

Piero Violante

Ma Schubert non è Biedermeier

Per Roberto Pagano. In memoria

“E’ possibile sostenere che
 i diciotto mesi
 più ricchi e più fertili di tutta la storia della musica
 sono quelli immediatamente successivi
 alla morte di Beethoven,
 quando gli altri giganti dell’Ottocento,
 Wagner, Verdi e Brahms
 non avevano ancora iniziato a produrre.
 Mi riferisco all’epoca in cui
 Franz Schubert
 ha composto la *Winterreise*,
 completato la *Nona Sinfonia*,
 le sue ultime tre Sonate,
 il *Quintetto in Do maggiore*
 ed una dozzina di altri pezzi.
 Dall’aprile 1827 al novembre 1828”
 (Benjamin Britten)

1. Ripensare Schubert

Nel novembre 1928, ricorrendo il primo centenario della morte di Franz Schubert, David Josef Bach (1874-1947), responsabile culturale della socialdemocratica Vienna Rossa, organizzatore dei “Concerti dei lavoratori viennesi” (WASK, 1905-1934) si propose, nell’ambito della stagione 1928-1929, di liberare il musicista dalla cattiva tradizione che lo voleva autore leggero, di Lieder e di operette.¹ Se nella stagione precedente 1926-27, nel celebrare il centenario della morte di Beethoven, Bach ne aveva confermata la centralità nel canone musicale da lui lentamente costruito per i lavoratori; nella nuova stagione recupera Schubert al suo ruolo di alter ego, molto nell’ombra, del grande Titano. Incaricò Paul Amadeus Pisk (1893-1990) musicista (allievo di Schreker e di Schoenberg), musicologo (studi con Adler), suo braccio destro nell’organizzazione dei concerti, di fornire gli strumenti critici per la Renaissance e le modalità per ridefinire per i lavoratori, ma anche per i borghesi che frequentavano i suoi concerti, la figura di Schubert scivolata nell’oblio o fissata in modo errato. Nei tre articoli per commemorare Schubert, Pisk sottolinea “l’equivoco borghese di farlo passare per un musicista leggero, un piccolo maestro, un bohémien amante del vino; e non per quel colosso che è soprattutto come autore di Lieder”. Pisk è convinto che “spetta al proletariato ridare a Schubert, che dal proletariato viene, anche se quella parola non era ancora in uso, ridefinire la sua fisionomia di grande autore che trova ispirazione dal popolo anche quando ha raggiunto i punti più elevati della tecnica e della forma”. Negli articoli Pisk fornisce dei suggerimenti pratici sul come organizzare “serate Schubert” privilegiando l’aspetto didattico: brevi introduzioni sul musicista e sui pezzi in programma, o una intera conferenza con diapositive. Si può sorridere – a torto – per questo richiamo al proletariato, anche perché Pisk qui ribadisce un principio che è il leitmotiv dell’austromarxismo in fatto di musica o di arte

¹ P. Violante, *Eredità della Musica. David Josef Bach e i concerti dei lavoratori viennesi (1905-1934)*, Sellerio, Palermo 2007, pp.147 e ss.

in generale. E cioè che la radice popolare rimane anche quando Schubert raggiunge le punte più alte della forma e della tecnica. Un principio di cui ben si ricorderà Hanns Eisler (1898-1962) quando afferma che la riappropriazione (*Eroberung*) da parte del proletariato dell'arte e in generale della cultura borghese si deve esercitare sulle sue forme più avanzate e non su quelle più lise e riconosciute. È la via per l'egemonia culturale operaia. Questo per dire, in modo breve, che, negli anni Venti, il marxismo austriaco era ben distante dalle abbreviazioni nazionalpopolari da lì a venire di □ danov. Abbreviazioni che porteranno a una cesura se non a un'opposizione tra avanguardia e popolo. Cesura e opposizione che il comunismo sovietico condivideva con il nazismo e il fascismo, mettendo a bando la modernità. Ma l'obiettivo polemico primario di Pisk riguarda la percezione di Schubert come musicista leggero, piccolo maestro, bohémien amante del vino e non quel colosso che è come inventore di nuove forme. Pisk vuole dimostrare che proporre Schubert come il musicista rappresentativo della *Biedermeier Zeit* sia un equivoco estetico, e soprattutto storiografico.

2. Biedermeier Zeit o Vormärz

Biedermeier Zeit è etichetta tarda, apparentemente più innocua, per designare un periodo: 1815-1848. Gli anni che si aprono con il convegno di Vienna e si chiudono con le rivolte popolari che infiammano l'Europa intera. In effetti, gli storici sono soliti indicare questo periodo come "età della Restaurazione" (*Restaurationzeit*), disegnata da Metternich sulla sconfitta di Napoleone, per avallare un'interpretazione di quel periodo come di anni di statica e ottusa affermazione di un equilibrio geopolitico degli Stati-Potenza (*Gleichgewicht*). Altri ricorrono al termine *Stillstand* ("Ristagno") valutando quel periodo come un tempo in cui nulla accade per poi improvvisamente accendersi nelle esplosioni delle giornate rivoluzionarie del '48. Infine ci sono gli storici che affrontano il periodo come un blocco politico-sociale *Vormärz* ("Pre-Marzo") contrassegnato dalla regressiva (dal punto di vista economico) e repressiva (per quanto riguarda i diritti) politica degli Asburgo. Naturalmente questa storiografia privilegia il dinamismo sociale e politico oppositivo e sotterraneo che l'apparato statale raffrena con occhiate operazioni di polizia e leggi speciali. In modo più coerente è questa storiografia a narrare il carattere regressivo e poliziesco del sistema politico asburgico: la forma assolutista di governo di Franz II, del cancelliere Metternich e del capo della polizia Sedlnitzky.² Tuttavia nonostante il ferreo controllo, la società austriaca non si lasciò ingabbiare. Il dibattito civile e politico dentro l'impero non sono cancellati, mentre, con alti rischi personali, intellettuali, pensatori progressisti austriaci si tengono in contatto con l'intelligenza europea. Lo scambio era anche favorito dai soggiorni a Vienna di molti intellettuali e artisti tedeschi come i fratelli Schlegel, Clemens Brentano, Ludwig Tieck. E altri. Un altro modo per non farsi ingabbiare era costituito dal sorgere di una fitta rete di club privati, logge massoniche, caffè, osterie, e soprattutto di salotti tenuti da donne intelligenti e ricche come Karoline Pichler, Fanny Arnstein, Henrietta Pereira. Su questa rete Metternich e il capo della polizia esercitarono un controllo capillare che si estendeva grazie ai decreti di Carlsbad (1819) sui libri e sui giornali. Nonostante l'impegno, tuttavia, due libri sfuggirono alla censura. Il libro di Charles Sealsfield, *Austria as it is* (1828) e il più tardo *Österreich und dessen Zukunft* (1843) di Viktor von Andrian-Werburg che descrivono impietosamente lo stato delle cose e la traiettoria verso la catastrofe. Sealsfield, va ricordato, fuggì in Inghilterra e tornò in patria da morto; Werburg farà uscire anonimo il suo libro. Rimarrà a Vienna salvato dal suo status di aristocratico.

