

# TEATRO ALLA SCALA



**Grandi Teatri per Verdi**

**Wiener  
Philharmoniker**

**Zubin Mehta**

*Direttore*

14 settembre 2001



Concerto a favore  
della Croce Rossa Italiana  
Sezione Femminile

---

Stagione 2000-2001

---

## PROGRAMMA

---

**Richard Wagner**

Da "Die Meistersinger von Nürnberg"

*Ouverture*

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 8 in si minore, D 759 "Incompiuta"

*Allegro moderato*

*Andante con moto*

**Johannes Brahms**

Sinfonia n. 2 in re maggiore, op. 73

*Allegro non troppo*

*Adagio non troppo*

*Allegretto grazioso (Quasi Andantino)*

*Allegro con spirito*

---

DAVIDE DAOLMI

## *Religione e tradizione nel sinfonismo germanico*

Il cattolicesimo ha quella spontanea predisposizione all'indulgenza che mette di buon umore. Pensò probabilmente a questo Cristina di Svezia quando, sovrana della più ricca fra le nazioni protestanti, ebbe un'ultima fugace incertezza proprio durante la cerimonia di abiura che precedette la conversione alla religione di Roma. In verità più che all'assoluzione dei suoi comprensivi confessori gesuiti, tanto pronti a perdonarle debolezze d'ogni sorta, la regina mirava ad altro; un piano che (in nome di Dio, per carità) avrebbe fatto risorgere l'Europa finalmente riunita sotto un'unica fede e un unico sovrano. Che lei si fosse autocandidata a tanto nuovo trono poco importa perché poi il suo intento fallì e la poliglotta signora dovette accontentarsi di trarre giovamento e delizia solo dai suoi musicisti castrati.

In questo era rimasta protestante, voglio dire nel desiderio di riordinare il mondo. In fondo è nell'idea di Riforma l'ansia di mettere a posto le cose, quasi un dovere, un *muss es sein* che ti accompagna fin dai primi passi e rischia di pesare come un macigno. Ed è forse proprio nel desiderio di liberarsi da tanto tedesco *pondo* che due musicisti così diversi come Brahms e Wagner si ritrovarono, superata la quarantina, ad avere quasi un ripensamento verso questo "imperativo categorico". O quantomeno una tregua, un momento di svago, forse non dissimile da una vacanza estiva. E così, proprio nei pochi mesi di un'estate, Brahms si permette una sinfonia che vuole rifuggire ogni possibile eredità del passato, a cominciare da Beethoven; mentre nello svago di letture da spiaggia, con visita annessa alle città d'arte, Wagner concepisce un'operetta lontana dalle cupe ambientazioni medievali di cui era domestico, qualcosa di straordinariamente moderno, anzi contemporaneo, tipo primo Cinquecento, o giù di lì: gli anni di Lutero insomma.

Naturalmente tutto questo tentativo di fare qualcosa di diverso era una finta. E nemmeno si può parlare di un esotismo momentaneo. Perché se anche Brahms, negli intrattenimenti epistolari con le amiche, si compiace della sua leggiadra "sinfonietta", e Wagner pare dar di gomito all'interlocutore nel leggergli i versi spassosissimi di questa sua nuova "commedia musicale", l'uno tace poi che il *divertissement* sinfonico dura più di tre quarti d'ora e l'altro non sa che quella commediola ha rischiato poi di diventare il vessillo ufficiale del più becero arianesimo nazionalista (di cui tutto si può dire tranne che brillasse per ironia).

È che diversamente da Cristina i due non fecero abiura né tantomeno si convertirono, perché in fondo sapevano che, se presso di loro una certa mancanza di spirito era forse di casa, dall'altra parte li aspettava l'incertezza. Non l'incertezza di un mondo

nuovo, ma il dubbio e l'ambiguità trasformati, dopo lunghi secoli di sperimentazioni teologiche, in sistema di pensiero, di vita, di fede. In quel cattolicesimo dove tutto può essere il suo contrario e persino la Trinità esibisce non trascurabili occasioni per dubitare sulla sua identità (che Freud sia ebreo è aspetto del tutto marginale se rapportato alla fortuna che ebbe il suo studio nella cattolicissima Vienna).

