

L'Ave Maria di Schubert.

Un capolavoro cristiano tra ignoranza e pregiudizio

Schubert's Ave Maria. A Christian Masterpiece between Ignorance and Prejudice

Giacomo Danese*

Soprattutto oggi, quando la vita dei brani musicali nel mercato discografico si esaurisce inesorabilmente dopo qualche settimana o al più una stagione estiva, il pervicace successo di brevi e “orecchiabili” composizioni, come l'*Ave Maria* di Schubert, resta un enigma. L'autore dell'articolo lo colloca tra i capolavori della tradizione musicale e cristiana. Attraverso una puntuale analisi della partitura e una documentata ricerca storica, egli dimostra l'effettivo valore del brano schubertiano e la sua validità in ambito ecclesiale e religioso, contestando le diverse precomprensioni dei detrattori sulla fonte letteraria, il testo, le dedicatorie e il compositore.

Especially today, when the popularity of a piece of music on the recording market is inevitably extinguished after a few weeks or at the latest one summer season, the enduring success of short, “catchy” songs such as Schubert's Ave Maria remains an enigma. The author of the article places the Ave Maria among the musical masterpieces, not only of Christianity. Through a thorough analysis of the score and documented historical research, he demonstrates the actual value of Schubert's song and its relevance in an ecclesiastical sphere and religious context, challenging the various pre-comprehensions of detractors especially about the literary source, the text, the dedicatees, and the composer.

Keywords: Eredità Cristiana, Ave Maria, Analisi musicale, Lied, Romanticismo.

Prologo

Soprattutto oggi, quando l'esistenza terrena dei brani del mercato discografico si esaurisce inesorabilmente dopo qualche settimana o al più una stagione estiva, il pervicace successo di brevi composizioni resta un enigma

* Giacomo Danese, Professore di Teoria dell'Armonia e Analisi - Conservatorio “Luigi Cherubini” Firenze, Guest Professor presso il Koninklijk Conservatorium Brussel, già Responsabile “Angolo della musica” di Prospettiva Persona.

sfuggente e refrattario alle facili interpretazioni. D'altro canto, difficile negarlo, è proprio in virtù di una tale accoglienza tra il grande pubblico, che lo studioso, il ricercatore si predispone ad indagare le possibili ragioni di una sì gloriosa passerella tra uditori di epoche, luoghi, estrazioni culturali diversi.

Il brano di Schubert sembra essere un titolo predestinato alla benevola considerazione di quanti, pur non essendo cristiani, restano ancora oggi sensibili al richiamo di una soave preghiera: l'*Ave Maria*. Noi stessi abbiamo voluto annoverarla tra i capolavori della tradizione cristiana, attribuendole una connotazione religiosa, alla quale spetta ricondurre l'esperienza del compositore da un lato e la pluricentenaria vicenda del brano dall'altro nell'alveo di un comune sentire religioso della tradizione europea e occidentale.

Quali sono gli aspetti tipici di quello che possiamo definire un capolavoro? In che modo se ne profilano i parametri qualitativi senza ricorrere al tribunale della storia e alle sue inappellabili sentenze? E poi, per dirla all'unisono con i suoi detrattori – non altrettanto numerosi ma ugualmente agguerriti –, una melodia “orecchiabile” fatta di poche battute può dirsi un capolavoro?

Certo all'*Ave Maria* di Schubert non mancano i presupposti strategici, le precondizioni ideali per occupare un posto nel firmamento delle opere più note ed eseguite del repertorio della musica colta sia nella versione con il testo latino sia nelle più disparate trascrizioni ed elaborazioni strumentali¹ da Franz Liszt alla cantante pop americana Beyoncé²: un giovane compositore già accreditato a Vienna come raffinato autore di *Lieder*, un testo tedesco di derivazione inglese, che ben presto per naturale inclinazione recupererà i tratti e il fascino ancestrale dell'invocazione latina, una melodia senza grandi pretese virtuosistiche in grado di toccare i cuori e rapire gli sguardi e infine un profluvio di doppie corde pizzicate che accompagnano la purezza del timbro cristallino di una giovane donna.

Pur tuttavia, gli aspetti appena menzionati non esauriscono il ventaglio delle possibili cause di tanto durevole e immarcescibile fioritura. Il *Lied* di Schubert esprime ulteriori e non immediatamente visibili qualità nella forma e nel linguaggio, nell'intreccio di aspetti tecnici e simbolici, in un quadro di rimandi che impreziosiscono ulteriormente la fattura del brano e ne consacrano à *jamais* l'originale concezione.

In medias res

Un brano scritto nel 1825³, a quanto pare poco prima della partenza per il prolungato viaggio estivo tra i laghi, le montagne e le città dell'*Oberösterreich*⁴:

Se solo potesse contemplare [Schubert qui si riferisce al fratello Ferdinand] una volta queste montagne e questi laghi divini, il cui spettacolo sembra quasi schiacciarci, inghiottirci, non si sentirebbe più tanto attaccato a questa vita meschina⁵.

Schubert si sposta da Vienna a Steyr, per raggiungere, il 20 maggio 1825, il celebre baritono e amico Johann Michael Vogl con il quale intraprenderà un viaggio denso di appuntamenti musicali, ospite di castelli, ville e residenze estive. Unisce l'utile al dilettevole, alternando momenti di svago a momenti di studio, scrittura e pratica al pianoforte, il più delle volte nelle vesti di pianista accompagnatore. In duo con Vogl era solito ricambiare la generosa ospitalità degli occasionali mecenati con l'esecuzione e/o la dedica di proprie composizioni alla presenza di consiglieri di corte, cantanti, alti ufficiali, scrittori e nobildonne.

In questo contesto prende il via l'inarrestabile fortuna di un brano destinato a segnare e influenzare il gusto degli ascoltatori, degli interpreti e dei compositori per gli anni a venire. Senza volerne trascurare la proteiforme vicenda storica, indirizziamo il nostro sguardo interpretativo sulla partitura, sulle note e i suoni che compongono l'inno alla Vergine del compositore viennese.

In una tensione mimetica rispetto al testo e alla fonte letteraria, la partitura presenta da subito due co-protagonisti: il pianoforte e la voce, che con le loro sonorità incantate lasciano intravedere in lontananza due figure poetiche tratte dalla scena del poema in versi di Walter Scott (*The Lady of the Lake*, Canto III): da un lato Allan-bane, il bardo scozzese, nel gesto performativo delle corde pizzicate di un'arpa e dall'altro Ellen Douglas, la voce limpida di una vergine fanciulla che su un dirupo roccioso, in un luogo tetto e infestato di spiriti maligni, invoca la protezione della Vergine, per lei e per il padre più anziano, James Douglas.