Il *Vormärz* è cioè un periodo attraversato da tensioni sociali e inquietudini intellettuali che sbriciolano l'aspirazione filisteica alla "sicurezza". È forse per questo che a partire dalla fine del XIX secolo, come osserva in un polemico saggio Donald Daviau,³ emerge il concetto della *Biedermeier Zeit* come volto felice del *Vormärz*. L'idea di Daviau è suggestiva. Il *fin de siècle* condivide con l'era Biedermeier molte cose. Intanto la pace, anche se prima del '48 la pace era stata contrattata con la libertà; e poi il fatto che a rappresentarla fosse esclusivamente un'élite di ricchi e di artisti.

² Il primo modello per questa storiografia è Max Bach, *Geschichte der Wiener Revolution 1848*, Wien 1898. Max Bach è fratello di David Josef Bach.

³ Donald D. Daviau, *Biedermeier. The Happy Face of the Vormärz Era*, in : R.Pichl u. C.A.Bernd (a cura di), *The Other Vienna*, Verlag Lehner, Wien 2002, pp.11-27

L'invenzione dell'era Biedermeier come età felice "di un romanticismo trasformatosi in sereno sentimentalismo piccolo borghese" (Mittner) nascerebbe dalla volontà di scrittori e intellettuali di costruirsi un modello "storico" al quale ispirarsi nel loro presente. Bisogna d'altronde ricordare che la crisi liberale del fin de siècle viennese, agevolata dalle ruspe freudiane, incitava alla ricerca di modelli in grado di comunicare quel senso di sicurezza che l'età del malessere attuale non garantiva. Insomma l'era Biedermeier - con i suoi quadri d'interni, dove si fa tanta musica, con gentiluomini seri, gentildonne serene, dai grandi cappelli dai lunghi nastri e bambini paffuti innocenti sullo sfondo di una natura malinconica ma protettiva; con i suoi mobili chiari semplici e dal forte equilibrio neoclassico (un mix tra giuseppinismo e resti napoleonici) -, è narrata, inventata come un'età di equilibrio e di tranquillità che il fin de siècle ha messo in crisi. L'invenzione di una quieta tradizione sembra tradurre l'aspirazione a livello collettivo a un diverso albero genealogico.

"Gottlob Biedermaier (sic) - come annota Mittner - è un misero felice maestro svevo, macchietta popolarissima creata nel 1855 da Ludwig Eichrodt e Adolf Kussmaul per i lettori del giornale satirico "Fliegende Blätter" (1855-57). Egli è per definizione "stillvergnügt"; la parola, composta di due termini in origine specificatamente pietistici, acquista con lui un particolare significato politico: egli «tace», vive cioè «quieto» nell'immobilismo della Reazione, ed è «contento», perché più che sufficiente gli sembra quel poco che gli passa il patrio governo."⁴ Il ritratto di un piccolo filisteo che si trasforma dentro la crisi del fine Ottocento in un eroe positivo: non più satirica designazione peggiorativa ma termine di approvazione.

Daviau oppone agli storici del *Vormärz*, quanti usano la *Biedermeier Zeit* per falsificare un'età concentrandosi sull'arte e lo stile di vita dei ricchi ignorando del tutto la politica. Oppure ne menzionano gli aspetti negativi per rimuovere la realtà sociale e presentare il mito di un espanso "mood" Biedermeier, come se l'Austria vivesse perennemente in un'atmosfera da Heurige: le taverne nel bosco viennese dove si spilla il vino nuovo. Letterati, poeti, storici costruendo il mito non temono né la trivializzazione né la trasformazione della propria storia in puro Kitsch. "Ovviamente - continua Daviau - un piacevole sentimentalismo (Schmalz) è stato ritenuto più desiderabile che la depressiva realtà politica dell'assolutismo e della tirannia. Nella proiezione di questa generazione nella felice età Biedermeier, è in atto una fuga dalla realtà. Fuga che sarà ripetuta prendendo in blocco il periodo che va dalla seconda metà dell'Ottocento sino al 1938, con l'invenzione del mito asburgico."⁵

Quando nel '28 Bach e Pisk vogliono ridare un nuovo profilo a Schubert, è perché sanno, per esperienza diretta, che Schubert era diventato funzionale a una fantasia storiografica e sentimentale che, in nome dell'imagerie dell'uomo austriaco, annullava il progetto critico della Grande Vienna, sommergendolo con la melassa imperial-regia.

3. Schubert nella Vienna Biedermeier

Se l'etichetta *Biedermeier Zeit* è insostenibile come invenzione storiografica, è ancora più difficile pensare a una musica unificata dalla stessa. "Parlare di musica Biedermeier - scrive Ernst Hilmar⁶ - è inventarsi una categoria che non esiste dal momento che, in particolare, nessuna realizzazione stilistica può essere identificata come caratterizzante l'approccio Biedermeier alle arti." Hilmar nel sottolineare la varietà dei fenomeni musicali negli anni tra il Congresso e la Rivoluzione del 1848 - varietà che non è in questo caso sinonimo di qualità -; aggiunge che Vienna avrebbe ben poco di rallegrarsi di una sua particolare "brilliance" in questi anni. Perché allora inizia il declino di Vienna come capitale della musica che cede l'iniziativa a Parigi e a Londra.

