

MESSINIS MARIO - "L'interpretazione mahleriana da Scherchen a Sinopoli"

Non sappiamo esattamente come dirigeva Mahler. Sappiamo che aveva una acribia analitica, una sete di perfezionismo assoluto, una componente dionisiaca anche molto tragica. Oltre a questi dati e queste considerazioni, così generici, non possiamo andare. Dobbiamo cercare di costruire degli astratti alberi genealogici. Come sapete stabilire delle genealogie nel mondo delle esecuzioni è molto difficile, può essere molto arbitrario. Lo facciamo semplicemente a scopo di esemplificazione, per così dire didattico, per chiarire alcune linee di tendenza dell'interpretazione mahleriana fino ad oggi, delle collocazioni che sono certamente arbitrarie, collocazioni, quanto meno, a posteriori, che valevano come verifica a posteriori. Queste forse sono legittime. Però se noi oggi dovessimo cercare di stabilire il pensiero di Mahler attraverso i suoi diretti interpreti ne ricaveremmo ben poco. Poco perché i suoi allievi prediletti, quelli che ci hanno consegnato, anche al disco, numerose testimonianze di cui possiamo parlare a ragion veduta, non hanno nulla in comune tra di loro. Cioè Mahler ha avuto tre grandi allievi, direttori d'orchestra: Bruno Walter, Otto Klemperer e Wilhelm Mengelbert. Ma questi tre direttori non avevano nessun punto di contatto, anche se avevano lavorato molto, addirittura erano depositari dell'arte di Mahler. Ma Mahler aveva dato a loro anche degli incarichi pratici, gli ha invitati a dirigere la sua musica. Questo è già un caso un po' curioso, poiché sono cose abbastanza ovvie. Voi sapete che l'interpretazione di Bruno Walter è un'interpretazione decisamente retrospettiva, un'interpretazione di tipo schubertiano, cioè vede il sinfonismo mahleriano come un epilogo, come un momento di chiusura rispetto al mondo romantico, come l'estremo e dolcissimo congedo è un'interpretazione dell'addio, ma è un addio che non apre evidentemente al poi, ma che chiude l'esperienza romantica, pur evitando però gli abusi tardoromantici e mirando quasi a una sorta di una nuova classicità. Nuova classicità nel senso di un grande equilibrio cameristico e formale, di una grande eleganza di scrittura e di una grande penetrazione anche di quello che è il dialetto austro-ungarico, il viennese in particolare. Otto Klemperer è esattamente l'opposto che incarna il germanesimo direttoriale, tempi monumentali, molto più spaziati, cioè il senso del grandioso di Mahler. Non è un grandioso appunto legato a quelle che potevano essere le sollecitazioni di fine secolo, ma è un grandioso che ha degli appelli quasi nel trascendentalismo beethoveniano, parliamo della "missa solennis" di Beethoven, della sua grandiosa interpretazione della 2a Sinfonia di Mahler. Questa interpretazione è vista chiaramente attraverso i filtri, i tramiti del trascendentalismo beethoveniano, con una forte carica, in fondo, non dico: antiromantica, ma

indubbiamente antisentimentale e antipatetica. C'è un'idea, una concezione monolitica di Mahler che cerca evidentemente di pianificare il polifilismo dell'autore in un'idea granitica di tipo ancora beethoveniano. E finalmente il terzo direttore è Wilhelm Mengelbert, di cui oggi anche la Philips, le case discografiche tentano un tardivo rilancio. Io trovo che è veramente il maestro che all'origine degli equivoci più perniciosi per quanto concerne Mahler, cioè Mengelbert interpreta Mahler come Ciaicovski. Ma interpretare Mahler come Ciaicovski non c'è niente di male perché Ciaicovski è un grandissimo musicista, ma interpreta Mahler come il Ciaicovski banale, divulgativo, cinematografico a cui ci hanno abituato ² molte esecuzioni volgari del nostro secolo. Direi che proprio da Mengelbert, che tra l'altro ha molto sollecitato il culto mahleriano in Olanda - tanto è vero che l'Olanda è il paese in cui non si è mai interrotta la prassi esecutiva mahleriana, è partito questo ruolo, in un certo senso, di aprire la strada a quella concezione molto divulgativa di Mahler che gli orecchianti o i cronisti musicali o anche i detrattori dell'autore consideravano musica per direttori d'orchestra. Questa era una delle più gloriose banalità ripetute anche fino agli anni 60, p.e. in Italia, questione di musica per direttori d'orchestra, cioè musica fatta apposta per mettere in luce una specie di palestra, le capacità virtuosistiche di un direttore d'orchestra. Questo aspetto di cattivo gusto, di banalizzazione del mahlerismo che avrà delle conseguenze molto nocive anche nella diffusione ecumenica che se ne fa oggi e nell'usura che se ne fa oggi del pensiero mahleriano, è all'origine di questo cattivo gusto e all'origine appunto Mengelbert. Sostanzialmente avevamo quindi questi tre grandi maestri che interpretavano in maniera differenziata e antitetica tra di loro il pensiero di Mahler. E Mahler in realtà è stato eseguito all'inizio del secolo da diretti seguaci, da direttori d'orchestra oppure il culto di Mahler era circoscritto a circuiti molto ristretti, in particolare ai circuiti dell'avanguardia di Vienna, della scuola di Vienna. E qui c'è un altro aspetto del mahlerismo, dagli anni 10 in avanti, Schönberg, Berg, Webern che era anche un grande direttore d'orchestra e che amava eseguire Mahler, Zemlinsky naturalmente, e dopo di loro, dagli anni 20 fino agli anni 40, si è ramificata la scuola di Vienna, cioè un violinista come Kolisch, il Quartetto pro arte, un pianista come Eduard Steuermann, Hermann Scherchen come direttore d'orchestra, e lo stesso Arthur Schnabel che era allievo di Schönberg, anche se non ha mai eseguito musica della scuola di Vienna. Nasce all'interno di questi circoli viennesi tra espressionismo e dodecafonia, cioè cronologicamente tra il 20 e il 30, un tipo di interpretazione che potremmo considerare espressionista. È una svolta rispetto a quei tre indirizzi, rispetto almeno al tipo di inter-

