

lunedì 10 settembre 2001
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

**Orchestra Filarmonica
della Scala**
Riccardo Muti,
direttore

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Serenata K.361 (370a) in si bemolle maggiore - *Gran Partita*

largo - allegro molto

menuetto

adagio

menuetto - allegretto

romanze

tema con variazioni

rondò - allegro molto

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

Sesta Sinfonia op.74 in si minore (*Patetica*)

adagio - allegro non troppo

allegro con grazia

allegro molto vivace

finale - adagio lamentoso

La **Filarmonica della Scala** è nata nel 1982 dall'Orchestra del Teatro milanese, promossa da Claudio Abbado. In 18 anni di attività e grazie anche ad un'intensa attività concertistica all'estero (in tutta Europa, in Estremo Oriente e nell'America del Sud) la Filarmonica si è affermata come presenza di assoluto rilievo nel panorama musicale internazionale. In questi anni molti importanti direttori si sono susseguiti sul podio: da Claudio Abbado, che diresse i primi concerti, a Carlo Maria Giulini, con cui la Filarmonica ha effettuato le prime e importanti tournées in Italia e all'estero; da Giuseppe Sinopoli, Valery Gergiev, Wolfgang Sawallisch, presenze costanti nelle ultime stagioni di concerti alla Scala, a Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, George Prêtre, Ghennady Rodestvensky, Yuri Temirkanov. Riccardo Muti, direttore principale dal 1987, ha impresso una svolta decisiva sul piano della qualità esecutiva ed interpretativa della Filarmonica, valorizzandone al massimo le potenzialità e contribuendo in modo determinante al successo conseguito negli ultimi anni in campo internazionale. Con Muti, la Filarmonica ha suonato alle Festwochen di Vienna nel '96 e nel '99, ha eseguito concerti al Festival di Salisburgo, a Londra, Parigi, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Tokyo, nell'ambito di lunghe tournées che hanno toccato i più importanti e prestigiosi centri di produzione musicale e culturale europei ed extraeuropei.

Riccardo Muti. Nato a Napoli, dove completa gli studi musicali diplomandosi in pianoforte con Vincenzo Vitale al Conservatorio di San Pietro a Majella, si diploma in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 vince, primo italiano nella storia del concorso, il "Premio Guido Cantelli", imponendosi all'attenzione del mondo musicale. Dal 1968 al 1980 è Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Dal 1972 è chiamato a dirigere la Philharmonia Orchestra di Londra in una serie di concerti che gli valgono la nomina a Principal Conductor, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 l'orchestra londinese lo nomina Music Director e, nel 1982, Conductor Laureate. Dal 1980 al 1992 è Music Director della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tournées e in una ricca discografia. Dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala. Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozar-

tiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna nell'ambito di "Ravenna Festival". È inoltre ospite ogni anno sul podio della Bayerischer Rundfunk Sinfonieorchester di Monaco, della New York Philharmonic Orchestra e dell'Orchestre Nationale de France. Il suo debutto sul podio della New York Philharmonic Orchestra ha riscosso entusiastiche reazioni da parte del pubblico e della critica americani.

La Direzione Musicale del Teatro alla Scala. Nel 2000 si sono contati trent'anni dal debutto di Riccardo Muti sul podio del Teatro alla Scala (5 novembre 1970), in un concerto sinfonico con Dino Ciani al pianoforte. Nei quindici anni di direzione musicale ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi: *Nabucco* e *Attila* (oltre a *Ernani*, nel 1982). All'insegna di Verdi ha anche inaugurato la stagione 1989/90 con *I vespri siciliani*, la stagione 1992/93 con *Don Carlos*, la stagione 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza, la trilogia romantica *La traviata*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, oltre a una nuova produzione de *La forza del destino* (febbraio 1999) e al più recente *Un ballo in maschera* (maggio 2001). Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*. Ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini, fino a rarità come *Lodoïska* di Luigi Cherubini e *La Vestale* di Gaspare Spontini, oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Thauride*, *Armide*. Dopo *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su *Der Ring des Nibelungen*, ciclo aperto con *Die Walküre* (dicembre 1994), proseguito con *Das Rheingold* (maggio 1996) e *Siegfried* (aprile 1997), culminato nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998/99 con *Götterdämmerung*. Con *Manon Lescaut*, nel giugno '98, ha portato la sua prima opera di Puccini su un palcoscenico teatrale, a cui è poi seguita *Tosca* nel marzo 2000. Il 18 maggio 1996 ha diretto il Concerto straordinario per il cinquantésimo anniversario della ricostruita sala del Teatro alla Scala. Per l'inaugurazione dell'ultima stagione del Novecento ha scelto *Fidelio* di Ludwig van

Beethoven. Molto apprezzata la sua esecuzione dei *Dialogues des Carmélites* nel maggio 2000, insignita del Premio Abbiati.