Complessivamente l'etichetta rivela il declino della città in un periodo segnato dalla decadenza del gusto e dal tumultuoso fiorire di una musica d'intrattenimento di modesto valore. Il mercato della musica stampata iniziò a reggersi non più sui grandi autori (Haydn, Mozart, Beethoven) ma sugli arrangiamenti di pezzi famosi pubblicati in serie dai titoli accattivanti: "L'ape Musicale", "Vie Brevi per Parnaso", "Intrattenimento musicale". Fra i più gettonati c'è Rossini che cambia il gusto viennese con

⁴ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Biedermeier al fine secolo*, Einaudi, Torino 1971, T.I, p.40

⁵ D. Daviau, *Biedermeier...*, cit., p. 13

⁶ E. Hilmar, *Music in Biedermeier Vienna*, in R. Waissenberger (a cura di), *Vienna in the Biedermeier Era*, Mallard Press, New York 1986, pp.253-270

grande rabbia di Beethoven. Va da sé che né Beethoven né Schubert possono essere arruolati sotto l'etichetta Biedermeier perché rappresentano la fine della "Wiener Klassik". Per questa ragione Vienna li dimentica. Come aveva dimenticato Mozart. Anche Beethoven, nonostante fosse di gran lunga più noto di Schubert, era stato lentamente abbandonato in ragione della sua musica: la *Nona*, i quartetti, la *Missa Solemnis*. Apparentemente Schubert rimane più in vista, a galla, per via dei suoi *Lieder* e del diverso circuito di ascolto che aveva rispetto a Beethoven. Ma dell'altra musica quella per orchestra o cameristica nonostante il recupero prodigioso dell'ultimo anno - quando finalmente il 26 marzo 1828 al Musikverein si tenne un concerto monografico a lui dedicato - non rimane alla vista nulla.

Alla base della scomparsa dei due Maestri contribuisce però non soltanto la decadenza del gusto e l'emergenza, soprattutto negli anni Trenta, di un ceto medio meno colto musicalmente. Influisce in modo più radicale il mutamento sociale, determinato dalle guerre napoleoniche, che vede gli aristocratici perdere la loro funzione di mecenati o perché finanziariamente rovinati da sbagliate speculazioni sui vettovagliamenti e su materiale bellico o perché dissanguati dalle tasse per contribuire alle spese di guerre.⁷

Senza il patronage aristocratico i musicisti, che non potevano più guardare né ai grandi palazzi né alla corte, dovevano rivolgersi ad altro o meglio inventarsi una carriera di free-lance, affidandosi alla vendita delle proprie composizioni, ai concerti pubblici o privati, alle lezioni private se non agli arrangiamenti di successi non essendo il copyright ancora giuridicamente strutturato. Ebbene il punto di contatto di Schubert con la *Biedermeier Zeit* sta proprio in quest'aspetto funzionale. Se ancora Beethoven nonostante la sua dichiarata autonomia d'artista poteva contare sulle relazioni alto aristocratiche esibendosi anche come solista, Schubert che quelle relazioni non aveva né era una grande solista per sopravvivere punta sulla stampa dei *Lieder* che sono apprezzati e sui circuiti privati in cui si esibiva: le case di amici che alla fine l'hanno protetto e sostenuto. Le famose Schubertiaden.

La crisi finanziaria dell'aristocrazia cancella un circuito di diffusione della musica che in fondo aveva una funzione quasi semipubblica. La sua assenza incide inevitabile sulla costruzione del canone musicale così come sulla formazione del gusto che decade precipitosamente. A contrastare la deriva nasce in Vienna nel 1812 la "Gesellschaft der Musikfreunde" con lo scopo di organizzare regolarmente dei concerti sulla base dei componenti della *Gesellschaft*.⁸ Vi erano difatti due tipi di membri: i membri esecutori che partecipavano all'orchestra o al coro e quelli paganti: i sottoscrittori dei concerti. I biglietti rimanenti erano venduti al pubblico. La *Gesellschaft* non riuscirà, però, a organizzare più di quattro concerti l'anno ma aumenterà la sua offerta organizzando delle serate vocali e/o da camera. Da una tabella riprodotta da Alice M. Hanson e che riguarda le esecuzioni di opere orchestrali nel periodo 1815-1830, le musiche più frequentemente eseguite sono quelle di Beethoven, Mozart, Cherubini. Manca Schubert. Se di Mozart sono proposte solo quattro sinfonie di Beethoven invece sono eseguite tutte in forma integrale e più volte negli anni (quattro volte la *Terza*, tre volte la *Settima*). Della *Nona* però si eseguirono nel 1827 soltanto il primo e il secondo tempo. In una tabella delle esecuzioni di musica vocale italiana in testa c'è Rossini e a seguire Mayr, Paer, Pacini, Mercadante e Bellini. La musica vocale tedesca è rappresentata da Haydn, Beethoven, Schubert. Seguono Mosel, Weigl, Spohr, Gryowertz. Schubert è presente nel 1821 e 1822 con l'esecuzione di quartetti vocali. Si tratta del *Salmo 23* per quattro voci femminili e piano che Schubert compone nel 1820 per il corso di canto che Anna Fröhlich esegue al Conservatorio. Anna è una delle quattro figlie, tutte musiciste, di una famiglia di grande cultura alla quale era stato introdotto da Grillparzer.⁹ De la Grange ci aiuta a seguire come lentamente a partire dal 1820 le relazioni sociali di Schubert si vadano allargando. Ricorda il barone von Schoenstein, amico degli Esterahzy, barone-baritono che interpreterà molti suoi *Lieder*, il poeta Mathias von Collin, il conte Moritz Dietrichstein. Ci fa anche seguire i tentativi teatrali di Schubert, *Die Zwillings Brüder*, che va in scena ma con scarso successo e l'accavallarsi di opere come il famoso quintetto in la maggiore *Die Forelle*, composto a Steyr, e che poi scompare sino alla vigilia della morte del musicista. O ancora, *Lazarus* dalla forma genialmente ibrida: oratorio, opera; *Alfonso und Estrella*. Schubert è una

⁷ A.M. Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp.177-195

⁸ O. Biba, *Public and Semi-public concerts: outlines of a typical "Biedermeier" phenomenon in viennese music history*, in *The other Vienna*, cit., pp. 257-270

⁹ H.-L. de la Grange, *Vienne. Une histoire musicale*, Fayard, Paris 1995, p.127 e ss.