pretazione a cui ci avevano abituato gli allievi diretti di Mahler. E il più autorevole esponente di questo momento, del pensiero interpretativo è stato Hermann Scherchen, allievo di Berg e che è stato sempre vicino a Berg e Schönberg e Webern e alla scuola di Vienna e alla scuola di Darmstadt negli anni 50. C'è il pensiero schubertiano di Walter, il germanesimo di Klemperer e l'effetto ciacovschiano. Klemperer poteva avere qualche collimazione con ~~con~~ il pensiero dell'avanguardia storica viennese. Ma ci troviamo di fronte a un pensiero completamente nuovo. La tensione e l'exasperazione e la dissociazione espressionista postulava - sia a livello esecutivo - una posizione nettamente antiromantica. Questo può sembrare un pò strano, perchè si può dire "ma come l'espressionismo è un'exasperazione del romanticismo", il che può essere anche vero. Però la posizione ideologica di Schönberg o di Webern o di un direttore come Scherchen era radicalmente antiromantica, antiromantica nel senso che si rifiutava la più immediata tradizione tardo ottocentesca. E può sembrare una contraddizione in termini, non lo è in fondo, perchè nei grandi viennesi, dei maestri di Vienna, la tradizione è fortissima. Ma la tradizione non è un riferimento a quelle che sono le consuetudini che erano più vicine o più usuali, dal livello compositivo, per cui i maestri della scuola di Vienna come Berg, Schönberg o Webern erano maestri legati alla tradizione, ostinatamente ribadivano il legame alla grande tradizione classica e romantica tedesca, ma si opponevano anche in maniera netta a quelle che erano le tendenze più recenti del comporre. La stessa tendenza è accaduta a livello interpretativo (spesso ci sono collimazioni tra pensiero compositivo e pensiero interpretativo) a Vienna in quegli anni. Si sono sconvolte le prospettive musicali e interpretative. Generalmente si dice che intorno agli anni 20 c'è stata una rivoluzione musicale determinata dal fatto dell'avvento di nuove edizioni critiche, la necessità di tornare ai testi; la nuova filologia, specialmente tedesca, che avrebbe portato una svolta anche nell'esecuzione, il che è vero, forse è in un ambito più limitato più forte nei circoli dell'avanguardia viennese di quegli anni. Da lì nasce p.e. l'ossessione, il feticcio per l'esattezza, per la precisione testuale, nasce all'interno dell'avanguardia viennese, basti pensare alla riabilitazione dei metronomi beethoveniani, c'è un testo molto importante di Rudolf Kolisch, che è stato uno dei grandi teorici, oltre ad essere stato un grandissimo violinista, vicino a Schönberg il quale voleva riabilitare l'autenticità del metronomo beethoveniano. Quale era la tendenza preeminente nei circoli viennesi degli anni 20? Era una tendenza fortemente antiromantica, una tendenza fortemente critica nei confronti del grande idealismo direttoriale tedesco, e cioè una

tendenza critica nei confronti del wagnerismo, ma non in quanto Wagner come autore - che era naturalmente ammiratissimo - ma quanto l'idea dell'interprete, del direttore profeta e demiurgo che nasceva all'interno del wagnerismo. Cioè l'idea del sacerdote della musica, questo veniva messo in discussione e dava molto fastidio, cioè la feticcizzazione, della divinazione dell'interprete era ostinatamente combattuta all'interno della scuola viennese. In questo contesto nasce appunto la lezione di Hermann Scherchen. In che cosa consiste la posizione di Scherchen, quale è il suo accostamento e quale è il Mahler che lui ci costituisce? Dovrei cominciare da un aneddoto personale. Io ho avuto modo di ascoltare Scherchen all'inizio degli anni 60 alle Fenice, nella 5a Sinfonia di Mahler. La cosa era impressionante, la rivelazione, il mondo che Scherchen ha saputo scoprire. Naturalmente vorrei precisare che le interpretazioni non valgono come un dato archetipico assoluto, ma valgono nel momento in cui vengono proposte, cioè in quel momento negli anni 30, perché poi certamente la mentalità di Scherchen non è mutata, in cui Scherchen aveva visto e letto Mahler, il che era decisivo per comprendere l'autore, anche se era una maniera decisamente parziale. Noi oggi lo storicizziamo, e possiamo anche non approvare tutto quello che lui faceva. L'effetto Scherchen è stato un effetto clamoroso. Era un direttore molto stravagante, anche come carattere. Non volle allora eseguire la 5a Sinfonia con l'orchestra sul palcoscenico. Fece chiudere il sipario e diresse con l'orchestra in buca. Cioè non è che ci fosse necessità della 5a Sinfonia in buca, ma erano proprio delle esigenze acustiche, allora Scherchen si occupava molto di musica elettronica e negli anni 50 aveva fondato un istituto di fonologia a Gravesano. Era una specie di mania acustica. Secondo lui l'importante era mettere in luce quelle che erano le dissociazioni polifoniche della scrittura mahleriana, esaltando anche in senso stereofonico. Egli era convinto che l'idea della polifonia stereofonica, se mi permettete il termine - potesse essere evidenziata proprio immettendo l'orchestra in buca, e tutte le dinamiche risultavano nell'acustica della sala, evidentemente si occupava molto dell'acustica, risultavano ingrandite e quindi assumevano quasi una forza deformante. L'elemento della deformazione grottesca, l'elemento della liberazione, autonomia delle parti, della liberazione contrappuntistica contro l'amalgama straussiano, che era molto perseguito dai virtuosi del dirigere, questo era naturalmente suo. Era anche un'interpretazione che puntava sulla privazione, perché naturalmente privare Mahler dell'effetto, della teatralità significa anche perdere un aspetto della componente mahleriana. Cioè pensare a Mahler come a un composi-

