



© 2011 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-630-5

ARTURO TOSCANINI

IL DIRETTORE E L'ARTISTA MEDIATICO

A CURA DI
MARCO CAPRA E IVANO CAVALLINI

Libreria Musicale Italiana

SOMMARIO

- VII Premessa
- 3 Marco Capra
Toscanini musicista mediatico. Ipotesi e riflessioni
- 21 Ivano Cavallini
*Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e
Novecento*
- 45 Gianmario Borio
*La teoria dell'interpretazione musicale da Adolf Bernhard Marx
a Rudolf Kolisch*
- 61 Gustavo Marchesi
Toscanini alle prove
- 83 Claudio Toscani
Toscanini e Verdi
- 99 Daniel Brandenburg
Toscanini e Bayreuth
- 109 Gian Paolo Minardi
Toscanini e Pizzetti
- 133 Marco Beghelli
Alla ricerca della «voce adatta». Toscanini e i solisti di canto
- 171 Carlida Steffan
*«I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino».
Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*

- 201 Cesare Fertonani
Toscanini e l'interpretazione delle sinfonie di Mozart
- 221 Francesco Luisi
Toscanini e Beethoven: annotazioni sull'interpretazione delle sinfonie
- 235 Antonio Rostagno
Toscanini e la musica orchestrale italiana dell'Ottocento
- 261 Angela Ida De Benedictis
Toscanini e la radio, ovvero: dell'altra metà dell'etere...
- 281 Giuseppe Clericetti
I concerti televisivi di Toscanini
- 293 Vitale Fano
«Toscanini: Hymn of the Nations». Lo strano caso della sparizione del film con l'«Internazionale»
- 313 Alessandro Roveri
«The Toscanini Legacy». L'archivio Toscanini alla Public Library di New York

PREMESSA

Nel maggio 2007, tra le manifestazioni indette per onorare la memoria di Arturo Toscanini a cinquanta anni dalla scomparsa, l'Istituzione Casa della Musica del Comune di Parma e la Sezione Musicologia dell'Università degli Studi di Parma organizzarono un convegno internazionale intitolato «Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra del suo tempo». Pur non costituendo la fedele testimonianza di quella iniziativa – della quale non ripropone tutti gli interventi e accoglie anzi un saggio commissionato qualche tempo dopo – questo libro ne è quantomeno la conseguenza. In primo luogo per le due questioni di fondo: le caratteristiche del modo di interpretare di Toscanini, grazie alle quali egli divenne il simbolo della moderna direzione, e contestualmente l'esigenza di introdurre strumenti critici nuovi atti a ricollocare la sua figura in un corretto ambito storico.

Questioni di non poco momento che hanno indotto a focalizzare l'attenzione non solo sulla biografia del direttore, della quale si sono occupati altri studiosi nel passato, ma soprattutto sui mezzi di comunicazione di massa che gli diedero una rinomanza senza precedenti, tanto da poterlo definire artista mediatico *ante litteram*. Si è scelto inoltre di indirizzare l'indagine verso alcuni dei repertori prediletti dal maestro e sui suoi rapporti con il canto, la regia, la musica sinfonica e operistica, le orchestre e le istituzioni nelle quali operò un'autentica rivoluzione. Più in dettaglio, mediante l'ausilio di registrazioni e di altri materiali sussidiari, è parso utile analizzare, senza pretese di completezza, la lettura di un gruppo di autori a lungo presenti nel suo vasto repertorio: Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, Pizzetti, i sinfonisti italiani dell'Ottocento. Anche altri compositori avrebbero potuto servire

allo scopo, quali esempi egualmente validi ed emblematici. Tuttavia, l'intento non è stato quello di approntare un quadro esauriente della carriera di Toscanini, bensì di applicare metodi comparativi meno usurati nello studio della sua attività di interprete. Allo stesso modo, non si è voluto tracciare una linea evolutiva del suo legame con i singoli musicisti, ma interrogare con cura i documenti a disposizione. Né ci si è proposto di delineare la sua parabola espressiva, equamente divisa fra discontinuità e persistenze: condizioni troppo anguste che potrebbero pregiudicare l'esito di una ricerca obiettiva sulla prassi del dirigere. Lo scopo del volume, grazie allo straordinario paradigma comunque fornito dalle testimonianze sull'arte di Toscanini, concerne la riformulazione di alcuni criteri di indagine impiegati nella storia dell'interpretazione, disciplina spesso affranta da temi e teorie invero insidiosi.