L'arpa incantatrice di Schubert

Al pianoforte *en travesti* spetta per certi versi un compito più arduo rispetto alla voce, quello di un *déguisement* sonoro che porta l'interprete a ricreare le sonorità notturne e aeree di un'arpa, la stessa *Harp of the North* che Walter Scott celebra all'inizio e al termine del suo racconto.

Sono note scure di sedicesimi di sesine con un puntino e delle legature di espressione che materializzano la volontà di ricreare una costellazione timbrica lontana nel tempo e nello spazio, corde immediatamente "libere" di vibrare che disegnano colori di uno strumento chiamato a generare, "col Pedale" abbassato e i martelletti che colpiscono doppie corde sovrapposte, un alone di mistero e attenzione, una dolce ipnosi dell'ascolto.

6. Ellens Gesang III: Hymne an die Jungfrau
(Ellen's Song III: Hymn to the Virgin)

D 839
April 1825

Sehr langsam

pp

col pedale

Figura 1. F. Schubert, Ave Maria op. 52 n. 6, bb. 1-2 [GA II, p. 91]

L'arpa qui diviene per Schubert un fattore non secondario di immaginazione sonora e di trasfigurazione poetica. Già in passato il compositore aveva a più riprese dato prova di predilezione per le sonorità e le ambientazioni suggerite dallo strumento dei poeti romantici: da Goethe a Scott, passando per le intuizioni poetiche dell'amico Mayrhofer fino ai testi teatrali di Georg von Hofmann, il cui libretto per il melodramma in tre atti *Die Zauberharfe* (D 644), *l'Arpa magica*, musicato da Schubert e andato in scena il 19 agosto 1820 al Theater an der Wien andò perduto.

Non si contano gli esempi tratti dal repertorio liederistico schubertiano in cui il riferimento poetico all'arpa influenza la scrittura del compositore viennese⁶. Rimane tra questi impresso nella memoria sinestetica il dipinto a tinte verdebrune tratteggiato da Mayrhofer in *Nachtstück*⁷, là dove la luna sfida la nebbia delle montagne e un vecchio, dopo aver abbracciato la sua arpa, si inoltra verso la foresta umida, mentre sussurra l'ultimo canto:

18

heil' - - - - - ge Nacht, bald

pp

(mit gehobener Dämpfung)

Figura 2. F. Schubert, Nachtstück op. 36 n. 2, bb. 18-19 [GA II, p. 24]

In *Nachtstück* ritroviamo l'iniziale "molto lentamente" (*sehr langsam*), il pianissimo "pp" e, dopo un breve e raffinato adagio iniziale, l'arrivo salvifico delle sestine arpeggiate e del canto notturno nella calda tonalità di Mi bemolle maggiore.

Nel caso dell'*Ave Maria* è possibile riscontrare diversi elementi della proposta musicale influenzati dal fascino del tradizionale strumento a corde: il riferimento al *sehr langsam* all'inizio del brano, la ricostruzione metrico-intervallare degli arpeggi al pianoforte⁸, le sonorità, le articolazioni, la tonalità del brano.

L'indicazione agogica iniziale "molto lentamente" ad esempio suggerisce che l'esecuzione stessa faccia sua quella che non è solo un'indicazione di tempo ma una predisposizione interiore dell'anima. Il tempo della meditazione, la preghiera genuina, aborre la rapidità di esecuzione e – non me ne vogliano gli *habitués* del Rosario "fugato" – allo stesso tempo rifugge uno svolgimento meccanico e ripetitivo. Il *sehr langsam* è dunque un invito al raccoglimento, al distacco dagli affanni del giorno. Schubert ne esplicita l'esortazione per frenare da subito l'istinto famelico della mano destra degli accompagnatori scalpitananti, ansiosi di sciorinare raffiche di sestine di semicrome a destra e a manca.

L'arpa, a differenza del pianoforte, nell'immaginario del poeta e musicista romantico incarna questo tipo di distacco dal tempo e dagli affanni terreni. Il vecchio suonatore d'arpa di goethiana memoria evoca il privilegio di non dover sottostare ad un'andatura metronomica, ad una vita regolata dalla scansione temporale del lavoro manuale. Egli è libero di esercitare un'attitudine rapsodica nell'accostarsi alle corde, modellando gli arpeggi sulla morbidezza e i respiri della linea vocale e dell'ispirazione poetica.

La stessa tonalità del brano originale è frutto di una scelta ben ponderata. Sarebbero molte le potenziali alternative alla tonalità di Si bemolle per un inno alla Vergine. L'effetto luminoso della tonalità maggiore avrebbe potuto ricrearsi in altri ambiti tonali da Do a Fa, da La a Re. Schubert però aspira a ricreare l'atmosfera, le sonorità, l'afflato della scena poetica da cui l'inno alla Vergine è tratto. Il suono evocato è quello del bardo Allan-bane che accompagna la preghiera di Ellen e lo strumento di riferimento è l'arpa delle Highlands scozzesi⁹, un'arpa celtica a levette, portatile e senza pedali, con accordatura in tonalità con i bemolli, in particolare, ma non solo, Mi, Si e La bemolle maggiore. Schubert ritrova nella scelta non casuale di Si bemolle maggiore¹⁰ l'ambientazione sonora ideale, che consente al materiale sonoro di preservare una luce calda di un bianco lunare.

Teologia della forma

Il compito di una lettura ermeneutica di un testo è quello di stabilire connessioni, aprire possibili sentieri interpretativi, risvegliare l'interesse su un'opera. L'interpretazione stessa si fonda sul presupposto di offrire un pro-

prio punto di vista, una lettura alternativa senza volersi a priori rifugiare nell'anonimato di una metodologia, che con l'ausilio di sigle, numeri, diagrammi e tabelle si preoccupa spesso di assolvere una serie di imperativi analitici sequenziati, senza riuscire a balbettare altro al di fuori della coerenza logica del metodo utilizzato.

Leggere l'*Ave Maria* di Schubert senza porgere l'orecchio alle campane festose dello *Stephansdom*, senza pregustare in lontananza l'eco dei cori e delle voci bianche che risuonano nelle cappelle imperiali e nei corridoi austri del *Kaiserlich-königliches Konvikt*, senza aver sostato almeno qualche minuto in silenzio davanti all'immagine miracolosa di *Maria in der Sonne* dell'*Alter Frauenaltar* all'interno della cattedrale viennese¹¹, è pura follia epistemologica, alterigia pseudo-analitica.