tore puro era una proposta su cui si può discutere. L'idea sua sostanzialmente cosa era? Antiromantica, e l'antiromanticismo si esprimeva in una specie di deflazione orchestrale, cioè grandi tensioni interne, ma mai però istrioniche e mai esibite. Quindi l'impressione era sempre comunque diversioni quasi ascetiche, quasi cameristiche, anche se erano molto tese. Secondo punto, l'idea p.e. di combattere la categoria del banale, il cosiddetto "banale" mahleriano, cioè molto esaltato in quello che erano le componenti marziali, dell'idea delle marce funebri, veramente sembra il crollo di un impero, per dire una battuta un pò banale. Erano impressionanti proprio queste marce militari che erano l'impressione di un grande esercito in disgregazione. Questo lo sentiva molto anche per ragioni politiche, perchè era molto impegnato, tra l'altro, politicamente. Ma poi c'era un'idea p.e. essere contro la banalità e il luogo comune, e su questo punto quale era il testo su cui ha esercitato quasi con cattiveria questo suo modo di vedere la musica, l'Adagietto, l'adagietto è una pagina poco difendibile di Mahler, perlomeno difendibile a metà, è una pagina che sta un pò a mezzo tra la cavatina dell'opera 130 dell'ultimo Beethoven e il quadretto di genere. È indubbiamente il punto critico della sinfonia, premetto che sono venerante di fronte a Mahler, non crediate che io voglia toccarlo minimamente. Ma l'adagietto non a caso è stato strumentalizzato, basti vedere i disastri che ha fatto Lucchino Visconti in "Morte a Venezia" ha definitivamente tolto la possibilità di poter riascoltare l'adagietto. L'adagietto è un pezzo che non si può più ascoltare, o perlomeno è difficile da ascoltare, oggi dopo tutto quello che l'industria o i mezzi di comunicazione di massa hanno operato contro questo testo. Allora che cosa fa l'idea di Scherchen, quello che Vi farò sentire. Ho un pezzo di questa registrazione della Fenice, di questo famoso adagietto. Molti ne parlano e dicono, ma "tenere i tempi molto lenti". Sì, ma non è tanto il fatto del tenere il tempo lento, è il fatto di capovolgere il senso del pezzo, un pezzo che è in fondo un quadro di genere abbastanza inoffensivo, quasi un biglietto d'amore, dicono che fosse dedicato ad Alma etc. È effettivamente così, non è poi molto più di così. Un certo vago beethovenismo così che era però un beethovenismo quasi che potevano fare degli esecutori, dei quartettisti amatori la sera, magari guardando un bel paesaggio così svizzero oppure mondano, questo era un quadretto di questo genere. Scherchen naturalmente ribalta, immobilizza il tempo, non soltanto perché il tempo è molto lento - credo che duri 13 o 14 minuti, mentre con Sinopoli dura 10 e con Walter dura 7). La durata dei tempi non significa assolutamente nulla

6

perché l'articolazione del tempo dipende dall'articolazione dei fra-
setti, certi tempi possono sembrare mossi invece sono lenti o vice-
versa, il fatto della durata del tempo significa assolutamente niente.
Però nel caso specifico è interessante l'idea di togliere il banale;
togliere cioè qualsiasi patina sentimentale, la sua posizione antisen-
timentale, immobilizzazione del tempo, quindi un tipo di vibrato estre-
mamente cauto che era un pochino il vibrato traumatico, proprio tipico
dell'espressionismo, cioè veramente quel modo evidente di far vibrare
quasi spettrale, di concepire il suono, un suono radiografico, quasi
fantasmatico, e quindi quasi tipico della ricerca sul suono interiore
che proprio gli espressionisti facevano in quegli anni, specialmente
Schönberg. E' quindi il cantabile che è molto intenso, ma tutto giocato
su un'analisi quasi microscopica del legato, però senza increspature,
per cui si ha l'impressione che questo quadretto di genere si rivolti
nel suo contrario, perciò assume nella sua staticità, nel suo aspetto
quasi fantasmatico e spettrale, un'inquietudine che è abbastanza im-
pressionante. Questa era un'operazione polemica, tra l'altro grandiosa,
quelle che Scherchen faceva nei confronti di quelle che potevano essere
le abitudini più comuni non solo dell'esecuzione ma anche dell'ascolto,
cioè provocava quasi l'ascoltore, analogamente a quello che facevano
i circoli dell'avanguardia di Vienna, Schönberg, Berg o Webern, con i
loro pezzi. Sentiamo un pezzo, tanto l'adagietto lo sentirete stasera
eseguito dall'orchestra Haydn. L'orchestra è quella della Fenice.