macchina produttiva che non si concede sosta e queste sue opere si assommano, si accavallano a volte rimangono incompiute a volte rimbalzano da un diniego all'altro certo nel circuito pubblico della musica viennese ma anche nel circuito privato. Il 7 marzo 1821 è una buona data. Serata di beneficenza al Kärntnerthortheater con Michael Vogl, il grande cantante di corte ormai in pensione e amico di Schubert che interpreta *Gesang der Geister* ed *Erlkönig*. Nel '21 Schubert tuttavia non ha ancora pubblicato nulla. Ignaz Sonnleithner, Josef Huttenbrunner e altri amici decidono di tassarsi per fare pressione sull'editore Cappi e Diabelli. Si propone una raccolta di Lieder, come dedicatari si scelgono due nomi di peso: il conte Moritz von Dietrichstein e il conte Moritz von Fries banchiere e amico di Beethoven. Nel 1821 sono stampati i primi Lieder con il numero di opera che va da 1 a 8. Nel 1823 Schubert sospettoso di una frode dell'editore a suo danno lo cambia e passa a Sauer und Leidesdorf dove pubblica *Valses sentimentales*.¹⁰ E' l'anno dello scoppio della malattia che lo porterà a morte. Mi è difficile in questa sede riassumere tutti i passaggi e gli scacchi di questa vita turbolenta e creativa. Ciò che mi preme sottolineare che Schubert nel circuito pubblico affida la sua fama solo ai suoi quartetti vocali,¹¹ anche se risulta che sia stato rifiutato come componente strumentista della *Gesellschaft*.

Soltanto il 26 marzo 1828 la *Gesellschaft* accetta di organizzare nel suo immobile del Tuchlauben un concerto dedicato esclusivamente a musiche di Schubert: *Quartetto* D.877, primo movimento; Quattro Lieder per voce e pianoforte (*Der Kreuzzug* D.932, *Die Sterne* D.039, *Der Wanderer an den Mond* D.870, *Fragment aus dem Aeschylus*), *Ständchen* per voce femminile e coro, *Nuovo trio per pianoforte*, *Auf dem Strom*, (Lied per voce pianoforte e corno D.943), *Die Allmacht* per voce e pianoforte, *Schlachtgesang* per doppio coro di uomini. Sala piccola di prestigio e colma. Ma la stampa tutta presa dal prossimo evento e cioè l'arrivo di Paganini non ne dà un adeguato resoconto. I cantanti sono la Fröhlich e Vogl e gli strumentisti sono tutti di riconosciuto valore. Il presidente della *Gesellschaft* nel concedere gratuitamente la sala aveva gratificato il compositore di 100 fiorini "apprezzando il notevole incontestabile valore d'artista" e lo nomina membro effettivo del consiglio dei rappresentanti della Società.

All'indomani Schubert torna alla *Gesellschaft* per donare il manoscritto della Sinfonia in Do maggiore. La rifiutano perché troppo lunga e complessa. E allora Schubert la sostituisce con la Sesta che è accettata ma che sarà eseguita dopo la morte.

4. Schubertiaden

Dove invece la sua fama di musicista è più consolidata, è nel circuito dei salotti del ceto medio o di piccola nobiltà. Nei salon dell'Hofrat Josef Witticzek (1781-1859), di Karl Ritter von Enderes (1786-1861), di Josef Freiherr von Spaun (1788-1865). Sono loro gli organizzatori delle Schubertiaden con Michael Vogel, che canta, a sera, sino a trenta Lieder di Schubert, accompagnato al piano da Schubert che poi suona altri pezzi per pianoforte.

Alle Schubertiadi, scrive l'Hanson¹², von Spaun invitava un ampio numero di amici di famiglia, soci d'affari, amici del figlio. Queste riunioni hanno ispirato il disegno di Moritz von Schwind, *Una serata Schubert in casa Spaun* completato nel 1869. E' un disegno eseguito, molto tempo dopo che reclama il suo realismo nell'elenco nominale dei singoli che lo affollano. Lo pubblica l'Hanson¹³. Ventinove persone ripartite nelle loro funzioni sociali: funzionari di stato (15, tra essi un ministro), esercito (2), professionisti (7), musicisti (5: Franz Lachner, direttore del Kärntnerthor Theater; Ignaz Lachner, organista, direttore di teatro; Benedict Randhartinger, Kappelmeister della Cappella di corte, Franz Schubert, compositore e assistente maestro di scuola, Michael e Kunigunde Vogel cantanti d'opera a riposo.) Appare alquanto significativo che tra i funzionari di stato si contino soprattutto scrittori, poeti, e drammaturghi. Grillparzer non era un'eccezione. La pulsione elencale sta a mascherare il fatto che è una ricostruzione a posteriori suggerita dalla malinconia della memoria; perché l'intento è idealizzare un'epoca che coincide con la propria giovinezza. Il gruppo o almeno il circolo più stretto di esso si dissolse già l'indomani della morte di Schubert. La stessa aura si ritrova in molti altri disegni,

¹⁰ S. Cappelletto, *Schubert, l'ultimo anno*, edizioni accademia perosi, Biella 2014, p. 5-69

¹¹ A.M.Hanson, *Musical Life*, cit., pp. 94-95.

¹² Ibidem, pp.120-121

¹³ Ibidem, pp.205-206

tutti, come dire, postumi e culmina nel gran quadro purtroppo distrutto di Klimt, databile tra il 1898 e il 1899, *Schubert al pianoforte*. Klimt vi fissa magistralmente una fantasmatica sovrapposizione della sensibilità fine secolo sugli anni Venti. Hermann Bahr così lo commenta: “Questo silenzio, quest’amabilità, questo splendore su una modestia borghese, questa è la nostra Vienna austriaca”.¹⁴