Le tournée più significative. Con il Teatro alla Scala ha effettuato numerose e acclamate tournée: è stato in Giappone (1988, 1995 e 2000), in Germania, in Russia e a Parigi dove nel 1988 ha diretto, nella Cattedrale di Nôtre Dame, la *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi, divenuta insieme a *La traviata* emblema del Teatro alla Scala nel mondo. Con i complessi scaligeri Riccardo Muti è stato a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92; nell'ottobre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York e nel 1994 alla Alte Oper di Francoforte.

La Filarmonica della Scala. In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala portandola a essere unanimemente riconosciuta come un'orchestra di rilevanza internazionale e con una personalità artistica e un'identità di suono di forte impronta italiana: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 dirige la compagine milanese a Vienna, per la prima volta, nella mitica sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen, e quindi in una significativa tournée in Estremo Oriente (Giappone, Corea, Hong Kong) e in Germania. Lo scorso anno ha portato la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Dopo molti decenni ha riportato al Teatro alla Scala il ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e del '900: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker. È stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è intenso e significativo. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro, onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart,

Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994, nel 1997 e nell'aprile 2000, alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto a Salisburgo nel gennaio 1991 il concerto che ha dato inizio alle celebrazioni del bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e il 1 gennaio 1993, 1997 e 2000 il celebre Concerto di Capodanno. In meno di due mesi, l'incisione live del Concerto di Capodanno 2000 ha ottenuto il Disco d'oro. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria, e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario schubertiano, un'importante serie di concerti, culminati in quello tenuto nel Duomo di Santo Stefano a Vienna con la *Messa in mi bemolle maggiore D. 950*. Particolarmente significativo l'interesse e l'impegno di Riccardo Muti nei confronti della musica italiana del '600 e del '700: sempre con i Wiener Philharmoniker ha infatti scelto di inaugurare nel 1998 le Festwochen di Vienna con la *Messa in re maggiore* di Luigi Cherubini e di presentare al Festival di Pentecoste di Salisburgo una preziosa e rara selezione di musiche sacre del barocco italiano con opere di Niccolò Porpora e Giovan Battista Pergolesi. Recente il successo della sua esecuzione delle *Nozze di Figaro* alla guida dei Wiener Philharmoniker al Theater an der Wien, a conclusione dell'intera trilogia Mozart - Da Ponte.

I riconoscimenti. Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onorificenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachusetts, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton, dall'Istituto delle Scienze Weizmann di Tel Aviv, dalle Università italiane di Bologna, Urbino, Cremona, Lecce, e dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta. Nel dicembre 1992 è stato insignito della Legion d'Onore della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dalle mani del Presidente dello Stato d'Israele il prestigioso premio Wolf per le Arti. A seguito di un concerto benefico per la raccolta di fondi per il restauro della casa di Mozart, il Mozarteum

di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d'argento, che è la massima onorificenza riconosciuta a un interprete mozartiano. Una targa in marmo con i nomi di Riccardo Muti e dei Wiener Philharmoniker è stata inoltre posta a memoria dell'avvenimento all'ingresso della casa del Salisburghese. Recenti sono la sua nomina a Membro d'onore della Wiener Hofmusikkapelle e il conferimento da parte del Presidente Klestil della Grande Medaglia d'argento al merito della Repubblica d'Austria. È cittadino onorario di Busseto, Firenze, Maiolati Spontini, Milano, Philadelphia e Ravenna. Significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in occasione di concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel 1997, Beirut nel 1998, Gerusalemme nel 1999, Mosca nel 2000.