Naturalmente dall'ascolto di questo pezzo si può avere solo parzial-
mente l'idea di quale poteva essere la concezione espressionista di
Scherchen di Mahler, per il semplice fatto perché tra i pezzi di Mahler
questo è quello meno espressionistico, per cui c'è anche una contraddi-
zione in termini, però quello che mi pare evidente, anche dall'ascolto di questa
sensazionale interpretazione, come Scherchen elimini qualsiasi componente
consolatoria, lui cerca, scava, vuole vedere in controluce un pedale
tragico che generalmente non viene ammesso nelle esecuzioni correnti al
quale forse lo stesso Mahler non pensava; c'è però qualcosa che ci in-
teressa e che risulta molto inquietante e teso nelle parti più lacerate,
più sconvolte oppure nelle parti più estatiche di Mahler. Estatiche
però nel senso diverso da quello che può essere l'adagietto della 5a
Sinfonia, ma mi riferisco alla esecuzione che ho sentito alla Fenice
della 9a Sinfonia di Mahler e della 10a Sinfonia, cioè da questo modo di
produrre il suono, della sensibilità del suono che rivela qui Scherchen.
Vi potete immaginare quali erano i risultati che perseguiva nell'adagio

della Nona o nell'adagio della Decima di Mahler. È interessante in quello della Nona - ho sentito un'esecuzione, sempre di orchestre modeste, Scherchen preferiva lavorare con orchestre modeste piuttosto che con le grandi orchestre internazionali perché credeva di poter più facilmente imprimere il suo modo interpretativo su orchestre che non fossero già abituate a certi tipi di esecuzione - in quella esecuzione alla Fenice, credo nel 1966 proprio poco prima della sua morte - morì qualche mese dopo. Mi fece una grande impressione il finale, l'adagio della Nona. Come sapete la Nona è un pezzo abbastanza ambiguo di Mahler, perché è per metà bruckneriano e per metà un pezzo che allude ad altro, che tende all'estinzione, ad un modo di proporre, di comporre il suono 10 che è completamente diverso che è tra le cose più moderne, che è audace di Mahler. C'è questa contraddizione in termini, e su questa contraddizione Scherchen giocava con grande genialità, nel senso che da un lato sembrava interpretare un'intuizione di Dieter Schnebel che parlava dell'adagio della Nona come se Mahler avesse profeticamente intuito la idea di fascia elettronica. Ma dall'altro queste fasce elettroniche non risultavano. Perciò si aveva l'idea di un paesaggio in limite, fermo, immobile, quello che avete potuto constatare nel finale di questo adagietto. Ma queste fasce immobili che sembravano tecnologiche, questa era la grandezza naturalmente di Scherchen, si rivoltavano nel loro contrario, la tecnologia si annullava, e c'era ancora questo senso spettrale della morte, non una morte ancora consolatoria ma senza assolutamente una via d'uscita. Stessa cosa si riscontrava nell'adagio della Decima. E questo era il segno dell'espressionismo di Scherchen, anche in queste parti così ferme e statiche o cantabili, per non dire delle parti, come la burlesca della Nona che arrivava a punte di esaltazione demonica ma sempre vigilata, autocontrollata, quasi insostenibile. Era molto strano tuttavia in Scherchen che non usasse mai i testi. Era convinto che le sinfonie di Mahler erano troppo lunghe. Con questo era abbastanza indicativo il modo di concepire, cioè il senso del grandioso mahleriano, un fatto che non deve essere sottovalutato. Nell'esecuzione della 5a Sinfonia di Mahler che fece alla Fenice, l'ultimo tempo era devastato da tagli furiosi. Stessa cosa ha fatto Boulez su un testo berghiano. Strana questa coincidenza, ma in fondo abbastanza legittima. Comunque non credeva nella capacità costruttiva di Mahler, voleva alternarne i testi, 11 oppure forzava espressionisticamente, cioè lo legava troppo a certe tensioni proprio alla scuola di Vienna. P.e. il primo tempo della Nona di Mahler suonava assolutamente come i pezzi di Webern, il che è una gran-