Quelle angeliche melodie, quella religiosità popolare, quegli innumerevoli dipinti dedicati alla Madonna sparsi nelle chiese e nelle cappelle della capitale austriaca avevano negli anni contribuito a formare l'orecchio, il gusto, la sensibilità di un figlio elettivo della Vienna cattolica di inizio Ottocento.

L'*Ellens Gesang* numero III è un *Lied* in forma strofica scritto su un testo originale inglese tradotto in tedesco che si compone di tre stanze. Di fronte al mutare dei testi delle diverse stanze, che per inciso iniziano e finiscono tutte con la formula antifonale "Ave Maria", Schubert si limita a riproporre la stessa melodia, lo stesso accompagnamento strumentale, la stessa proposta musicale senza la pur minima variazione per tre volte consecutive.

Non si esauriscono certo nella forma strofica tripartita del brano i possibili riferimenti trinitari nella scrittura schubertiana. Volutamente il compositore si adagia su un accordo iniziale privo di alterazioni cromatiche, una triade perfetta maggiore di Si bemolle cesellata nelle sue componenti e nelle sue diverse altezze timbriche, priva di macchie dissonanti, che si ripropone identica sia nel preludio che nel postludio pianistico. Un inizio e una fine che assumono i tratti di una imperturbabile serenità con la doppia valenza simbolica di un omaggio alla purezza della Vergine illuminata dai raggi di un manto celeste e trinitario.

Sono sostanzialmente tre le tonalità toccate nel corso del brano, in un itinerario armonico che disegna nella macrostruttura temporale una triade di tonalità sul modello dell'accordo iniziale. Il brano inizia chiaramente in Si bemolle maggiore per poi passare brevemente a re minore (bb. 5-6), soffermarsi su una prolungata sospensione in Fa maggiore, prima di fare ritorno alla tonalità "matrice" di Si bemolle.

Se agli interpreti dell'*Ave Maria* di Schubert si richiedesse di eseguire il brano al contrario dall'ultima battuta alla prima, il senso della forma

musicale rimarrebbe pressoché immutato. Ispirato dalla semplice testuale dell'inno alla Vergine di Walter Scott, dove il saluto latino alla Vergine incornicia come un filo rosso le singole stanze della preghiera, Schubert sceglie di riproporre identica la semifrase musicale con il frammento melodico delle prime due parole, *Ave Maria*, all'inizio e alla fine di ogni sezione, variando solo il tipo di risoluzione armonica: una cadenza d'inganno (V-VI) nella proposta iniziale (bb. 3-4), perfetta in quella finale (bb. 13-14). Palindromico è anche l'impianto tonale del brano sviluppato sullo schema funzionale: || T-D || D-T ||. La Madonna accompagna la vita terrena del Cristo, come quella di ogni credente, nel momento della nascita e *in hora mortis nostrae*. Non ci sono variazioni all'inizio e alla fine del brano; la melodia dell'invocazione schubertiana rimane la stessa, sempre uguale, come invariata rimane la porta di una mediazione femminile, materna, tra la terra e il cielo.

Un'Ave Maria "dodecafonica"

Ora se è vero che nella tradizione musicale occidentale e cristiana il riferimento simbolico al numero '3' è prassi "trinitaria" consolidata sia nella teoria della musica sia nelle opere, non è altrettanto scontato o facilmente dimostrabile il rimando ad altri "simboli" religiosi extra-musicali.

Senza voler essere annoverato tra gli studiosi che discettano e si accapigliano nell'interpretare dodecafonicamente composizioni seriali *ante litteram*, uno sguardo attento del *Lied* schubertiano non può eludere la ricorrenza – casuale o premeditata, ai posteri l'ardua sentenza – di numeri e simboli riferibili al culto mariano e alla sua tradizione iconografica, in particolare il numero dodici e la volta celeste.

Et signum magnum apparuit in caelo:
mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius,
et super caput eius corona stellarum duodecim¹².

Questo passo tratto dal capitolo 12 dell'*Apocalisse* di Giovanni che racconta di una donna vestita di sole apparire nel cielo con una corona di dodici stelle ha segnato indelebilmente la memoria immaginifica della tradizione cristiana. La forza espressiva di un'immagine che consacra *in aeternum* il rapporto eponimico tra la Madonna e un numero: dodici come le tribù d'Israele, come le porte della nuova Gerusalemme di Ezechiele, come gli apostoli del Cristo.

Il primo elemento della partitura di Schubert a richiamare magistralmente il numero "dodici" è la figurazione dell'accompagnamento pianistico in sestine:

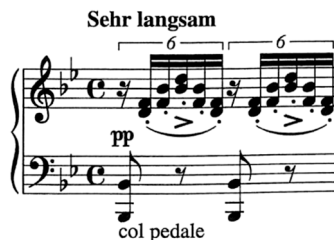


Figura 3. F. Schubert, Ave Maria op. 52 n. 6, b. 1 [GA II, p. 91]

Le note di quell'arpeggio, comprese le due crome della mano sinistra che completano il primo quarto di battuta, sarebbero potute essere 14, 16, 11, 8, 7 e invece Schubert regala al canto, che arriverà di lì a poco, 12 corde doppie, rivestite di una sottile filigrana allegorica – i puntini sotto i bicordi, la legatura di espressione e l'accento regale, “coronale”, al centro – che amplifica l'analogia metaforica tra i dodici suoni e le dodici stelle, amalgamandone il decorso sonoro in un manto unitario, un tessuto pregiato, *alias* il cielo stellato sopra la melodia.

Quante sono le battute dell'*Ave Maria*? 17 quelle scritte, 43 quelle percepite con il doppio ritornello. Eppure, se escludiamo le 5 battute di pre- e postludio pianistico, quelle della melodia, dell'Inno alla Vergine tornano ad essere: 12¹³.

Partiamo ora da un altro dato oggettivo del testo pentagrammato. Schubert caratterizza l'*Ave Maria* imprimendo una direzionalità alle altezze e alle melodie. Dato un suono di partenza X della figurazione, della semifrase, della sezione melodica, le altezze che seguono tendono a raggiungere gradualmente un vertice Y per poi simmetricamente e a specchio ridiscendere al punto di dipartita. Tale costruzione ad arco, semicerchio, volta, è riscontrabile in diversi momenti, tanto da risultare come una costante del *Lied*. Si possono citare brevemente l'arpeggio di sestine a doppie corde, l'arco melodico disegnato dagli accenti dei singoli vertici melodici accentati delle sestine (bb. 1-2), diversi frammenti della melodia, senza dimenticare la struttura melodica base della *salutatio* angelica iniziale e finale: Si bemolle - Re - Si bemolle (Bb4-D5-Bb4).