Chi infatti non solo non vuole ricostruire il mondo, ma non è nemmeno sicuro di riuscire ad arrivare in fondo a scrivere tutta un'intera sinfonia è invece Schubert, il cui apporto devozionale sarà pur scarsino ma l'indole insicura e timorosa lo rende cittadino a tutti gli effetti di quell'ormai «polverizzato Sacro Romano Impero» (cito da Wagner) che sopravvive sulla precarietà, la mediazione, l'approssimazione, quella che tanti papi hanno insegnato alle loro pecorelle e che Cristina credette di poter penetrare e governare – ignorando che è proprio l'*attimo*, quello faustianamente bello, a nutrire un sistema che non può essere fermato e nemmeno organizzato.

Schubert la storia dell'*attimo* l'aveva capita senza che gliel'avessero insegnata a scuola. Quello che non aveva capito è che pretendere di essere qualcosa di diverso da se stesso procura patimenti. A lui, che nulla sa delle smanie protestanti, la grande forma (forma e Riforma: le assonanze ricorrono) sta stretta, o troppo larga. Insomma lo impaccia. S'accorge che non è per lui ma vi s'immerge o almeno si bagna i piedi, con l'imbarazzo di chi non sa se più detesta l'acqua fredda, il costumino che stringe o la ciambella a forma di papera.

\* \* \*

Wagner, a dir della sua autobiografia – opportunistica più di quanto sarebbe stato capace di fare il più infedele dei romanzi d'appendice – sembra abbia passato la vita a concepire l'*ouverture* dei *Maestri cantori*:

Durante il viaggio [da Venezia a Vienna] mi sovvenne la prima idea musicale per i *Maestri cantori*, la cui vicenda era ancora in fase di abbozzo, con sicurezza potevo però immaginare gran parte dell'*ouverture* in *do maggiore*.

Questo nel 1845, fresco delle letture di Gervinus (1805-1871) e della sua *Storia della letteratura tedesca*. Nel 1861, a Magonza, un tramonto più suggestivo degli altri gli procura «nell'animo il formarsi netto e puntuale del preludio dei *Maestri cantori*... proprio come è ora in partitura». Di nuovo?

Mai fidarsi dei compositori, soprattutto quando parlano di sé. Ma a parte l'improbabile *déjà-vu* storiografico, permane l'idea di una *ouverture* precedente il dramma. Aspetto insolito, visto la pratica di Wagner, e non solo sua, di riutilizzare nel preludio i temi dell'opera. Questa volta però possiamo forse credergli, perché, elemento significativo, non ricorre nell'*ouverture* alcun tema di Hans Sachs che, pur non essendo il personaggio principale della vicenda, acquista un ruolo determinante (non foss'altro per l'identificazione con Wagner). In effetti, nella prima stesura del 1845 Sachs non esiste ancora e forse il concepimento della sinfonia introduttiva è proprio di questi anni. La presenza di Sachs però ribalta non solo la trama ma il senso stesso dell'opera: Sachs (1494-1576), cantore realmente esistito, è infatti uno dei primi ferventi prote-

stanti che dedicherà a Lutero varie sue composizioni subendo per questo rappresaglie dalla censura. Ma c'è dell'altro: nella gara musicale che sta al centro dell'opera s'insinna prepotente lo scontro sull'arte poetica e musicale; ovvero il vecchio e il nuovo a confronto sulla scia di una disputa che già Bach aveva messo in musica nella cantata *Phoebus und Pan*, detta in italiano "dramma per musica". I tempi sono cambiati e i principi paiono essersi ribaltati: per Bach/Apollo era la perizia armonica a vincere sul nuovo stile teatrale, qui Wagner/Sachs rivendica una libertà musicale dipendente dalla vicenda narrativa contro i rigorismi accademici di vecchia scuola. Ma poi il rigore artigianale è motivo d'incontro (pur a un secolo di distanza). Anche Wagner infatti mette in atto una scrittura di grande sapienza contrappuntistica come non aveva fatto nemmeno nel *Tristano*. Ecco che allora l'*ouverture* diventa il biglietto di visita dell'intera opera, espressione di una sapienza compositiva che permette a Wagner di scrivere un dramma che, fra gli altri temi (e troppi la critica ne ha letti, anche a sproposito), si permette di disquisire sul gusto, e di attaccare direttamente Eduard Hanslick (1825-1904), il sostenitore della musica assoluta (*Del bello musicale* fu pubblicato fra la prima e la seconda stesura dei *Cantori*), trasformato in un vecchio reazionario e antipatico, quel Beckmesser spregiudicatamente chiamato Hans Lick nella prima versione del libretto.