La Vienna Biedermeier come rifugio dall’incertezza del nuovo secolo alle porte. Dell’articolazione di quelle serate abbiamo varie testimonianze. Il perno è Michael Vogel accompagnato per lo più da Schubert. E la nostra memoria con un corto circuito ci fa riemergere lo splendido titolo di un libro di Gerald Moore, *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*, il grande “accompagnatore” di Fischer-Dieskau: a loro la mia generazione deve l’innamoramento per i Lieder. Senza per questo voler fare torto ad un altro grande “accompagnatore” di Fischer-Dieskau come Jörg Demus. Conservo gelosamente la memoria acustica di una splendida serata a Carnegie Hall a New York il 22 marzo 1978 complice la magia del suono di quella sala. Nelle schubertiadi in casa Spaun di solito Josef Gay e Schubert eseguivano dopo i Lieder dei duetti al pianoforte. Poi seguivano le danze, soprattutto il valzer. Questo lo schema musicale che veniva rinforcé da grandi pranzi e giochi. In effetti, queste riunioni – secondo il giudizio dell’Hanson- non sono soltanto incontri musicali. Il cibo, la danza, i giochi erano ugualmente importanti. In questo senso le schubertiadi sono un tipico esempio medioborghese di socializzazione, in cui è preminente però l’attenzione per la musica di Schubert. Né concerti formali allora né un esclusivo gruppo d’ascolto anche se le testimonianze per lo più posteriori mettono in primo piano la grandezza della musica di Schubert. Ma in quelle riunioni Schubert non fece mai ascoltare la sua musica da camera o sinfonica né si ha notizia che la Vienna ricca del circuito altoborghese e aristocratico attendesse le sue composizioni. Schubert appare recluso in un circuito che aveva nomi importanti e di peso come Eduard von Bauernfeld, Leopold Kupelweiser, Moritz von Schwind, Franz von Schober, Franz Grillparzer ma che, secondo Hilmar, non erano fino in fondo né convinti né consapevoli del genio musicale di Schubert¹⁵. Lo testimonia l’epitaffio per la tomba dettato da Grillparzer.

*La musica seppellisce qui un tesoro immenso,
 ma ancora più belle speranze*

Francamente inappropriato nei confronti dell’autore della *Grande sinfonia in Do maggiore*, della *Winterreise*, delle ultime sonate. Lo ritiene Alfred Brendel che oltre ad essere u no dei più grandi interpreti di Schubert ne è anche un fine esegeta¹⁶. E’ mancata, negli anni in cui Schubert è vissuto all’ombra di Beethoven senza che mai tentasse di avvicinarlo nonostante l’apprezzamento di Beethoven, la volontà critica di metterli a confronto¹⁷. Così rimuovendo la grande produzione, tutti finirono per il consolidare il cliché del piccolo maestro che ama il vino e il valzer al quale diede però un impulso formale, non di poco conto, facendolo divenire un elemento di unità verticale del paese e di relativizzazione linguistica come dopo farà soltanto Mahler.

5. La forma viennese del valzer

Come ha osservato Henry-Louis de la Grange Schubert “sa come nessun altro variarne il carattere all’interno di un flusso melodico continuamente rinnovato, introducendo una nota di malinconia tipicamente viennese come nel *Trauerwalzer* (Valzer funebre) del 1816 o i *Valses sentimentales*

¹⁴ cit., in E. di Stefano, *Gustav Klimt. L’oro della seduzione*, Giunti, Firenze 2006, p.8

¹⁵ E. Hilmar, *Music in ...*, cit. p.256

¹⁶ La Schubert Renaissance si regge sul lavoro musicologico degli interpreti di Schubert. Alfred Brendel tra i più grandi pianisti del secondo Novecento ha regolarmente accompagnato i dischi con dei saggi davvero indispensabili oggi per la comprensione di Schubert; Graham Johnson, celebre “accompagnatore”, e pioniere nelle incisioni dei Lieder ha pubblicato nel 2015, per Yale University Press, *Franz Schubert. The complete Songs*, in tre volumi; Ian Bostridge, tenore e tra i più raffinati interpreti oggi dei Lieder di Schubert ha pubblicato un raffinato saggio: *Il viaggio d’inverno di Schubert*, Il Saggiatore, Milano 2016. C’è una letteratura critica attorno a Schubert di altissimo livello. Segnalo ancora lo studio di Scott Messing, *Schubert in the european Imagination*, 2 voll., University of Rochester Press 2007.

¹⁷ E. Hilmar, *Music...*, cit., p. 257

degli anni 20.¹⁸ Schubert intese il valzer, la sua forma come un concentrato tipologico come dopo riterrà Ravel, secondo una suggestiva interpretazione di Sciarrino. Il problema interpretativo del valzer è molto complesso. La fedeltà al tempo va coniugata con il fatto che i tre quarti non sono esattamente tre quarti: il secondo quarto va suonato un tantino prima, e il terzo è un po' ritardato. Questo gioco di anticipo e ritardo in cui si somma il tempo giusto nei fatti sembra smottarlo. Diceva Stolz che quello del valzer è "un tempo rubato". Il rubato è la cifra musicale viennese, se è vero che anche Webern v'insisteva come ci ricordava Leibowitz negandone la sua astrattezza. Uno stereotipo sottilmente anticipato-ritardato, "nuancier", che troviamo magnificato in Schubert e poi in Strauss jr. Questo stereotipo invariato sempre più fantasmatico e rubato, è il ritmo austriaco, il ritmo che unifica il secolo lungo da Nestroy a Schnitzler, da Raimund ad

Hofmannsthal, da Schubert, a Lanner, agli Strauss, a Webern. "Hm- ta-ta - scrive Prawy - è il ritmo sul quale la monarchia danubiana ha danzato il suo tramonto in una sbornia di bellezza."¹⁹