I rimandi extra-testuali prestano il fianco, *ça va sans dire*, a letture diverse, contrastanti, soggettive. Come impedire d'altro canto l'associazione metaforica di questo segno grafico e del suo effetto sonoro ad altri possibili elementi naturali o concettuali, ad esempio un'onda del mare o per iperbole immaginifica il gesto naturale di un suricato, piccola e simpatica mangusta che nel Botswana ad intervalli regolari si solleva

sulle due gambe posteriori per riconquistare poco dopo la posizione orizzontale?

Pur volendo lasciare libera la fantasia degli ascoltatori, nel caso specifico gioca a nostro favore il contesto mariano, l'ambientazione naturale della scena del racconto scozzese, la forte intenzionalità espressiva testimoniata dal compositore rispetto alla fonte testuale.

Ecco allora che la nostra proposta interpretativa suggerisce di riconoscere in quel saliscendi graduale di note, nella circolarità sinusoidale della linea melodica, negli arpeggiati del canto e del pianoforte un possibile riferimento simbolico alla volta celeste, a quell'orizzonte coloristico tradizionalmente associato alla figura di Maria per la cui intercessione si spalancano le porte del cielo: *Janua coeli, ora pro nobis!*

Ite missa est

La calunnia è un venticello, un'auretta assai gentile [...] sottovoce, sibilando, va scorrendo, va ronzando; nelle orecchie della gente s'introduce destramente, e le teste ed i cervelli fa stordire e fa gonfiar¹⁴.

La seconda e ultima parte di questo contributo è consacrata alle ragioni di una pruriginosa ostilità nei riguardi dell'*Ave Maria* di Schubert, manifestatasi negli ambienti ecclesiastici italiani già a partire dalla seconda metà del XX secolo e protrattasi in forme più raffinate fino ai giorni nostri.

Senza voler ricostruire l'articolato e avvincente reticolo degli eventi storici che hanno portato alla ribalta il tema della liceità dell'esecuzione dell'*Ave Maria* nei luoghi di culto e/o all'interno della liturgia, mi limiterò *hic et nunc* a verificare la fondatezza delle accuse generiche nei confronti del brano, del compositore e della fonte d'ispirazione letteraria, accuse che per lo più si sono rivelate gratuite, ingiustificate e calunniose.

La donna del lago

C'era una volta un giovane organista, il quale, sentendosi replicare all'unisono dal parroco e dal solerte sacrestano che l'*Ave Maria* di Schubert non poteva essere eseguita in chiesa, brano notoriamente ispirato alla peccaminosa *Donna del Lago*, chinò lo sguardo e in preda ad un evidente imbarazzo acconsentì a modificare la faticosa scaletta dei brani già concordata con i nubendi.

Si potrebbe chiosare il veritiero qui simulato racconto, dicendo che un'intera generazione di musicisti in Italia ha dovuto subire l'umiliazione

di vedere respinta la proposta di esecuzione di un'*Ave Maria*, espressamente richiesta dagli sposi. La preoccupazione conviveva con il sospirato vagheggiare di una peccaminosa concubina, l'enigmatica Donna del lago, entrata di diritto nell'immaginario erotico collettivo di violinisti, cantanti e organisti.

Ellen Douglas, la protagonista del poema in versi di Walter Scott pubblicato nel 1810, *The Lady of the Lake*, è una fanciulla, una vergine, che si prende cura del padre, James Douglas, un tempo consulente fidato e mentore del re della Scozia, ora in esilio. Ellen ha la fortuna di soccorrere uno sconosciuto, tale James Fitz-James, sulla riva del *Loch Katrine*, un lago scozzese tra le fasciose foreste dei *Trossachs*, il quale sul finale si rivelerà essere il re Giacomo V di Scozia (1512-1542).

Ellen risponde ad una richiesta di aiuto, raccoglie lo sconosciuto e lo conduce nell'isola interna al lago, dove verrà ospitato e ristorato. Diverrà suo malgrado oggetto di una competizione amorosa tra due cavalieri rivali, Roderick Dhu e Malcolm Graeme, e riuscirà in un secondo e successivo incontro a respingere la proposta amorosa del re, tornato a farle visita sotto le mentite spoglie di James Fitz-James. Ellen rimane fedele all'amore genuino nei confronti di Malcolm, suo futuro sposo a conclusione del romanzo.

Con *The Lady of the Lake*, Scott regala al grande pubblico europeo¹⁵ i tratti tipici di una giovane eroina romantica, una vergine che rimane fedele, presta soccorso e porta in salvo il re di Scozia, si sottrae alla proposta di matrimonio del capo della fazione che ha dato ospitalità alla sua famiglia in esilio, custodisce e protegge il padre e in un momento di smarrimento, al riparo sui dirupi scoscesi di un rifugio roccioso, recita un'invocazione per lei e il padre più anziano alla Madonna.

Sin qui ho ricostruito il contesto narrativo dal quale viene tratto il testo dell'inno in inglese recitato da Ellen, affinché sappiate che: «in lei non trovo nessuna colpa».

Il testo della preghiera

Il *Lied* viene pubblicato nell'aprile 1826 dall'editore viennese Matthias Artaria con il titolo "*Ellen's III. Gesang. (Hymne an die Jungfrau)*" nel secondo dei due quaderni come sesto e penultimo brano della raccolta *Sieben Gesänge aus Walter Scott's Fräulein vom See*.