de intuizione, perché come voi sapete, è il pezzo più weberniano di Mahler, però estremizzare il weberismo fino quasi all'afasia, cioè alla parola non detta, questo era anche addirittura estremistico. In ogni caso è stata una lezione grandiosa e ci ha liberato da molti luoghi comuni su Mahler. Meno grandioso, io trovo, è stato l'effetto, la lezione di Scherchen ha determinato sui suoi discepoli. Lo Scherchen come docente, qui le cose cambiano abbastanza radicalmente. C'era a Darmstadt uno degli interpreti abbastanza vicino a Scherchen, ancora più estremistico, più orientato alla Neue Musik, (neoavanguardia), era Rosbauder che era molto vicino a Scherchen. Rosbauder lavorava a Baden Baden, non a caso è stato il maestro di direzione d'orchestra di Pierre Boulez, e Boulez ha seguito molto anche a Darmstadt le esecuzioni storiche degli anni 56-57-58 che Scherchen faceva della Nuova musica. Direi che questa appropriazione da parte della Scuola di Darmstadt, non soltanto a livello compositivo ma soprattutto a livello interpretativo del linguaggio di Mahler, è stata pernicioso, utile nel momento perché liberato, ha individuato, ha analizzato spettricamente, implacabilmente quello che era il grandioso trattato di strumentazione che potrebbe essere considerato le sinfonie di Mahler. Da questo punto di vista le interpretazioni di Pierre Boulez sono interpretazioni molto importanti, noi riusciamo a scoprire, a capire tutto, cioè non dico a capire tutto ma a capire il lessico e l'articolazione, non tanto del discorso quanto delle trovate strumentali, o delle ricerche strumentali di Mahler. Ma è stato indubbiamente anche un impoverimento molto grave. Vedere Mahler attraverso la griglia della Scuola di Darmstadt, e direi che questo è stato il lascito, chissà Scherchen se fosse vissuto cosa ne avrebbe detto o pensato. Con lui non ho mai parlato di certo. La sua scuola infondo non ha dato, almeno per quanto concerne Mahler, dei grandi risultati perché è andata a impantanarsi nello strutturalismo, e nella razionalizzazione integrale per così dire della scuola di Darmstadt, con il risultato veramente di un impoverimento abbastanza radicale del pensiero dell'autore perché Mahler non è un autore che può essere visto a senso unico, o in chiave di neoavanguardia o di Nuova musica al quadrato, al cubo. Ci sono questi elementi progressivi nella sua arte ma che riguardano sempre l'inizio del secolo. Non possono essere trapiantati negli anni 50. Direi che da questo punto di vista siamo impantanati in un vicolo cieco. Persino Bruno Maderna, che è stato un interprete molto sensibile, molto più sensibile certamente di un Pierre Boulez o di Mahler, si è trovato in serie difficoltà. Lui cercava una maggiore libertà, un certo espressionismo lirico, però quello che potevano essere i tentacoli

di quella che era una scuola non soltanto compositiva ma anche esecutiva l'avevano un pò contaminato, per non dire che Boulez naturalmente questo tipo di approccio doveva dare risultati, secondo me, molto inquietanti proprio con il suo autore prediletto a cui Boulez aveva riservato le maggiori cure, cioè Anton Webern, indubbiamente le esecuzioni geometrizzanti, molto a una Mondrian divulgativa, sono molto pericolose perché non ci consentono di cogliere certe parentele, certe vicinanze con il gusto miniaturistico, come respiro, poniamo di Klee, come durano proprio a livello musicale di intuire quelle che sono le parvenze, gli ultimi barbagli del respiro liederistico schubertiano. Da questo punto di vista direi, tanto Webern quanto Mahler non hanno avuto un contributo molto positivo da parte della scuola di Darmstadt. Ma parlavamo di espressionismo, vorrei distinguere nell'interpretazione mahleriana tra un espressionismo, diciamo così, storico, cioè legato strettamente a Vienna - è l'espressionismo di Scherchen che collima con il costruttivismo dodecafonico perché la forza della dissociazione in Scherchen imponeva anche il suo contrario, poneva anche il tentativo di una ferrea costruzione, organizzazione di tutti i parametri musicali - e quello categoriale, che ci interessa di più ed è più attuale, non espressionismo localizzabile geograficamente. Per me l'interprete che è la chiave di volta, la grande svolta dell'interpretazione mahleriana si è avuta con Dimitri Mitropoulos che è un interprete espressionista, ma è un espressionismo non vicino a quello di Scherchen, nè un tipo di ricerca esecutiva che poteva essere condivisa poniamo dalla Scuola viennese, dall'Avanguardia schönbergiana, nè dalla scuola di Francoforte o da Adorno. Io ricordo dei giudizi di fuoco che Adorno mi diede sul Wozzeck diretto da Mitropoulos. Mitropoulos questo grandissimo direttore greco che in America ha contribuito enormemente alla diffusione di Schönberg e dello schönbergismo non era tuttavia come interprete molto amato dai circoli strettamente viennesi. D'altro canto la riprova, se noi dovessimo fare una verifica delle interpretazioni mahleriane di Scherchen e quelle di Mitropoulos ne avremmo una riconferma - potremmo dire che l'espressionismo di Mitropoulos era un espressionismo non di scuola ma un espressionismo che poteva essere genericamente condiviso dalla Mitteleuropa, un espressionismo che attraversava tutta l'Europa da Monaco a Vienna, a Berlino, a Pietroburgo. L'espressionismo per Mitropoulos era un'accumulo di tensione che andava di pari passo con il recupero del grandioso mahleriano. Mitropoulos credeva veramente alla grandiosità delle sinfonie mahleriane che non era però più la grandiosità affermativa di tipo Straussiano ma era una grandiosità di tipo espressionista