Il nostro sentito ringraziamento va infine a coloro che, quattro anni or sono, parteciparono al convegno e che nel libro ora non figurano. E un omaggio doveroso agli ospiti di eccezione che allora contribuirono alla buona riuscita dell'evento: i nipoti del direttore, Emanuela di Castelbarco e Walfredo Toscanini, e un testimone prezioso della sua eredità artistica, il maestro Bruno Bartoletti.

MC - IC

IVANO CAVALLINI

ARTURO TOSCANINI E LA DIREZIONE D'ORCHESTRA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

La carriera di Arturo Toscanini si iscrive nella prassi della moderna direzione d'orchestra, i cui principi vengono sanciti nel periodo compreso fra la metà del diciannovesimo secolo e i primi decenni del ventesimo. Definizione che si può intendere in un senso più restrittivo, per cui il maestro di Parma, come ha scritto provocatoriamente Adorno, fu un musicista dell'Ottocento che inventò l'arte del dirigere.¹

Lo scopo di questo intervento, quale che sia il peso effettivo della rivoluzione operata da Toscanini, è di illustrare le condizioni che hanno consentito lo sviluppo della neonata disciplina e permettono di rispondere alla domanda: quando un musicista può dirsi un direttore? Per risolvere il quesito si deve rammentare che il dirigere è divenuto un'arte autonoma in virtù di alcuni mutamenti epocali. Un insieme di concause, e in esse è compreso l'apporto di Toscanini, sulle quali mi soffermerò brevemente per offrire qualche spunto di riflessione.

A titolo di semplice enumerazione questi sono i fattori decisivi che hanno determinato la transizione al dirigere secondo le modalità ancor oggi in voga:

- la separazione della direzione dalla prassi strumentale e l'uso della bacchetta o delle mani per guidare l'orchestra, quali effetti

1. THEODOR W. ADORNO, *Die Meisterschaft des Maestro*, «Die Merkur», ottobre 1958, poi in *Klangfiguren*, I, Berlin – Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959, trad. it. *La maestria del maestro*, in ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 40-53.

della eliminazione del tempo udibile e degli strumenti di ausilio come il violino e il pianoforte;

- la parziale o totale divaricazione del dirigere dalla pratica compositiva;
- la posizione universalmente accettata del direttore davanti all'orchestra;
- la scomparsa della direzione a due e l'imposizione del direttore unico, concertatore e direttore;
- la formazione del repertorio operistico e sinfonico e del connesso canone estetico, dal quale scaturisce il problema dell'interpretazione collegato alla fissazione dei valori storici che promanano dalla partitura;
- il superamento delle tradizioni esecutive nazionali, grazie alla circolazione dei repertori, alla creazione di organismi orchestrali basati sulla medesima disposizione degli strumenti e intonati sullo stesso diapason, nonché alla internazionalizzazione dei direttori;
- la nascita contestuale dei nuovi media: disco, cinema, radio e televisione;
- lo sviluppo della didattica con la pubblicazione dei manuali e l'istituzione dei corsi per insegnare la direzione ai giovani discenti.