Il testo dell'inno alla Vergine viene originalmente pubblicato in doppia lingua per espresso desiderio del compositore, il quale con la doppia versione ambiva ad espandere la sua notorietà nel mercato di lingua in-

glese¹⁶, facendo precedere graficamente la versione inglese affiancata dalla traduzione in lingua tedesca di Adam Storck. Ripercorriamo brevemente con l'aggiunta della traduzione italiana le singole stanze del doppio testo tedesco-inglese, pubblicato nella prima edizione del 1826¹⁷:

[I st.] Ave Maria! Jungfrau mild, Erhöre einer Jungfrau Flehen, Aus diesem Felsen starr und wild Soll mein Gebeth zu dir hinwehen. Wir schlafen sicher bis zum Morgen, Ob Menschen noch so grausam sind. O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen, O Mutter, hör ein bittend Kind!	Ave Maria! maiden mild! Listen to a maiden's prayer; Thou canst hear though from the wild, Thou canst save amid despair. Safe may we sleep beneath thy care, Though hanished, outcast, and reviled. Maiden! Hear a maiden's prayer; Mother, hear a suppliant child!
Ave Maria!	Ave Maria!

|| Ave Maria! Vergine clemente, | ascolta la supplica di una fanciulla, | da queste rocce aspre e impervie | possa giungere a te la mia preghiera. | [In virtù della tua protezione] Dormiremo sicuri fino al mattino, nonostante la cattiveria degli uomini¹⁸ | Guarda o Vergine [benevola] gli affanni di una vergine, | o Madre, ascolta la preghiera di un bimbo che prega! | Ave Maria! ||

[II st.] Ave Maria! Unbefleckt! Wenn wir auf diesen Fels hinsinken Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt Wird weich der harte Fels uns dünken. Du lächelst, Rosendüfte wehen In dieser dumpfen Felsenkluft O Mutter, höre Kindes Flehen, O Jungfrau, eine Jungfrau ruft!	Ave Maria! Undeiled! The flinty couch we now must share, Shall seem with down of eider piled, If thy protection hover there. The murky cavern's heavy air Shall breathe of balm if thou hast smiled; Then, Maiden! hear a maiden's prayer, Mother, list a suppliant child!
Ave Maria!	Ave Maria!

|| Ave Maria! Senza macchia [Vergine Immacolata]! | Se dal sonno rapiti su queste rocce inospitali il tuo manto ci protegge | la [fredda e] dura roccia sarà per noi morbido giaciglio. | Tra questi crepacci di rocce umide il tuo solo sorriso effonde un [soave] profumo di rose | O Madre, ascolta la supplica del bimbo | O Vergine, una vergine invoca [il Tuo aiuto]! | Ave Maria! ||

[III st.] Ave Maria! Reine Magd!
Der Erde und der Luft Dämonen,
Von deines Auges Huld verjagt,
Sie können hier nicht bey uns wohnen!
Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
Da uns dein heil'ger Trost anweht,
Der Jungfrau wolle hold dich neigen,
Dem Kind, das für den Vater fleht!

Ave Maria!

Ave Maria! Stainless styled!
Foul daemons of the earth and air,
From this their wonted haunt exiled,
Shall flee before thy presence fair.
We bow us to our lot of care,
Beneath thy guidance reconciled;
Hear for a maid a maiden's prayer,
And for a father hear a child!

Ave Maria!

|| Ave Maria! Vergine pura! | i demoni della terra e dell'aria | si dileguano da questi luoghi vinti dalla benevolenza del tuo sguardo!¹⁹ | Noi vogliamo piegarci al nostro destino [al destino di grazia, alla volontà del Padre] | perché supportati dalla tua consolazione [dal tuo santo conforto] Alla fanciulla [alla vergine] concedi benevola la tua protezione, | alla bimba che rivolge a Te la supplica per il [suo] papà! | Ave Maria! ||

Le “poco virtuose” dedicatarie

Se le accuse di eterodossia e impudicizia rivolte alla fonte letteraria e al testo poetico dell'inno alla Vergine erano destinate per ovvie ragioni a svanire nel nulla, altri tipi di menzogne e dicerie si prestavano ad essere fruttuosamente impiegati, perché non facili da smentire. Mi riferisco in particolare alle molteplici candidate dedicatarie del brano, a partire da colei, la *Contessa del Lupo Bianco*, il cui nome troneggia al centro del frontespizio della prima edizione (1826) dei *Sieben Gesänge*:

der Hochgebornen Frau Frau Sophie Gräfin v. Weissenwolf geborne Gräfin v. Breunner hochachtungsvoll gewidmet von Franz Schubert (dedicato con grande rispetto e stima alla Nobildonna Signora Sophie, Contessa di Weissenwolf, nata Contessa del Breunner).

Prima di sbirciare nella “fedina penale” della contessa occorre precisare che all'epoca la dedica di un ciclo liederistico, una sonata, un quartetto, poteva scaturire da diversi fattori: quello economico al fine di ricompensare l'atto di generosità mecenatizia, quello politico utilitaristico per acquisire crediti alla corte del potente di turno, quello evenemenziale e, evidentemente non escluso, quello a carattere amoroso sentimentale

Nel caso dell'*Ave Maria* e dei *Lieder* op. 62 è lo stesso Schubert a confermarci che in una delle loro numerose tappe del viaggio musicale estivo nell'Alta Austria in compagnia di Vogl:

a Steyereck abbiamo fatto visita alla contessa Weissenwolf, che è una grande ammiratrice della mia nullità, possiede tutte le mie composizioni ed è in grado di cantarne molto bene qualcuna [*recht hübsch singt*]. I *Lieder* di Walter Scott le hanno fatto talmente impressione che non le dispiacerebbe affatto che glieli dedicassi: così mi ha fatto chiaramente capire²⁰.

Ora il fatto che la contessa Sophie Gabriele Gräfin Breuner (1794-1847), divenuta dopo il matrimonio con l'ufficiale e politico del governo austriaco Johann Nepomuk (1779-1855) contessa Ungnad von Weissenwolff, amasse il canto, fosse un'autentica ammiratrice dell'arte di Schubert, sostenesse economicamente insieme al marito associazioni musicali e singoli musicisti e si cimentasse con risultati discreti nel repertorio liederistico con voce di contralto, non fa certo di lei una moglie fedifraga o una signora poco raccomandabile.

Sempre a proposito della contessa Sophie leggiamo nelle memorie di un viaggiatore:

questa madre premurosa dei più bisognosi, che non trovava disdicevole, dato il suo status nobiliare, frequentare personalmente quei luoghi della povertà dove c'era più bisogno di assistenza e aiuto. La sua memoria rimane per i cittadini di Steyeregg e dintorni imperitura²¹.

Nei corridoi del gossip schubertiano si è fatto strada un altro nome legato all'*Ave Maria*. Si tratta di Therese Clodi, figlia di Florian Maximilian Clodi (1740-1828), il quale acquistò nel 1802, all'età di 62 anni, il castello di Ebenzweier. Therese, nata dalle seconde nozze del padre, un anno dopo l'arrivo dei Clodi a Ebenzweier, si prenderà cura amorevolmente dell'anziano genitore fino alla di lui morte avvenuta nel 1828. A lei che preferì rimanere nubile, il padre, divenuto nel frattempo cieco e malato di gotta, aveva affidato l'amministrazione della tenuta e il castello, che affacciava sul lago di *Traunsee* nel nord dell'Austria.