\* \* \*

Schubert ci ha provato e riprovato a sedurre il mondo ma, almeno in vita, non c'è riuscito. La sua produzione operistica (chi la conosce oggi?) andava in questa direzione, ma era priva di quel *merchandising* culturale di cui Wagner era maestro (anche nel crearsi nemici ad arte). Certo i Lieder piacevano ma erano poco più che musica d'intrattenimento. Schubert pativa soprattutto quel senso di "eterno apprendista" che gli incuteva l'ingombrante immagine di Beethoven, a cui purtroppo sopravviverà un solo anno. Bisogna dire che a un venticinquenne (l'età in cui scrisse la *Sinfonia in si minore*) simile disagio si scusa; ma Schubert, che morirà sei anni dopo, non diventò mai veramente adulto per potersi liberare di quelle insicurezze.

Beethoven non aveva ancora messo mano alla sua *Nona* quando il ventenne Schubert – già sei sinfonie alle spalle – s'accingeva al suo successivo lavoro sinfonico. È il primo vero momento di crisi. Ci prova prima con una sinfonia in re maggiore (D. 615), lasciata lì a metà; insiste con il re maggiore per un'altra sinfonia anch'essa mai portata a termine (D. 708 A), poi cambia tonalità: mi maggiore. Anche questa rimane non finita ma la critica la giudica più completa o più interessante delle altre, tanto da numerarla come *Settima*. L'*Ottava* segue di lì a poco: è questa l'*Incompiuta* per antonomasia. Non perché sia più o meno completa delle precedenti, ma perché ebbe successo e, si sa, il pubblico non è molto forte in numeri di catalogo o tonalità e preferisce i vecchi cari titoli.

Bisogna dire che questo periodo di "incompiute" coincide con il distacco dalla casa paterna e la sistemazione, sempre precaria, presso amici aristocratici più o meno interessati a lui o alla sua musica. Il lavoro mancava, niente commissioni di rilievo, qualche mese di lezione alle figlie del conte Esterházy (non quello di Haydn, un parente prossimo), le *tournées* con il cantante Vogl. A volte qualche successo faceva promettere un



*Franz Schubert in un dipinto di Otto Nowak.*

più felice futuro ma poi gli editori continuavano a pretendere marcette che Schubert ormai detestava, e gli impresari erano sempre più indifferenti alle sue opere teatrali.

È evidente perché da quattro mezze sinfonie non poté, qualche ritocco qui e là, tirarne fuori almeno un paio finite: in ogni caso nessuno le avrebbe eseguite e tantomeno pubblicate. Credo però di condividere il parere di molti nell'interpretare questa apparente insicurezza come una fase di ricerca. A Schubert non interessava arrivare in fondo al lavoro *in qualche modo* (se fosse stato così spregiudicato avrebbe avuto molto più successo), interessava trovare la chiave costruttiva che gli permettesse di sviluppare opportunamente la grande forma. Certo non sapeva di dover morire di lì a qualche anno e in cuor suo riteneva di avere tutto il tempo di potersi fare la mano su quella che era considerata la forma più nobile della musica per orchestra. Ciò detto, che l'*Incompiuta* sia stata abbandonata a metà è proprio un peccato, non perché sia l'unica sua sinfonia che poteva seriamente contrapporsi al modello beethoveniano, ma perché è prima di tutto bellissima. Se anche la concisione formale dei suoi due primi movimenti (gli unici completi) appare veramente il banco di prova di un grande sinfonista, l'aspetto che più affascina rimane la tensione insieme drammatica e malinconica che Schubert riesce a condurre fino in fondo senza alcun cedimento. Paradossalmente la completissima *Nona* scritta quattro anni dopo sembrerà solo l'applicazione diligente dei principi costruttivi dell'*Ottava*; un contenitore troppo grande per idee che avrebbero preferito spazi più contenuti.