La strepitosa esuberanza che si sprigiona dalla *Serenata* in si bemolle maggiore, l'imponenza dell'organico, l'ampiezza delle dimensioni, sette movimenti, quasi un'ora di musica, sono stati a lungo un invito per biografi e critici a interrogarsi sulle sue origini e sulla forma. Basta considerarne la costruzione per sospettare l'incastro di due diverse composizioni: da una parte i tre primi movimenti e l'ultimo, dall'altra un primo movimento, perduto, da porre in cima a quelli che si contano dal quarto al sesto (la congettura è di M. Flothuis). Di qui le ipotesi su due momenti separati di stesura, uno, iniziale, a Monaco negli stessi mesi di *Idomeneo*, tra fine 1780 e inizio '81, il successivo in pieno periodo viennese, forse tra il 1787 e l'88 (Saint-Foix); altre letture, salvando l'unità della composizione, propongono una data al marzo 1784 per un concerto di beneficenza organizzato da Anton Stadler, l'amico massone, il clarinetista del *Quintetto K. 581* e del *Concerto K. 621* (Leeson-Whitwell): dunque un paio d'anni dopo le due altre *Serenate K. 375* e *388*, e con un duro colpo alla leggenda che voleva la K. 361 risuonare durante la cerimonia nuziale di Mozart, il 4 agosto 1782. Oggi l'ipotesi più accreditata, ma non è una certezza, considera il lavoro scritto tutto d'un fiato (e che fiato) e da assegnare a Vienna negli anni 1781-82, ristabilendo l'ordine conferito dal numero d'opera.

Una volta messo da parte un simile intrigo di date e supposizioni, ci si può consegnare alla felicità inventiva del lavoro, al suo far leva su una fantasia, un'immaginazione che nello stesso catalogo mozartiano non hanno quasi confronti. Incanti melodici anche dove non li aspettiamo, ritmi scoperti e messi a nudo con gusto moderno, varietà inesauribile nel disporre dei timbri; Mozart come "macchina desiderante", "licenziosa" e insaziabile, anche nel mettersi in competizione con la parte di sé più tradizionale. Si ascolti nella *romanze* la spiritata sonorità con cui il minore dell'*allegretto* cancella anche il minimo sospetto di zuccheroso; o nel meraviglioso *trio* del primo *minuetto* (si badi, il secondo *trio*, poiché qui ogni *minuetto* ne ha due), come quel rapinoso dipanarsi di terzine trasforma un accompagnamento in qualche cosa che non è nemmeno un canto, ma pura nostalgia scambiata fra l'oboe e il corno di bassetto. E già che parliamo dei trii, da non farsi sfuggire è anche il primo *trio* dell'altro *minuetto*, il quarto movimento: pure questo in tonalità minore, misterioso, spettrale.

L'incontenibile ricchezza si insinua dappertutto, al centro della *Serenata*, anche nell'incredibile quantità di note stipate nelle battute dell'*adagio*: una trama fittissima, un lavoro minuto che sminuzza particelle di suono, le tramuta in un

moto ondulato e fa di questo brano una frusciante esplorazione della notte, una specie di “*Soave sia il vento*” molti anni prima di *Così fan tutte*; liberi d’immaginarsi un mare sullo sfondo, mentre il trio delle voci predilette, oboe, clarinetto, corno di bassetto, ricalcano l’intimità del luogo con le inflessioni tipiche della vocalità mozartiana.

Più vicina all’ariosità della musica da giardino è l’apertura con l’*allegro molto*, una forma-sonata alleggerita dai contrasti, piena di spazio, anche nel *largo* che le fa da introduzione; più propensi alla danza il *minuetto*, n. 4, insieme al suo secondo *trio*, un Ländler dal motivo e dal suono di organetto, e il *rondò* conclusivo, un gradino al di sotto del resto, con i passi più pesanti e rumorosi di un ballo rustico. Ma gli spiragli più inconsueti, su figure grottesche e visionarie, con qualche venatura di un fantastico da cui Mozart si terrà in seguito distante, si trovano nel penultimo movimento, quel *tema con variazioni* che oggi sappiamo nascere da uno spunto sinfonico preso in prestito da Haydn. Dal gruppo di sei variazioni spicca la quarta: un lamentoso segnale di tre note, su un suono acro di ottave ai clarinetti e agli oboi, che si sviluppa in un fantomatico corteo, una bizzarra processione di creature che scavalca Hoffmann e sembra indirizzarsi fino a Mahler.

Rifiutata per la *Quarta Sinfonia*, con l’argomento che la musica fosse un mezzo di espressione più potente e raffinato di qualsiasi altro nell’esprimere i moti dello spirito, argomento romantico per eccellenza, Berlioz lo avrebbe certo sottoscritto, l’idea del programma torna a farsi sentire prepotentemente per la *Sesta*. Ma, in fondo, senza dar veramente luogo a una contraddizione: Čajkovskij parla del nuovo progetto al nipote, febbraio 1893, negli stessi giorni in cui stende gli schizzi del primo movimento, come di *Symphonie à programme*; aggiunge, è vero, che il programma sarà profondamente segnato da sentimenti soggettivi, ma, ecco il punto, che dovrà rimanere “segreto per tutti”.