Una rassegna esauriente dei punti summenzionati meriterebbe di per sé un saggio invero ponderoso.² Per restare entro i limiti concessi a un pezzo introduttivo, mi limiterò a prendere in esame alcuni aspetti cruciali della storia del dirigere, concernenti una cospicua serie di innovazioni che non furono unanimemente accettate se non ai primi del Novecento. Per esempio, l'Italia non doveva essere la «Siberia dell'arte» tanto disprezzata da Louis Spohr, se molto tempo prima rispetto alla Francia i nostri teatri mutarono la posizione del direttore ed eliminarono la figura oramai obsoleta del primo violino capo dell'orchestra. Emanuele Muzio, per citare la testimonianza dell'illustre allievo di Verdi, nel 1876 informava Ricordi in merito alla messa in scena di *Ai-*

2. Utile, benché asistemato, il volume di ELLIOTT W. GALKIN, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York, Pendragon Press Stuyvesant, 1988; inoltre il mio *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998.

da all'Opéra di Parigi e lo pregava altresì di spedire una parte di «Violino principale». La richiesta era motivata dal timore del violinista, monsieur Portheau, di essere costretto a sostituire all'improvviso Muzio o Verdi, in quanto abituato a dirigere servendosi dello *spartitino* e non a leggere la partitura. Una vecchia usanza insita nella direzione mista, ossia la guida con l'archetto brandito come un *bâton*, il quale poteva essere rimpiazzato nei momenti critici dallo strumento onde riportare a tempo cantanti e orchestra. Un tipo di guida che non consentiva al *Konzertmeister* o *Violon principal* di girare celermente le pagine della partitura, ma di gettare lo sguardo ai fogli di una riduzione variabilmente provvista di due, tre, quattro o al massimo cinque pentagrammi, sulla quale erano riassunte le parti vocali, i bassi e quelle di volta in volta più importanti dell'orchestra («Mr. Portheau teme o che Verdi od io ci ammaliamo [...] e che essendo obbligato a dirigere non lo potrebbe sulla partitura»)³.

La spiegazione dell'accorata domanda di monsieur Portheau non riguardava la sua personale abitudine, ma una tradizione nazionale conservatrice, bene esposta ne *L'art du chef d'orchestre* di Édouard-Ernest-Marie Déldévez (1878), che predica la direzione al violino e disegna pure i movimenti dell'archetto in sostituzione del *bâton*.⁴ Un modo di dirigere che aveva la sua ragion d'essere nella posizione dello *chef* sotto il palcoscenico, per guidare principalmente i cantanti senza poter vedere l'intera compagine degli strumenti. Ancora nel 1894, quindi otto anni dopo la prima esperienza di Toscanini con la direzione, Verdi rilasciava una intervista al «Journal des Débats» relativamente alla rappresentazione del *Falstaff*, lamentando l'assetto difettoso delle orchestre francesi e proponendo per contro il disegno di quelle italiane, ove il direttore, dal suo seggio in prossimità della platea, dominava i cantanti e l'orchestra.⁵ Senza sforzarci di cercare una data precisa riguardo a codesta evoluzione, basterà ricordare che Angelo Ma-

-
3. LUKE JENSEN, *The Emergence of the Modern Conductor in 19th Century Italian Opera*, «Performance Practice Review», IV, 1991, p. 61. Sulla direzione a due e la riduzione o *spartitino* cfr. CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra* cit., pp. 31-90.
 4. ÉDOUARD-ERNEST-MARIE DELDÉVEZ, *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Didot, 1878, pp. 27-30.
 5. GREGORY HARWOOD, *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, «19th Century Music», X, 1986, p. 123.

riani probabilmente già nel 1857 dirigeva nel modo auspicato da Verdi e che nel 1860, per la prima di *Un ballo in maschera* al Teatro Comunale di Bologna, si era definitivamente impossessato della carica di direttore-concertatore.⁶ L'importanza del direttore-violinista era una conseguenza della direzione a due, ove il *Kapellmeister* aveva l'obbligo di preparare dapprima i cantanti e provare successivamente con l'aggiunta delle prime parti dell'orchestra, mentre il primo violino assisteva alle prove e prendeva in carico il gruppo intero durante le esibizioni. La disparità di intenti derivante da questa spartizione dei doveri fu aspramente deprecata in Italia a partire dalla metà del secolo, e all'Opéra era ben visibile il lascito di questo modello a 'due fasi' nell'assetto dell'orchestra: il direttore, collocato dietro il box del suggeritore al cospetto dei cantanti, non poteva vedere tutti gli strumenti, per cui aveva la necessità di tenere al suo fianco il primo violino, il quale a sua volta stava dirimpetto agli altri professori per svolgere un'opera di indispensabile controllo.