\* \* \*

Brahms non ha invece incertezze nello scrivere la sua *Seconda sinfonia*. I problemi – almeno quelli più esteriori – li aveva risolti. La palla al piede era sempre il solito Beethoven che a quasi mezzo secolo dalla morte incombeva sui compositori tedeschi con la dogmaticità della *Confessione d'Augusta*. Ma Brahms una sinfonia l'aveva già scritta, e scritta proprio come ce la si sarebbe aspettata da un vero tedesco: quasi una *Decima* di Beethoven. Impresa non da poco, peraltro. Erano vent'anni e passa che grandi sinfonie non se ne scrivevano più: la *Quarta* di Schumann risaliva al 1850 e in ogni caso la *Corale* là stava, insuperata. Berlioz e Liszt pensarono bene di dedicarsi ai poemi sinfonici per non affrontare il severo giudizio dei catoni della critica musicale, ma in ogni caso loro non erano tedeschi e queste cose se le potevano anche permettere. Brahms invece sfornò il suo mattoncino di storia della musica al primo colpo (i quindici anni di gestazione offrivano l'opportuno retroscena all'impegno del genio). Fatto lo sforzo, ricevuti gli applausi, ora poteva scrivere la sinfonia che pareva a lui. Una cosa tranquilla, quasi intimista, senza troppi manifesti, troppa erudizione esibita, troppo epigonismo di dovere. Non piacque, ovviamente. Non piacque soprattutto ai figli di Odino, mentre invece a Vienna fu un trionfo: ci fu chi addirittura la definì «viennese» che è come dire, cosparsa di quella indulgenza sentimentale che ci distingue dai protestanti.

Certo è la meno “brahmsiana” delle sue sinfonie. Non perché gli manchi quel sapore borghese che pervade solitamente la sua opera, anzi, ma perché sembra mancarvi, in questa serena idillicità, la contrizione del peccatore a cui tanto ci ha abituato il Brahms più frequentato. Quella stessa contrizione che, trasformata in trasgressione, permetterà

a un'autrice di successo come Françoise Sagan di usare Brahms come icona-metafora per far cadere nella perdizione l'annojata quarantenne in cerca delle esuberanze dell'architetto ventenne – il riferimento è al noiosissimo *Aimez-vous Brahms?* trasformato nel 1961 nel celebre film con la Bergman.

Ma senza malinconia Brahms diventa compassatamente civile. È infatti sintomatico che proprio la *Seconda sinfonia* identifichi il bostoniano *Wasp* [white anglo saxon protestant], il più *Wasp* che si possa incontrare. La leggenda vuole che la prima americana della sinfonia all'Orpheum Theatre di Boston fece fuggire il pubblico; la critica additò i tenaci che l'ascoltarono fino in fondo come "brahmings": bigotti borghesi e un po' ottusi. Vicenda non proprio edificante per Brahms e la sua *Seconda* (ma forse l'esecuzione ci mise del suo), sinfonia che invece, in quella apparenza idillica e rasserenata, esibisce forse una elegante insofferenza. Insofferenza per tutto quel vociare su cosa debba o non debba essere la musica, cosa sia giusto e cosa sbagliato, cosa si possa scrivere e cosa no. Per una volta Brahms sembra essersi liberato dei suoi doveri sociali, di cittadino e compositore, e s'è messo a scrivere, di getto, con la spontaneità della verità, a scrivere il piacere di un'amaca che dondola sul brulicare dell'indaffarato mondo.