e appunto profondamente e violentamente tragica. Quindi l'idea di fare delle enormi costruzioni sonore ma di concepire tutta l'esperienza sinfonica mahleriana, ogni sinfonia come il capitolo di un romanzo e non solo riscontrava quello che era l'unità e la grandiosità strutturale all'interno di una singola sinfonia ma rimandava questo discorso da una sinfonia all'altra, dalla prima alla nona c'era quest'enorme estensione del discorso, era un mettere a fuoco alcune forme maniacali, alcune ossessioni del pensiero di Mahler che indubbiamente sono continuamente ritornanti. Naturalmente si potrebbe fare anche l'operazione inversa, vedere ogni sinfonia come un capitolo chiuso, l'interpretazione però ha delle diramazioni e degli indirizzi. A noi ci interessa in questo momento questo tipo di indagine di Mitropoulos. il fatto che Mitropoulos non fosse un espressionismo storicizzabile ma fosse un espressionismo di tipo categoriale aveva delle conseguenze anche non positive, nel senso che sfuggiva a Mitropoulos soprattutto il senso del dialetto viennese. Ne parliamo sempre e non sappiamo esattamente che cos'è. Genericamente la lingua della Mitteleuropa che non si può spiegare cosa 15 sia ma bisogna essere dentro la Mitteleuropa in un certo senso, non voglio fare un discorso nazionalistico, per capirla, per aspirare questa lingua, e direi che lui era grandioso in questi grandi scorci funerari enormi, che poi si vedeva in Mitropoulos quasi una specie di sintesi del poematismo e del sinfonismo cimiteriale tra 800 e 900. Sintesi quasi cosmica. Percui anche la grandiosità di Mitropoulos era che riscopriva anche il senso dello cosmogonia bruckneriana, quasi in antitesi a Bruno Walter che cercava di restringere il cosmo mahleriano. L'importante però era di trovare la dimensione cosmica. Direi che l'apporto di Mitropoulos era talmente grandioso nella tradizione esecutiva interpretativa mahleriana è analogo a quello che è stato l'intervento di Furtwängler a proposito dell'interpretazione bruckneriana. tempo fa si discuteva molto di una visione nazista di Furtwängler, eccessi tragici e viceversa di Olgen Jochum p.e.. Credo che Furtwängler abbia dato uno scossone radicale a quelli che erano i luoghi comuni del brucknerismo, cioè il compositore ingenuo, inconsapevole e viceversa questa grandiosità tragica. Quando penso all'adagio della Nona di Bruckner diretto da Furtwängler sento dentro quasi un'ansia proprio tragica di tipo mahleriana. Il contributo di Mitropoulos a Mahler è analogo al contributo di Furtwängler a Bruckner. È molto starno che gli interpreti storici della grande storia tedesca, da Furtwängler a Böhm, a Karajan. Tutti amano molto Bruckner e non amano Mahler. Adesso sono pregiudizi che stanno cadendo perché ormai c'è l'industria discografica che preme, quindi dirigono Mahler,

però questo pregiudizio è stato molto forte mentre non valeva il pregiudizio contrario, cioè non è che i mahleriani non fossero dei bruckneriani, è molto strano che ci fosse stata questa preclusione che è durata per mezzo secolo da parte dei grandi interpreti di Bruckner nei confronti di Mahler. Il limite di Mitropoulos, dato che il suo era un espressionismo non di tipo storicistico, cioè non legato a Vienna, l'elemento del dialetto gli sfuggiva, la molteplicità dei piani e delle varietà, la flessibilità del discorso di un ländler o di un minuetto o di un valzer o di tutto il repertorio folclorico della Mitteleuropa, lui lo capiva ma fino a un certo punto. Ma è un piccolo limite, per il resto però la nuova interpretazione mahleriana nasce con Mitropoulos. Mettiamo l'inizio della 6a Sinfonia di Mahler di Mitropoulos per vedere cosa significava il senso del traumatico e del catastrofico, quasi insostenibile che Mahler riusciva a raggiungere. 16

Questa è l'interpretazione più violenta della Sesta della nostra epoca. Mitropoulos è un po' il capostipite della nuova interpretazione mahleriana. Da Mitropoulos discende Leonard Bernstein. Queste esecuzioni Bernstein le ha sicuramente conosciute. L'esecuzione di Bernstein, l'idea di questa enormità, cioè il senso dell'enorme mahleriano, il senso dei diversi piani drammatici, il senso della fantasmagoria, il senso della teatralità. Tutte queste componenti, che sono molto forti di teatralità così cupa, così tesa, è strano che Mitropoulos accentui la componente teatrale - è un direttore che ha diretto opere teatrali solo negli ultimi 5 anni della sua vita - perché odiava il teatro, non amava dirigere opere teatrali. Direi che Bernstein discende proprio da Mitropoulos, con alcune varianti. Nei primi tempi ci sono stati dei problemi per quanto riguarda Bernstein perché il senso tragico quasi insostenibile di Mitropoulos veniva sostituito da un eccessivo vitalismo. Si è notato più volte che c'era un certo tipo di americanismo nelle sue esecuzioni. È un grandissimo interprete di Mahler, per cui è un po' difficile sottolineare. Questo effetto affermativo c'era naturalmente nelle prime versioni di Bernstein, lentamente però Bernstein ha modificato il suo approccio a Mahler. Le ultime interpretazioni sono inattaccabili. Più sensibile è Bernstein al senso del dialetto viennese. Quando però l'elemento dialettale diventa troppo insistito per coloro che non vivono proprio dentro certi dialetti. Questo me lo ricordo molto con Ciaikovski. So che certi modi rapsodici alla Ciaikovski sono molto più propri della tradizione esecutiva occidentale piuttosto che di quella moscovita di Mavrinski o di altri. 17