E questo ritmo continua ad attraversare verticalmente la società in quell'osmosi tra alto e basso, tra linguaggio alto e linguaggio basso, che si dà nella società austriaca come naturale. Dagli Heurigen della periferia, al Redouteensaal la società è unificata da questo ritmo. Schubert è all'origine di questo processo. 12 *Valses nobles*, 34 *Valses sentimentales*. Ben se ne ricorderà Ravel con i suoi *Valses nobles et sentimentales*. Ravel scriverà con *La Valse* probabilmente l'omaggio più ammaliante della musica di Schubert. Composta tra il 1919 e il 1920, dopo la catastrofe della guerra, *La Valse* "descrive - afferma Restagno - con scientifica precisione la dissoluzione di un organismo biologico o meccanico minato da un male o da un difetto incurabile". Ravel, omaggiato da un festival a lui dedicato a Vienna nel '20, vi rispecchia in modo spasmodico ciò che Vienna "sente" in quegli anni tremendi. Affastelliamo alcune date. Il 10 gennaio 1921 *Die tote Stadt* di Korngold ebbe la sua prima a Vienna e quella sera Maria Jeritza ha fatto di *Glück, das mir verblieb*, l'ultima grande melodia di successo del teatro tedesco. Eppure quella sera, ricorda Luzi, la moglie di Erich Korngold e così ricorda anche la Jeritza, a scatenare l'ovazione fu il Lied di Pierrot cantato da Richard Mayr "il più indimenticabile dei cantanti viennesi". Ma perché quel Lied, un lento tre quarti sulla nostalgia del passato, fa scattare il teatro in una grande ovazione? Perché, secondo Harald Haslmayr, quella sera, Richard Mayr, interpretando Pierrot, una delle figure più radicate nella tradizione popolare austriaca ma anche nel moderno - se ne ricordi l'apparizione in Schoenberg, Musil, Beer-Hoffmann, Schnitzler - per qualche minuto riuscì a mettere insieme i bei cocci artistici del distrutto mondo dell'Austria Felix. Quel valzer dalla disarmante tristezza non lasciò scampo ai viennesi che, nel '21, in una città ex- capitale di un Impero, povera, affamata, videro sulla scena dell'ex-Hofoper, un loro eroe teatrale, Richard Mayr intonare questo canto sublime sulla nostalgia del mondo di ieri.²⁰ Tra il '20 e il '23 Schoenberg compose i *Cinque pezzi per pianoforte op. 23*, l'ultimo dei quali è un valzer, scritto secondo il metodo dodecafonico. Anche per Schoenberg il valzer è un "concentrato tipologico" su cui sperimentare in continuità formale e affettiva il moderno. Con l'orecchio teso a Mahler che a partire dalla *Prima* sinfonia squadernando il ritmo del valzer, allentandolo, ne liberò fantasmi e desolazione a venire. Il 16 settembre 1923, Mengelberg, uno dei più grandi interpreti di Mahler, sceglie di dirigere per i concerti dei lavoratori viennesi, per la prima volta a Vienna, *La valse*. E' suggestivo immaginare che sarà risuonata al Konzerthaus, la sala dedicata a Franz Josef I, come uno spettrale e struggente omaggio alla memoria. Ancora nel 1930, Ernst Krenek ultimo grande "homo austriacus", nell'opera *Kebrans um St. Stephan!* dinanzi al precipitare degli eventi che porteranno all'Anschluß, propone il rifugio nella naturalità del valzer e della taverna: lì dove risuona il valzer risuona la natura. E un'orchestrina lo intona nella speranza di ripulire l'aria appestata dagli affarismi e dal nazismo tedesco. Krenek issa la bandiera Schubert. L'Ur-Szene è quell'abbandonare il tepore delle mura domestiche, la sicurezza di quelle pareti che l'occhio interiore percepisce come minacciate e pronte al collasso. Coglie Schubert l'attimo in cui l'uomo stanziale del confortevole biedermeier si trasforma in viandante per

¹⁸ H. L. de la Grange, *Vienne*, cit., p.121

¹⁹ P. Violante, *Tecnicamente parlando l'impero asburgico finì con la morte di Johann Strauss jr*, in: *I papillons di Brahms*, Sellerio, Palermo 2009, pp.35-56

²⁰ P. Violante, *Ogni mio desiderio e pensiero si sogna al passato. Su Erich W. Korngold*, in "Segno", nn.307/308 (luglio-agosto 2009), pp.75-90

divenire fantasma di se stesso e svanire con i suoi fantasmi. Lì fuori nel freddo mentre tutto diviene consueto/inconsueto, *heimlich/unheimlich*, consumando nel confronto lo straccio di sé che corre fuori, per inseguire l'idea di un sogno d'amore e per raggiungere, nonostante un sussulto di potenza, la sventura. La *Winterreise* racchiude il segreto della forma che, inoltrandosi nel fine secolo, percepisce dapprima con ansia, poi con acidità la rarefazione di sé.

Alla fine degli anni Venti dell'Ottocento cade il silenzio sulla Wiener Klassik, ma chi vince?²¹ Vincono i Kappelmeister, i compositori e strumentisti dell'ensemble di corte, o delle grandi chiese, del teatro di corte scritturati per ripagarli anche di là dal merito artistico per la lealtà nei confronti del governo. Vincono Antonio Salieri, che molto si prodigò per Schubert giovinetto facendolo ammettere al Convitto musicale; Josef Eybler, Franz Krommer, Josef Weigel che raggiungono una relativa sicurezza materiale, fanno il loro dovere, eseguono molte opere anche se la loro musica non ha lasciato segno. Vincono gli italiani, i virtuosi italiani con Paganini, o le compagnie di canto italiane con Gioacchino Rossini che letteralmente conquistò Vienna. La vittoria italiana nei teatri non favorisce sicuramente né Beethoven, né Schubert. Vincono Lanner, e gli Strauss grandi maestri del valzer. Ma Schubert muore in tempo per non condividere questo successo. Incompreso Schubert muore troppo giovane. Se avesse resistito per tutti gli anni Trenta, se la malattia – tifo o sifilide- non lo avesse devastato - ne parleremo con minore senso di colpa. E qui è necessaria una piccola digressione.

6. Tifo o sifilide?

Per pruderie le classiche monografie di Einstein, di Paumgartner ma anche i lemmi del Grove's, ed altre enciclopedie musicali, le più "sentimentali" ricostruzioni biografiche propendono per il tifo scartando l'ipotesi che si trattasse di sifilide contratta dal Maestro nel 1823. Strano questo velo per una malattia molto diffusa in considerazione dei "liberi" comportamenti sessuali maschili di allora. A sollevare il velo contribuì creando un vespaio di reazioni un articolo di Maynard Solomon²², nel quale mettendo insieme giudizi testimonianze prospetta l'ipotesi che Schubert avesse contratto la malattia perché omosessuale, per i suoi rapporti con il circolo interno delle schubertiadi e non solo. Sull'articolo di Solomon intervenne in Italia Sergio Sablich, autore di una successiva e bella monografia *L'altro Schubert* (EDT, Torino 2002) con un breve saggio *I segreti sentimenti di Schubert* che appare in un programma di sala il 1° dicembre dello stesso anno. Scrive Sablich:

Che Schubert fosse dominato dagli impulsi di una sensualità ardente e che in lui convivessero due nature, una che lo innalzava al cielo, l'altra che lo spingeva verso i piaceri terreni quasi «immergendolo nel fango» (Josef Kenner), è cosa che si ricava da molti indizi, anche se le biografie ufficiali vi hanno volentieri sorvolato. Già il poeta e intimo amico Johann Mayrhofer scriveva nel suo necrologio che il carattere di Schubert era «un misto di tenerezza e rozzezza, sensualità e candore, socievolezza e malinconia»: un poeta nell'intimo e un edonista nel comportamento esteriore. Altre testimonianze si spingono oltre e mettono l'accento, sia pure in forma velata, sulle *passions mauvaises* di cui il compositore era vittima: «una vita sessuale eccessivamente libera, quasi sfrenata» (Franz von Schober), che lo condusse «su una strada sbagliata che di solito non ammette ritorno, se non con nefaste conseguenze per la salute» (Wilhelm von Chézy). Schubert contrasse nel 1823 una malattia infettiva trasmessa sessualmente – apparentemente sifilide – che lo costrinse a un lungo ricovero a cui seguì, dopo una convalescenza penosa e un illusorio miglioramento, la morte precoce a soli trentuno anni. ... «Data la tolleranza dei contemporanei verso l'attività eterosessuale ed extraconiugale», scrive Solomon, «non si può escludere che gli amici di Schubert volessero suggerire non semplicemente che il suo comportamento fosse sessualmente promiscuo, ma che la promiscuità avesse un carattere non ortodosso». Confinato nel suo gruppo, Schubert si nascondeva dentro il mondo ermetico e autosufficiente della sua propria sottocultura, cercandovi delle compensazioni. E in ciò Solomon scorge un fattore di decisiva importanza. «In forza della sua omosessualità Schubert abbandonò un ambiente di costrizioni per entrare in quello che sembrava – almeno momentaneamente – un regno della libertà. Per i suoi membri, la comunità omosessuale e bohémienne significava libertà dalle restrizioni della famiglia e dello Stato, dalle regole della società e dalla camicia di forza dell'eterosessualità, dagli obblighi del matrimonio e della carriera: in breve, rappresentava la libertà di ignorare il principio della realtà per una ricerca senza limiti della bellezza e del piacere. E queste

²¹ A. M. Hanson, *Musical Life...*, cit., pp.187 e ss.

²² M. Solomon, *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*, in "19th Century Music" (Spring 1989), XII,3, pp.193-206

indennità potevano risarcire almeno temporaneamente, anche se in ultima analisi in modo insufficiente, un'esistenza precaria ai margini della società».

Sandro Cappelletto nel suo appassionato saggio²³ ricostruisce la questione lasciando al lettore il giudizio se e quanto l'approfondimento di essa sia opportuno. Afferma Cappelletto che "basarsi sull'esattezza biografica dei riferimenti è pretesa chimerica" essendo "indimostrabile la corrispondenza tra orientamento sessuale e creatività". Cappelletto richiama un passo di Mario Bortolotto de *Introduzione al Lied romantico*, pubblicato nel '62 molto prima della ricerca di Solomon: "La psicologia dell'invenzione musicale è un capitolo ancora da scrivere, e forse mai si scriverà. Lampante però dovrebbe essere, come proprio non coincida con la psicologia quotidiana: e poco gioverà una volta di più l'andar frugando nelle lettere o nei ricordi di "coloro che lo conobbero" e ci vennero raccontando le sue grandiose ingenuità o le sue puerili innocenze". Un modo per relativizzare una ricerca di là da venire me che suona in qualche modo coerente con la replica di Charles Rosen a Rita Steblin che in risposta (sulla *New York Review of Books*, 20 ottobre 1994) ad un articolo di Rosen *Music à La Mode* (*New York Review of Book*, giugno 1994) a spada tratta difende la correttezza sessuale di Schubert mettendo in bilancio due storie femminili mancate di Schubert.

Probabilmente – scrive Rosen – non potrà mai essere provato se Schubert fosse attivo o passivo (*straight or bent*): questo tipo di prove spesso non emerge. Tuttavia abbiamo un debito con Maynard Solomon: con l'aiuto non intenzionale della ricerca della dottoressa Steblin sulle relazioni non realizzate di Schubert con le donne, ha dimostrato in via definitiva che il compositore era un uomo di una sessualità esuberante e potente che viveva in una società in cui la sua natura doveva essere repressa. E' interessante che tutte le trattazioni sulla sessualità di Schubert siano state costrette a decifrare un codice: cioè suggerisce che c'era qualcosa da nascondere. Abbiamo imparato molte cose da questa controversia. Ma come è implicito nella mia recensione determinare semplicemente se Schubert era omosessuale o no, non ci dice nulla di realmente importante sulla sua personalità. Pertanto, poiché ignoriamo dettagli cruciali, per esempio se Schubert fosse passivo o aggressivo, se preferisse la soddisfazione immediata o lunghi preliminari, non m'interessa se andava a letto con uomini, donne o cavalli.

7. Frammenti della "Schubert Renaissance"

Alla fine degli anni Trenta Schubert riemerge dall'oblio con la fortunosa scoperta della *Nona* sinfonia che, ritrovata da Schumann nel '38, è diretta nel '39 a Lipsia da Mendelssohn. Con la *Bach-Renaissance* e l'ultima grande sinfonia di Schubert, Mendelssohn inizia la costruzione del canone musicale tedesco. Canone dentro il quale grazie all'affermarsi di una concertistica pubblica legata al sorgere, oltre a Lipsia, di altre importanti orchestre filarmoniche a New York, a Vienna, a Berlino, che lo includono nel repertorio, Schubert ritrova seppure lentamente la sua naturale collocazione nel grande circuito pubblico tra i numi della Wiener Klassik come della *Romantik*.²⁴ Tuttavia delle otto sinfonie scritte da Schubert, soltanto due *L'Incompiuta* e *La Grande*, occupano un luogo privilegiato nella contemporanea programmazione musicale e sono generalmente considerati due capolavori.

Da quest'anomalia prende l'avvio uno straordinario saggio di René Leibowitz, *Tempo e carattere nelle sinfonie di Schubert*:

Se questo è vero, scrive René Leibowitz, ci dobbiamo domandare: com'è riuscito Schubert a raggiungere questo stadio supremo di grandezza sinfonica? Questa domanda immediatamente rinvia all'importanza delle sinfonie precedenti, dal momento che è inconcepibile che esse non abbiano preparato, in un modo o nell'altro, il terreno per le sue due ultime sinfonie. In altri termini, le prime sei sinfonie devono contenere degli elementi di un'importanza capitale la cui comprensione ci farà cogliere la perfezione delle sue ultime sinfonie. Sembra egualmente evidente che data la perfezione delle ultime due, le prime sei devono necessariamente contenere elementi di grande bellezza così come caratteristiche degne di essere conosciute. Siamo arrivati a questa conclusione relativamente presto nel corso della nostra carriera e abbiamo inserito nel nostro repertorio tutte le

²³ S. Cappelletto, *Schubert, cit.*, pp. 73-89

²⁴ Cfr. J.H.Mueller, *The American Symphony Orchestra: A social History of Musical Taste*, Indiana University Press, Bloomington 1951, pp.235-238

sinfonie di Schubert. Ciò spiega e probabilmente giustifica il nostro desiderio di intraprendere un'analisi simile a quella di Kolisch sull'opera di Beethoven. Tuttavia il nostro desiderio si appoggia su altri fattori ancora: in primo luogo siamo stati raramente soddisfatti dalle abitudini d'interpretazione che si applicano alle rare sinfonie di Schubert che di solito si ascoltano nei concerti, e noi stessi ci siamo sottomessi per lungo tempo a difficoltà e dubbi considerevoli cercando di elaborare quel che ora ci sembra possa costituire un'interpretazione autentica.