Nessuna traccia da seguire, dunque, soltanto l’avvertimento che quella traccia esiste; in fondo, questo è il vero programma: dirci che c’è un’allegoria, che l’autore l’ha investita di sentimenti soggettivi, ma che a noi resta soltanto da vedere come si sia compiuta, senza costringere le immagini musicali in qualche concetto o, peggio ancora, nel racconto di fatti reali. “Le opere d’arte”, dice Adorno, che certo amava poco Čajkovskij, “non sono soltanto allegorie ma anche il catastrofico adempimento di queste”. Ecco, allegoria e catastrofe sembrano le parole chiave, in un ca-

so esemplare come questo: come l'allegoria, suggerita ma taciuta, si sia "catastroficamente" realizzata nella musica. Del resto, un altro spunto biografico sembra lasciare pochi misteri: in autunno, un mese prima del 16 ottobre dello stesso anno, data della prima esecuzione, declinando l'invito del granduca Kostantin Romanov a mettere in musica il poema *Requiem* di Apuchtin, Čajkovskij confessa di non volersi ripetere, e ammette: "la mia ultima sinfonia è impregnata di sentimenti molto vicini a quelli del *Requiem*".

Ma se l'allegoria della *Patetica* è quella di un Requiem, allora non vi è dubbio che il *Dies irae*, il *Rex tremendae majestatis*, si siano concentrati in un punto preciso del primo movimento, subito dopo che il secondo tema si è spento al clarinetto su una prescrizione impossibile: sei *p* uno di seguito all'altro. Lì esplose un fortissimo inaudito (*allegro vivo*), poi uno sviluppo che ingloba un frammento di corale preso dal Requiem ortodosso, quindi, al culmine, una ripresa del primo tema che è in effetti la sua furiosa distruzione. Quel tema che era apparso all'inizio della Sinfonia, nell'*adagio* introduttivo, lugubre al fagotto, scandito sulla discesa cromatica dei contrabbassi, e si era poi trasformato nel primo tema febbricitante dell'*allegro non troppo*; un modo con cui la vertiginosa pressione emotiva dell'autore portava a compimento un processo già adombrato dai classici, fare dell'introduzione lenta a una sinfonia qualcosa di più di un piedistallo e legarla a pieno titolo all'organismo complessivo. Non è l'unica soluzione formale inedita di un movimento amplissimo, una forma-sonata sopraffatta dalle continue mutazioni del tempo, da decisive trasformazioni dei contorni timbrici (il ritorno del secondo tema, la coda), e però conservata nelle linee essenziali. Al trasformarsi degli scenari vale in primo luogo l'orchestra meno tedesca, e soprattutto meno wagneriana, che si possa immaginare: nessun impasto, linee come personaggi, clarinetti, fagotto, colori netti, limpide separazioni fra i reparti strumentali.

I due movimenti centrali sembrano rammentare, oltre le sinfonie coinvolte nelle pieghe del fato, l'autore di musiche seducenti e più leggere, serenate, balletti. Con un ricordo del valzer della *Fantastica*, l'*allegro con grazia* è diventato celebre per il modo in cui quella danza si nasconde nella battuta in cinque tempi; ma il suo tono mondano resta offuscato dalla tristezza della parte centrale, trepidante ai violini, cupa ai rintocchi del timpano. Ancora più ambiguo l'*allegro molto vivace*, avviato in atmosfere fiabesche, da scherzo mendelssohniano, cui fa da spia uno sveltante ottavino, poi

soppiantato in un crescendo minaccioso da una marcia falsamente trionfale e cattiva.

Ben presente all'autore, la novità formale e contenutistica del finale in tempo lento (*andante lamentoso*, poi cancellato, non si sa da che mano, ma comunque opportunamente, in *adagio*) è oggi per noi, dopo Mahler, un fatto acquisito. Tornano i contenuti segreti di un Requiem senza parole e, soprattutto, di un Requiem senza speranza; già nella resa del tema iniziale, con quella melodia che passa nota per nota dai secondi ai primi violini, senza che la si possa percepire, ma lasciando una propria ferita nel timbro. Rispetto al primo movimento la varietà dei colori si è ridotta, e per quanto l'episodio centrale sia il canto lungo e disteso di un *Lacrimosa*, è una musica che aspira a risolversi nel recitativo, tentata dall'annullamento; con qualche cosa, infatti, che alla fine, ormai stabilmente affondati nel colore scuro, non è quasi più musica ma fisiologia, fisicità, un pulsare asimmetrico di contrabbassi, un respiro.

Ernesto Napolitano