Li c'è un'amplificazione del dialetto certe volte. Bernstein e Mitropoulos costituiscono uno dei pilastri dell'esecuzione mahleriana, anche se quella di Bernstein non è così totale come quella di Mitropoulos. Da questi esempi si possono stabilire altre genealogie. Per quanto riguarda il rapporto con Mitropoulos c'è una dichiarazione esplicita di Claudio Abbado, il suo modello interpretativo è Mitropoulos. I riferimenti con Mitropoulos ci sono, con la differenza però che in Abbado si assiste a una sorta di oggettivazione del tragico che finisce anche per essere devitalizzante, cioè c'è una certa schematizzazione, un raffreddamento delle tensioni di Mitropoulos, per cui anche la recente esecuzione che Abbado ha fatto della 7a di Mahler alla Scala effettivamente si avrebbe l'impressione di un'esecuzione che voleva essere espressionista, ma nello stesso momento voleva purificare l'espressionismo, voleva purificare gli eccessi espressivi, e quindi esecuzioni molto importanti però anche contraddittorie. Nonostante tutto non credo che Abbado abbia trovato una soluzione, in ogni caso il modello è schiacciante rispetto al seguace, cioè il modello di Mitropoulos. Direi che più interessante sulla linea Mitropoulos, e forse anche integrata da alcuni aspetti del grandioso strutturalismo perseguito da Bernstein, della molteplicità dei piani sonori, direi che oggi più interessante su questa linea espressionistica, usiamo questo termine in senso un pò generico, è Imbal. Sicuramente più interessante di Abbado, anche se è molto meno noto. Qui le lacerazioni di Mitropoulos sono riprese con una violenza quasi insostenibile. Ci possono essere anche delle asprezze, delle lacerazioni, non c'è senso della bellezza del suono. Gli eccessi della bellezza del suono però hanno condotto in Mahler anche a degli equivoci pericolosi. Imbal, tutto sommato, rimane su questa linea, Mitropoulos e Bernstein in qualche modo. In questa linea grandiosa e tragica insieme, oggi direi che è tra gli interpreti più interessanti in questo momento, forse ancora sottovalutato in Italia. Da un lato Bernstein ha dato un contributo fondamentale a questo arricchimento della tastiera esecutiva mahleriana, nel senso che tutte le possibilità dell'orchestra mahleriana sono state stupendamente messe in luce da Bernstein con le sue straordinarie capacità creative e inventive.

{ Karsette wurde hier umgekehrt u.
 der Tonen ist verloren gegangen

L'uso, il consumo indiscriminato di Mahler, la mercificazione della musica di Mahler che poi è legata alla mercificazione della secessione viennese, secessione sia a livello pittorico che a quello delle arti applicate, sugli arredi (la divulgazione di Hoffmann che oggi sono un luogo comune per i serial domestici). Oggi c'è un abuso della cultura, della mercificazione della secessione, della cultura klimtiana. ¹⁹ Klimtiana, - mahleriana, grosso modo che è estremamente pericoloso, bisogna essere molto cauti, perciò bisogna pensare a quello che ha fatto Scherchen, come è riuscito lui a sradicare tutto questo cattivo gusto che ci attanaglia dappertutto. C'è naturalmente un caso molto ambiguo che è a metà strada tra consumo e la facilità e la grande seduzione che è il caso di Herbert von Karajan. Appartiene alla categoria degli interpreti storici che naturalmente fino a 65 anni non sapeva chi fosse Mahler. Ha diretto Mahler solo sotto le spinte dell'industria discografica. Mentre cominciava a dirigere Mahler, dirigeva i pezzi opera 10 di Webern, includeva anche i pezzi opera 6 di Berg. Per quanto concerne l'avanguardia viennese con esiti abbastanza mediocri, con falsificazione di quei testi. Per quanto concerne Mahler, mostro una mia esperienza personale. Ero a Salisburgo, al Festival di Pasqua, quando esegui per la 1a volta la 5a Sinfonia di Mahler che suscitò sia nella stampa tedesca che quella italiana dei consensi assolutamente unanimi. In realtà si riabilitava un tipo di Mahler che era tutto quello da Scherchen a Mitropoulos che era stato indicato non mahleriano. L'idea di eseguire la 5a Sinfonia a metà strada tra la Salomè di Strauss e il Cavaliere della rosa. L'affabilità, la grande seduzione del suono, l'appiattimento della polifonia, perché la polifonia non interessa Karajan ma c'è sempre l'idea di questi grumi armonici, l'idea di creare un foux atmosferico molto seducente eliminando le punte, elementi di dissociazione interne al linguaggio di Mahler, specialmente nei primi 2 tempi della 5a Sinfonia. Potete immaginarvi quali erano i risultati. Però con Karajan c'è stata una riabilitazione, c'è stata la grande affermazione della Nona di Mahler, non tutta ma l'adagio ²⁰ finale soprattutto perché p.e. i momenti più tesi, più angolosi, più avanzati della Nona erano molto devitalizzati (il rondò burlesca) da Karajan, ma rimaneva grandioso l'idea del finale come estinzione, cioè comporre il suono ed estinguerlo, avere quasi una specie di ipnosi del suono che arriva fino all'assenza. Questo è quasi un paradosso. Uno straussiano lussureggiante amante della fastosità decorativa come Karajan si trovava di fronte a un problema nuovo. Ho trovato delle strane contiguità