Il saggio di Leibowitz è del 1971 e svela superficialità ed errori di lettura che offuscano il senso delle sei sinfonie precedenti. Tuttavia Schubert non riesce a eguagliare Beethoven e l'idea di avere in repertorio tutte le sinfonie sembra un miraggio, anche se negli anni si è leggermente allargato includendo la *Quarta*: “La Tragica” e la *Quinta*. Da due a quattro. Nella cameristica è però ormai imbattibile. Mentre dilaga la produzione pianistica.

È davvero incredibile come il piccolo maestro amante del vino abbia guadagnato posizione su posizione grazie anche alla grandiosa ricerca di Otto Deutsch²⁵; al volume di John Reed che è del 1972;²⁶ ai ripensamenti di Krenek che a partire da un saggio del 1929 indica le grandi novità formali della musica di Schubert²⁷. La Schubert Renaissance trova il suo apice nel numero lui dedicato dalla rivista “Musik-Konzepte”, diretta da Heinz- Klaus Metzger e Rainer Riehn nel dicembre del 1979. A 150 anni della morte, il piccolo maestro, con la traduzione dei due lavori che Leibowitz aveva pubblicato nel 1971,²⁸ e con due saggi folgoranti di Dieter Schnebel²⁹ diventa nostro contemporaneo. Ad essi vanno collegati due brevi ma capitali saggi di Mario Bortolotto che scrive “la *Sonata* in si bemolle per pianoforte, il *Quintetto* con due violoncelli, la *Sinfonia* in do maggiore avevano indicato una soluzione, «la sua utopia» (secondo il saggio splendido di Dieter Schnebel) che « il tempo divenga libero, invece di sempre più restringersi, fino a ritrovarsi *temps perdu* ». Tempo ritrovato per noi significa quello di una musica liberatasi, o meglio riconosciutasi capace di costruirsi fuori dagli schemi di ogni antitesi, ove il tempo sia scandito dalla gemmazione tematica divinatoria.”³⁰ La chiusura del numero di “Musik Konzepte” è affidata a un dibattito ad alta tensione e significativamente intitolato *Schubert-Rätsel* (*Enigma-Schubert*). Perché rimane un enigma come Schubert abbia potuto immaginare per l'orchestra un suono che sentiremo soltanto alla fine dell'Ottocento, come sia centrale in lui la riflessione sul dolore, sulla Weltschmerz anche se il tema della morte è familiare – è un'osservazione di Reininghaus - nella letteratura, che Schubert ben conosceva, del periodo 1815-1848-e che noi etichettiamo come Biedermeier Zeit. E come per la sua “debolezza”, per la sua fragilità, per il suo bipolarismo anche sessuale, che lascia sconcertati i suoi biografi, appaia così vicino a noi.

È paradossale che Schubert dapprima giocato come elemento di pacificazione proiettato in una fittizia età della sicurezza, l'età Biedermeier, oggi venga sempre più guardato come antesignano dell'insicurezza del fin de siècle ottocentesco. Così come appare curioso il fatto che sia così presente nelle riflessioni di un musicista come Morton Feldman.

La non ovvietà del diritto dell'arte all'esistenza, dopo Auschwitz, ha portato Morton Feldman a un gesto compositivo che mira alla riduzione dei mezzi e insieme all'allargamento degli esiti percettivi della sua musica. Nelle composizioni degli anni Ottanta Feldman sembra misurarsi con il problema schubertiano della “lunghezza celestiale”. Il finale di una conversazione con Heinz Klaus Metzger intona un epilogo luttuoso per lo sterminio degli ebrei in Europa, e per la morente ebraicità a New York. Feldman ammette che un aspetto della sua fisionomia sia il lutto, il lutto per la morte dell'arte. “Sono newyorkese –dice – e un newyorkese non si misura con l'ebraicità. Non mi considero come ebreo a New York. Eppure in una certa misura porto il lutto per qualcosa che con questa ha a che fare,

²⁵ O. E. Deutsch (Hrsg.), *Die Dokumente seines Lebens*, München-Leipzig, Müller, 1913-14 (Kassel, Bärenreiter, 1964); Idem, *Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957); Idem, *Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel-Bärenreiter, 1978

²⁶ J. Reed, *Schubert. The Final Years*, St. Martin's Press, New York 1972

²⁷ E. Krenek, *im zweifelsfalle*, Europa Verlag, Wien 1984 (*Schubert*, 1929, pp. 81-87)

²⁸ R. Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Gallimard, Paris 1971 (*Tempo et caractère dans les symphonies de Schubert*, pp.188-211 e *Une symphonie perdue de Schubert*, pp.212-218)

²⁹ D. Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit*; Idem, *Klangräume-Zeitzklänge* in: H.K.Metzger und R.Riehn (Hrsg.), in “Musik Konzepte” Sonderband *Franz Schubert*, München, edition text+kritik, pp69-88,89-106

³⁰ M. Bortolotto, *Corrispondenze*, Adelphi, Milano 2010, pp.62-74 (*Angelo borghese, Teatro e tempo*)

il fatto – diciamo che Schubert mi ha lasciato.” Emerge Schubert in Feldman, così come emerge –anche se sembra più ovvio – in un musicista austriaco Georg Friedrich Haas che si rifà per la serie degli armonici ai perpetui accordi di settima di Schubert. Un riferimento sorprendente. Sorprendente ma comprensibile. La sensibilità individualistica indifesa di Schubert che anticipa quella di Mahler riaffiora come modello in un momento in cui la musica ha perso ogni assertività e descrive gli stati d’animo di un Wanderer dalla vita danneggiata. Schubert, nostro contemporaneo?