Schubert che nei mesi di giugno e luglio 1825 soggiornò per sei settimane a Gmunden presso l'amico e mecenate Ferdinand Traweger, fece visita sempre in compagnia di Vogl alla famiglia Clodi. Il castello dei Clodi distava solo pochi chilometri da Gmunden e a casa di Therese vennero eseguiti dal vivo alcuni *Lieder* tratti dal ciclo ispirato a Walter Scott. Scrive Therese in una lettera al fratello: «due volte ho sentito Vogl cantare e Schubert suonare il pianoforte, è stata e rimane un'esperienza soprannaturale poterli ascoltare dal vivo»²².

A rilanciare l'ennesimo sospetto sull'*Ave Maria* era bastato un appunto sul diario del commediografo e amico Eduard Bauernfeld (1802-1890), da-

tato 23 luglio 1826²³, il quale si riferisce a Therese Clodi col soprannome di “*Das Fräulein vom See*”. Un coro stonato di sepolcri imbiancati tornò a recitare un copione già scritto: «ecco a chi sotto sotto pensava l'autore mentre componeva l'inno alla Vergine».

Non vale la pena soffermarsi oltre sulla vicenda. Basti sottolineare che nell'estate del 1826, ad un anno di distanza dalla composizione del ciclo liederistico, e tenuto conto della notorietà del poema di Scott a Vienna e altrove in Europa, è facile intuire le ragioni per le quali il profilo di Therese, giovane nubile che si prende cura amorevolmente del padre malato e il cui castello bacia le rive di un lago, potesse combaciare con quello di Ellen. Il fatto che nella cerchia delle amicizie di Schubert ci si potesse riferire alla tenutaria di *Ebenzweier* con l'appellativo di “Signorina del lago” appare naturale e un'ipotesi del tutto plausibile.

Il momento delle firme finali

È finalmente arrivato il momento di dire a chiare lettere e senza il timore di suscitare più o meno transitori turbamenti a chicchessia quanto segue: malgrado possa apparire *démodé*, fuori luogo, troppo confessionale, Schubert nel 1825 scrive il *Lied*, che reca il tassonomico riferimento al terzo dei canti di Elena, l'*Ellens Gesang III*, pensando a Maria.

Cattolici, cultori della laicità dell'Arte, protestanti, formalisti, agnostici e greco-ortodossi, fatevene una ragione! Schubert scrive quella musica soprannaturale pensando alla Madonna, alla Madre del Cristo.

Ce lo conferma lui stesso, mettendo la parola fine agli inutili pettegolezzi, nella celebre lettera ai genitori del luglio 1825, nella quale racconta in prima persona l'atmosfera che ha accompagnato la nascita e la stesura dell'*Ave Maria*:

Tutti sono rimasti colpiti dal mio sentimento religioso, che ho espresso in un inno alla Santa Vergine e che, a quanto pare, tocca l'anima e induce al raccoglimento. Credo che ciò sia dovuto al fatto che non mi sforzo mai di essere devoto e, salvo quando non posso proprio resistere al desiderio di raccogliermi [*aufser wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde*], non compongo mai simili inni o preghiere: ma quando lo faccio, allora generalmente sento che la mia devozione è profonda e sincera [*die rechte und wahre Andacht*]²⁴.

Schubert fa riferimento ad uno stato d'animo, ad un episodio che ha i tratti di un'esperienza mistica, quando racconta di essere stato sopraffatto dal desiderio di raccogliersi in un'attitudine spirituale profonda e sincera.

Rifugge dall'idea di devozionalismo e dalle pratiche di una religiosità affettata, confermando che nel suo comporre l'inno alla Vergine non vi era nulla di banalmente artefatto o preordinato²⁵. L'*Ave Maria* prende forma nell'intento di riportare sulla carta quell'esperienza interiore che lo aveva inderogabilmente spinto a scrivere un tributo di bellezza ed una preghiera alla Vergine.

Nel corso di questo contributo abbiamo scandagliato le virtù e il contesto di un brano che ha avuto una storia travagliata in soprattutto in Italia. Nelle diocesi, nelle parrocchie, nelle chiese, vale a dire in quei luoghi dove sembrava più idonea e funzionale la sua collocazione, esso è stato percepito come una minaccia al decoro e alla pratica liturgica. In molti casi ciò era dovuto ad una cattiva informazione, in altri ad una diffusa ostilità, direi financo gelosia, nei riguardi della popolarità della Madonna tra i fedeli.

Di certo questo tipo di malcelata insofferenza alla devozione mariana affonda le radici in qualcosa di più profondo e radicato. La stessa figura di Maria risulta motivo di attrito sia all'interno del mondo cattolico sia nel dialogo con altre religioni. Scrive Giulia Paola Di Nicola nel suo recente volume intitolato *Ben più che Madonna*:

Maria non cessa di rappresentare un motivo di scontro tra confessioni cristiane, molte delle quali l'hanno abbandonata ai cattolici, rifiutando la verginità perpetua, le pratiche devozionali, gli 'eccessi di venerazione', le immagini di 'idolatria-mariolatria'. [...] Riconosciuta o disconosciuta, più o meno patente o nascosta, Maria è stabilmente nell'identità cristiana [...] e continua ad essere presente quando la sua figura viene sminuita, quando viene rifiutata e il popolo le si rivolge spontaneamente, convinto che sarà comunque ascoltato²⁶.

Dopo avere per anni "sminuito" l'*Ave Maria* di Schubert come una canzone ispirata da donne di facili costumi e romanzi di dubbia ispirazione cristiana, gli strenui difensori dell'ortodossia liturgica hanno preferito incoraggiarne l'esclusione dalle funzioni religiose, derubricandola al genere di musica profana e "non" liturgica.

Sarebbe opportuno aprire un dibattito, che rimandiamo ad altra sede, su cosa possa dirsi sacro, liturgico e cosa no nel contesto odierno. Occorrerebbe interrogarsi sull'onnipresente riferimento alla partecipazione "attiva" dei fedeli, sul significato e sulla funzione stessa della musica e dell'Arte per la Chiesa e nella liturgia. Ci domandiamo ad esempio se la bellezza e l'efficacia di un canto possano risultare compromesse per il solo fatto che quel canto,

nel nostro caso un inno alla Vergine, non sia stato concepito nell'alveo di una finalità liturgica.

Siamo forse condannati a preferire spartiti e autori mediocri, a volte scendenti, esaltati e sponsorizzati dalle gerarchie solo perché "apparentemente" convenzionali all'uso liturgico?