14

tra l'esecuzione del finale della Nona di Mahler e il Parsifal che ha eseguito contemporaneamente a Salisburgo. Come nel Parsifal ha eliminato ogni elemento celebrativo, c'era sempre questo senso della cerimonia, del rituale sacerdotale, dietro a questo cerimoniale sacerdotale non c'era solo un cerimoniale estetizzante, si riscoprivano in realtà delle forme cave nel Parsifal, nell'ultimo atto che era abbastanza impressionante, e voleva perseguire un'idea del comporre come assenza che poi è una vanificazione. Questo senso dell'estinzione lo trovavo sia nel Parsifal come nel finale della Nona. È impressionante, ma è anche un'eccezione: all'interno del cosmo mahleriano di Karajan, non direi che sia una norma quindi, è sempre un'interprete che rimane a metà strada. Abbiamo visto come ci sono dei momenti del comporre che condizionano i metodi esecutivi, interpretativi. Abbiamo visto delle affinità poniamo tra Scherchen e l'espressionismo, tra Boulez e la scuola di Darmstadt. Io amo molto Sinopoli, perché ci interessa molto Sinopoli?

Ci propone una lettura espressionista e restaurativa, cioè una specie di quadratura del cerchio del sinfonismo mahleriano. Vediamo oggi delle correlazioni tra il modo di pensare alla musica e a Mahler da parte di 21 Sinopoli e certi atteggiamenti dei nuovi compositori di oggi, cioè certi atteggiamenti che ci appaiono retrospettivi e che potrebbero sembrare, a prima vista, datati. Ci sono molti che dicono: "Ma Sinopoli è vecchio". In realtà si potrebbe ribaltare il discorso. Il vecchio può essere il nuovo. Sono certe tendenze di riflessione su materiali del passato oggi che non si possono assolutamente sottovalutare. Non dico che Sinopoli sia il più grande direttore di Mahler, è il direttore di Mahler che a me interessa di più proprio per queste componenti, c'è proprio la totalità del suo universo direttoriale e del suo modo di sentire Mahler. Primo il recupero della componente retrospettiva schubertiana ma non il senso schubertiano intimistico, cameristico alla Bruno Walter ma un senso schubertiano che dal senso dell'idea dell'andante schubertiano, in particolare la poesia poniamo delle ultime sonate per pianoforte o della sinfonia grande di Schubert, e da lì si dilata e assume anche un senso di grandiosità, cioè il cimiteriale della cultura tedesca che affonda le sue radici in Schubert e che arriva fino al floreale funebre, vedere Mahler come una specie di carrellata, di riepilogo e di proiezione sulla civiltà cimiteriale viennese austrotedesca. Questa è una prima componente. Secondo il recupero della fantasmagoria e della molteplicità dei piani drammatici in Mahler, cioè il senso della teatralità - come sapete Sinopoli è un grande interprete di Verdi - dei piani multipli coincidenti e simultanei. Terzo punto, a differenza di Mitropoulos o persino del grandissimo Bernstein, l'idea del dialetto viennese,

cioè il dialetto viennese, quello che non riuscirà mai a percepire Abbado per il semplice fatto che in Abbado è volontaristica l'operazione, è un pochino "buffo" come dicevo che un interprete oggettivo come Abbado che fa un primo tempo della Settima che è assolutamente impermeabile, così immobile quando però deve affrontare l'elemento folclorico e la molteplicità delle lingue anche dialettali, allora si trova a esagerare assimilando certi riferimenti folclorici alla sua mentalità essenzialmente oggettiva, quindi sembrano un po' delle citazioni di folclore come se lui mettesse, stabilisse - questo lo fa anche Michelangeli quando suona delle mazurke di Chopin e fa un rubato molto rubato - Caso analogo per quanto concerne Abbado, Mahler però è più vicino a noi, e quindi si perde il senso della naturalezza, della spontaneità dell'austriaco. Sinopoli come nessun altro padroneggia la lingua viennese, nel senso che la lingua è più viennese del viennese, nel senso che lui è vissuto in quella mentalità e vive dentro. Riesce con grande naturalezza a spiegare questo aspetto. Quarto aspetto il cimiteriale che discende da Schubert fino a noi e che arriva fino a delle collimazioni abbastanza impressionanti con l'espressionismo, ma non è l'espressionismo acre, furioso che ha il suo risvolto in quello che è la tenerezza, la dolcezza del cantabile che è l'altro volto di Mahler che convive con le catastrofi angosciose che pure sono presenti in Sinopoli. Quindi questa molteplicità di aspetti, l'idea di far coincidere il momento progressivo, gli accostamenti a Berg o all'avanguardia viennese e questo continuo fare i conti con la storia e con il passato, questo senso così pungente, così retrospettivo, questa sintesi di vari momenti è legata alla fastosità e teatralità che ci fa continuamente perdere di vista il baricentro. Nello scherzo della 5a Sinfonia che molti ritengono qualcosa di ottimismo dopo le catastrofi, ma invece non è così. È talmente ambiguo, sfuggente che questa ambivalenza continua, questa mobilità continua che ci pone di fronte continuamente a dei paesaggi diversi. L'idea di vedere questa polidirezionalità o il policentrismo del sinfonismo di Mahler è quella che oggi ci interessa, che ci tocca più da vicino al di là dell'idea di purezza o di rigore. Il modo di essere oggi al passo con i tempi, secondo me, è proprio questo: Vivere l'attualità, essere attuali significa anche essere vicini a quelli che possono essere certe tendenze del comporre di oggi che possono essere diverse da quelle canoniche, p.e. quelle canoniche dell'avanguardia.