacerdoti, i soldati, la folla, i servi, i discepoli. Questi interventi possono essere più o meno articolati, fino ad arrivare alla secchezza di una singola parola. Si prenda ad esempio l'episodio di Pilato: quando Bach lo affronta nella narrazione giovannea, affida al coro un episodio estremamente concitato (*Nicht diesel, sondern Barabbam!*), in cui le voci esprimono, nel loro affannoso rincorrersi, l'efferata e caotica brutalità della folla che esige la condanna di Gesù.

Nella *Passione secondo Matteo* tutto è ridotto ad un unico accordo, ripetuto tre volte, con cui viene scandito il nome *Barabbam*. Episodio breve, ma di una tale brutalità, nella sua acre, tremenda dissonanza, che l'ascoltatore non può non figurarsi la calca urlante che si agita davanti a Pilato. Emblematici risultano anche l'assillante reiterazione (ben 23 volte, e sempre sul medesimo ritmo dattilico) di *Kreuzige!*, e l'episodio dei due falsi testimoni, dove la ripetizione ostentatamente meccanica da parte dell'uno delle melodie scandite dell'altro suggerisce la falsità delle loro affermazioni, preparate strategicamente per costruire un'accusa mendace. Le voci che rivolgono a Pietro la domanda *Bist du nicht seiner Jünger einer?* mentre Gesù viene condannato, seguono dapprima lo stesso ritmo, quindi si differenziano in modo sempre più marcato: la domanda diviene sempre più insistente e caotica, fino ad assumere i toni di una minaccia. Infine, si può citare le domande che i discepoli rivolgono a Gesù durante l'ultima cena, attonita reazione all'annun-

cio del tradimento che uno di loro sta tramando verso di Lui: l'*Herr* (*Herr, bin ich's?*) viene ripetuto undici volte, tante quante i discepoli escluso Giuda, il traditore.

4. Retorica barocca e verità umana

Da questi brevi accenni si può quanto meno intuire l'incredibile ricchezza e complessità dell'architettura bachiana; ed è innegabile un certo compiacimento, anche intellettualistico, nel ricorso a quei simbolismi che sono elemento caratteristico della sensibilità barocca. Si è già visto, ad esempio, qualche episodio in cui Bach ricorre inequivocabilmente ad una precisa simbologia numerica: così la parola *legen* viene ripetuta 30 volte, tante quanti i danari dati a Giuda. Il recitativo che descrive il silenzio di Gesù davanti al gran sacerdote presenta al basso 39 note: e nel salmo 39 si può leggere «Io divenni muto e non aprii la bocca»; 22 sono le note nel basso sopra cui Gesù invoca il Padre, e il salmo 22 inizia con le parole «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». Il recitativo in cui viene narrata l'ultima cena si compone di 116 note: «riceverò il calice della salvezza» è un versetto del salmo 116. Si tratta tuttavia di elementi riconoscibili solo attraverso un'analisi attenta, non immediatamente distinguibili all'ascolto, e che quindi, riprendendo le osservazioni iniziali, non sono sufficienti a spiegare ciò che si percepisce in modo così potente davanti a queste opere.

Perché una passione di Bach, a ben vedere tanto distante dalla nostra sensibilità di moderni e dalle espressioni musicali attualmente in voga, riesce ancora, dopo quasi tre secoli, a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a muovere le corde più profonde e sincere del suo animo?

Forse perché contenuto della sua musica è un fatto, anzi, il Fatto con cui ogni uomo, di ogni luogo e di ogni tempo, si è dovuto, deve e sempre dovrà confrontarsi per poter capire chi esso sia, quali siano la sua origine, la sua consistenza e il suo destino. E perché la musica di Bach ha saputo dar voce in modo mirabile al sussulto che questo Fatto provoca nel cuore dell'uomo. In altre parole, sentendo queste note ci si trova descritti, si possono ritrovare sentimenti magari percepiti confusamente, appena presentiti, ma che risuonando nelle straordinarie architetture bachiane possono essere compresi con maggiore chiarezza e profondità. Si diceva all'inizio, citando Cioran, che ascoltando Bach si diventa certi dell'esistenza di Dio. La prospettiva può forse venire allargata: Bach mette a tema sì, e questo è ovvio, Dio (e lo fa in modo semplicemente impareggiabile, come si è visto nei recitativi cui affida i capitoli evangelici). È però altrettanto vero che a tema, in queste opere, c'è

anche l'uomo, colto in tutte le sue componenti più profonde, dal desiderio di felicità, completezza e verità, fino agli altrettanto umanissimi sentimenti di dolore, delusione e tristezza.

Raccontare di Dio e descrivere l'uomo: Bach fa proprio così, perché, lo si voglia o no, è solo Dio che rivela pienamente e definitivamente l'uomo a se stesso⁵.

⁵ Cfr. GIOVANNI PAOLO II, Enciclica *Redemptor hominis*, n. 10.