Qual è il senso profondo della partecipazione dei fedeli? Quale spazio per un raccoglimento interiore all'interno della liturgia e con quali mezzi espressivi? Quale ruolo attribuire all'adesione non formale al rito e come evitarne le forme più alienanti (cori improvvisati, stormi di chitarre in libera uscita e stridule voci di benemerite vecchine)?

Ancora oggi, ad esempio, si tende ad evitare con ogni mezzo, che una preghiera alla Madonna possa in qualche modo interferire e alterare lo spirito del sacramento nuziale, l'autenticità del rito del matrimonio.

D'ora in avanti sarebbe meglio impiegare altrettante energie, impegno e dedizione, per sfuggire una volta per tutte alla beffarda alternativa di un'esecuzione dell'*Ave Maria* di Schubert nel momento meno significativo, meno profondo, meno partecipato della liturgia nuziale: quello delle firme finali degli sposi e dei testimoni.

Al di fuori delle mura del rito, quando l'*Ave Maria* cessa di essere un invito alla contemplazione e al raccoglimento, quel canto raffinato e spirituale diviene sfondo inutile e insensato di un naturale e imperturbabile chiacchiericcio. Adottando questa piccola premura, eviteremo tutti in futuro di compiere un dilleggio gratuito e una banale mercificazione di un capolavoro cristiano.

¹ È lo stesso Schubert ad inaugurare la stagione delle rievocazioni della fortunata melodia, facendo proprio l'espedito dell'auto-citazione come efficace mezzo di promozione tra il pubblico e raffinato espediente espressivo. Come fa notare il musicologo Scott Messing, sono evidenti i rimandi presenti nel primo tempo della partitura del Trio per pianoforte, violino e violoncello op. 100 (D 929), una delle ultime opere del compositore, divenuta a sua volta fonte inesauribile di notorietà internazionale per il nostro compositore anche grazie al prolifico uso di questa opera in ambito cinematografico (cfr. SCOTT MESSING, *Self-quotation in Schubert. "Ave Maria", the Second Piano Trio and Other Works*, University of Rochester Press, Rochester 2020). Schubert non aveva mai disdegnato di sfruttare la notorietà o la pertinenza di una melodia di un *Lied* al fine di impreziosire una nuova opera strumentale. Lo aveva già fatto ad es. con *Die Forelle* impiegato nella veste formale del tema con variazioni nel quarto movimento del celebre quintetto che ne riprende il nome o con le variazioni per flauto sul tema di "Trockne Blumen", il diciottesimo *Lied* del ciclo *Die schöne Müllerin*.

² Si vedano rispettivamente: a) la trascrizione per pianoforte solo di Liszt del 1838: F. LISZT, *Ave Maria* [di Schubert], S. 558/12, tratta dalla raccolta *12 Lieder von Franz Schubert*; b) l'elaborazione di Beyoncé del 2008, che sfrutta solo ed esclusivamente il frammento melodico originale di Schubert "Ave Maria" come una sorta di epifora musicale tra strofe diverse: B. KNOWLES, A. GHOST, I. DENCH, M. RIDDICK ET AL., *Ave Maria*, tratto dall'album *I Am... Sasha Fierce*.

³ L'edizione Urtext della *Neue Schubert-Ausgabe* fissa il completamento del brano nell'aprile 1825; vedi F. SCHUBERT, *Ellens Gesang III: Hymne an die Jungfrau* in ID., *Lieder*, a cura di W. Dürr, vol. 2 (Hohe Stimme), Bärenreiter, Kassel 2006, p. 91 [d'ora in avanti GA seguito dal numero ordinale del singolo volume]. Otto Erich Deutsch, riferendosi più in generale alla raccolta dei *Sieben Gesänge* ispirati al poema di Walter Scott, parla più genericamente del completamento dell'opera tra la primavera e l'estate del 1825; cfr. O.E. DEUTSCH, *The Walter Scott Songs*, in «Music & Letters», vol. 9, n. 4, Schubert Number (10/1928), pp. 330-335, qui p. 331.

⁴ Nell'estate del 1825 Schubert soggiornò e visitò diverse località dell'Alta Austria, tra queste: Altmünster, Gmunden, Kremsmünster, Linz e Steyregg.

⁵ F. SCHUBERT, *Lettera ai genitori* (Steyer, 25-28 luglio 1825) in O.E. DEUTSCH (a cura di), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Breitkopf & Härtel,

Wiesbaden 1996, p. 300 [d'ora in avanti SDL]; tr. it. in F. SCHUBERT, *Notte e Sogni. Gli scritti e le lettere tradotti e commentati*, a cura di L. Della Croce, LIM, Lucca 1996, p. 115.

⁶ Citiamo tra gli altri le diverse sfumature coloristiche e i diversi mezzi tecnico strumentali impiegati da Schubert nei *Gesänge des Harfners* op. 12, la breve raccolta giovanile ispirata dal "Wilhelm Meister" di Goethe, in particolare i primi due: *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (D 478, 1) e *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (D 478, 2) con accordi a parti late liberamente arpeggiati, gruppi irregolari di terzine e successioni di doppie corde; il mistico e trascendente *Dem Unendlichen* (D 291) con le arpe in sestine dispiegate a rendere un omaggio festoso e corale della Natura all'Altissimo o infine il celebre e malinconico duetto goethiano *Nur wer die Sehnsucht kennt* tra Augustin, il vecchio arpista, e Mignon, sua figlia, nel *Lied der Mignon* (D 877, 4), ultimo dei quattro *Gesänge aus "Wilhelm Meister"* op. 62 (ulteriori rimandi in S. MESSING, *Self-quotation*, cit., pp. 88-89).

⁷ Cfr. F. SCHUBERT, *Nachtstück* op. 36, n. 2 (D 672), testo tedesco di Johann Mayrhofer in GA II, pp. 24-28.

⁸ Abbiamo già accennato al *cliché* espressivo dei gruppi metrici irregolari quali terzine e sestine in concomitanza di un riferimento testuale o letterario allo strumento o ad un suonatore d'arpa. Schubert nell'*Ave Maria* delinea un ulteriore elemento caratterizzante. Si potrebbe dire che l'autore predilige gli echi timbrici delle doppie corde rispetto all'andamento metrico. Le armonie vengono arpeggiate con doppie note sovrapposte e concatenate che di volta in volta ripetono nel succedersi per via ascendente o discendente rispettivamente il suono superiore o inferiore del precedente bicordo. Ritroviamo la stessa tipologia di arpeggio a doppie corde "legate" già nel primo brano della raccolta op. 52 ispirata al *The Lady of the Lake*, l'*Ellens Gesang I* (cfr. GA II, pp. 74-75).

⁹ Sul risveglio dell'interesse della classe medio-alta nei confronti dell'arpa celtica nell'Europa della prima metà del XIX secolo e sulla questione specifica dell'accordatura dello strumento si vedano le considerazioni di un gruppo di musicologi e arpisti anglosassoni: «As the historical Irish harp faced extinction in the early 19th cent., one of the more successful attempts to revive it linked academic investigations of 'ancient bardic music' to the social fashion for upper-class women to play the French harp. In 1820, harp-maker John Egan began to sell his Royal Portable Harps, built like a French harp,

with gut strings [*corde in budello*] like a French harp, tuned in Eb [*accordata in Mi bemolle*] like a French harp, but smaller and equipped with ditals [*chiavi (ditali)*], little finger-levers [*levette manuali*] at the pillar [*sulla colonna*], instead of the foot-pedals of a French harp» (K. ANTONENKO, A. LAWRENCE-KING, N. O'SHEA, *The Historical Irish Harp: Myths Demystified*, in «*Studia Celto-Slavica*» 7, 2015, pp. 253-280, qui p. 259); per un'indagine storica sulle pratiche performative dell'arpa nelle Highlands scozzesi, si veda J. GUNN, *An Historical Inquiry Respecting the Performance of the Harp in the Highlands of Scotland, from the earliest times, until it was discontinued, about the year 1734*, Bal-lantyne for A. Constable, Edinburgh 1807.

¹⁰ Sempre all'interno dei *Sieben Gesänge aus Walter Scotts "Fräulein vom See"* op. 52 anche i due canti di Elena, che precedono l'inno, sfruttano tonalità con i bemolle ed in particolare il primo *Ellens Gesang I* (D 837) la tonalità di Re bemolle maggiore e il secondo *Ellens Gesang II* (D 838) quella di Mi bemolle maggiore.

¹¹ La miracolosa immagine di Maria sulla falce di luna dorata con in braccio il bambin Gesù, il quale stringe con la mano destra una mela, risale agli anni 1493/1494. L'immagine della Madonna col bambino venerata nella cattedrale di Vienna si ispira all'incisione su rame nota come *Madonna mit dem Apfel* di Martin Schongauer (1430-1492).

¹² *Apocalisse* 12,1: Nova Vulgata 1979. «Un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e, sul capo, una corona di dodici stelle» (*Apocalisse* 12,1: traduzione CEI 2008).

¹³ Schubert suddivide le strofe dell'inno in parti uguali, sfruttando due unità formali ternarie di 6 battute, le quali a loro volta, considerando il "molto lentamente" dell'indicazione di tempo, potrebbero considerarsi di valore doppio [(6 x 2) + (6 x 2)].

¹⁴ Tratto dalla famosa aria di don Basilio in G. ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia*, libretto di Cesare Sterbini, Atto I - Scena VIII.

¹⁵ L'opera di Walter Scott dopo la pubblicazione nel 1810 riscosse nell'arco di pochi mesi un enorme successo tra il pubblico. Nell'arco di otto mesi se ne stamparono e vendettero non meno di 25.000 copie. Rossini pochi anni dopo nel 1819 con la sua *La Donna del Lago* contribuì non poco a rendere celebri nei teatri di tutta Europa, tra questi Vienna, Dresda, Parigi, Londra e San Pietroburgo, i principali personaggi dell'avvincente storia d'amore.

¹⁶ Scrive Schubert ai suoi genitori: «Per la stampa di questi *Lieder*, intendo seguire una strada diversa

da quella solita, che è ben poco efficace, mettendo sul frontespizio il riverito nome di Scott [*den gefeierten Namen des Scott*] e aggiungendo il testo inglese. È un modo di stuzzicare la curiosità e di rendermi più noto anche in Inghilterra». In SDL, p. 299 (tr. it. cit., p. 113).

¹⁷ Traduzione dal tedesco all'italiano dell'autore del saggio.

¹⁸ In un contesto di guerra intestina alla Scozia, il padre in pericolo e la fanciulla trovano riparo provvisorio in una grotta tra rocce impervie ed una natura inospitale, di qui l'invocazione di protezione alla Madonna.

¹⁹ Significativo il richiamo alla benevolenza, ad un dolce sorriso che ha il potere di scacciare il maligno. Non per mezzo della spada, non per il tramite di un atto violento la Madonna schiaccia la testa del serpente, ma in virtù di uno sguardo compassionevole, di una propensione ad un gesto d'amore.

²⁰ F. SCHUBERT, *Lettera ai genitori*, in SDL, p. 299 (tr. it. cit., p. 113).

²¹ C.M. ROSSI, *Skizzen aus dem vielbewegten Reiseleben des C.M. Rossi*, Heft 7. *Steyerregg, Stadt u. Burg*, Druck von C. Ueberreuter, Wien 1858, pp. 12-13 [tr. it. mia].

²² T. CLODI, *Lettera al fratello Max Clodi* (Ebenzweyer, 22 giugno 1825) in SDL, p. 290 [tr. it. mia].

²³ Dal diario di Eduard Bauernfeld (Linz, domenica, 23 luglio 1826) citato in SDL, p. 369.

²⁴ F. SCHUBERT, *Lettera ai genitori*, in SDL, p. 299 (tr. it. cit., p. 112).

²⁵ Una conferma dell'attitudine al sacro e alla musica liturgica di Schubert, nonché della forza vitale ed espressiva della sua produzione religiosa arriva proprio dal fratello Ferdinand, il quale nell'agosto del 1825 non mostra di essere particolarmente stupito nel constatare la straordinaria accoglienza dell'*Ave Maria* tra conoscenti, ammiratori e pubblico: «E poi che un inno alla Santa Vergine, da te composto, possa suscitare una naturale devozione in tutti gli ascoltatori, non dovrebbe meravigliare quelle persone, se solo avessero avuto modo di ascoltare la tua *Messa* in fa maggiore [D 105], il tuo primo *Tantum ergo* [D 739] e la tua *Salve Regina* [D 676]. Poiché attraverso queste composizioni devote [*diese frommen Kompositionen*] ogni uomo, dotato di un briciolo di sentimento, è spinto con fervore [al raccoglimento e] alla contemplazione religiosa». In F. SCHUBERT, *Lettera al fratello Franz* (Wien, 4 agosto 1825), SDL, p. 305 [tr. it. mia].

²⁶ G.P. DI NICOLA, *Ben più che Madonna. Rivoluzione incompiuta*, Effatà Editrice, Cantalupa (TO) 2021, pp. 329-330.