Una delle questioni nodali circa l'avvento del moderno dirigere attiene alla nascita di un repertorio accettato ovunque, dal quale fiorisce il canone estetico che orienta ancor oggi le scelte dei teatri e delle associazioni concertistiche. Sin dalla prima metà del diciannovesimo secolo si impongono i concerti esemplari di Jean-François Habeneck a Parigi, Eugenio Cavallini a Milano, Felix Mendelssohn-Bartholdy a Lipsia e Michael Costa a Londra, che danno la stura a una serie di confronti su composizioni ogni giorno più famose, da cui scaturisce il problema della corretta lettura in base a una tradizione consolidata anche a livello di studio compositivo. Avanti di intraprendere una concisa escursione su questo aspetto fondamentale della disciplina, è d'uopo ricordare che la svolta compiuta dalla cultura musicale, divenuta *sui generis* 'cultura di massa' nella seconda metà del secolo, ha contribuito alla creazione del divismo direttoriale. L'influenza delle società dei concerti, e delle istituzioni popolari in specie francesi (come i concerti domenicali al Cirque d'hiver e il lavoro svolto dai vari Colonne, Pasdeloup, Lamoureux), ha determinato da un lato la progressiva quanto rapida cristallizzazione del repertorio e dall'altro il concomitante feno-

6. Si veda la recensione di Angelo Catelani riportata in CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra* cit., p. 227.

meno della sua storicizzazione. Un saggio datato ma inappuntabile di William Weber dimostra come gli anni Sessanta assistano alla definitiva santificazione su scala europea della trinità Haydn, Mozart, Beethoven, alla beatificazione dei primi profeti Bach e Haendel, nonché all'ascesa al Parnaso dei discepoli Schubert, Weber, Schumann, Spohr e Mendelssohn.⁷ Sono gli anni in cui i sodalizi si aprono alle richieste del grande pubblico, non più e non solo quello selezionato del *Kenner* e del *Liebhaber*, e indicano manifestazioni in sale capaci di ospitare centinaia di persone. Tralasciando le cause economiche e sociali di un siffatto largo consumo, è altamente indicativo il dato conseguente a questo processo di acculturazione, ossia l'attenzione vieppiù esclusiva alle musiche dei compositori del passato, che fungono da metro di paragone sia sul piano didattico sia sul piano esecutivo.

Scorrendo i programmi delle società di Vienna, Lipsia, Londra e Parigi, Weber rileva quanto segue. Durante il decennio compreso tra il 1815 e il 1825 le musiche eseguite presso la Gesellschaft der Musikfreunde erano per il 77% di autori viventi, mentre dal 1849 al 1859 il 78% era di autori scomparsi; le manifestazioni del Gewandhaus nel 1782 e nel 1830 erano basate al 60% su pagine di autori viventi, ma negli anni Sessanta questa percentuale scendeva al 38%; i programmi della Philharmonic Society (associazione più conservatrice delle altre, e questo va detto) prevedevano, tra il 1817 e il 1826, al 56% musiche di compositori viventi, mentre tra il 1853 e il 1863 la percentuale si attestava al 30%; la Société des Concerts du Conservatoire nel decennio 1860-1870 proponeva solo un modestissimo 11% di musiche di compositori non ancora defunti.⁸

L'apparizione di Toscanini sulla scena europea e americana, la direzione delle opere e dei lavori sinfonici di Wagner Mozart Verdi Strauss Leoncavallo Mascagni Musorgskij Puccini Debussy e Stravinskij, in qualità di direttore artistico a Torino Milano New York Bayreuth e Salisburgo, costituiscono il coronamento di una tendenza preannunciata con le società dianzi nominate. In un altro senso il cammino arti-

7. WILLIAM WEBER, *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870*, «The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», VIII/1, 1977, pp. 5-22.

8. *Ibidem*.

stico di Toscanini ha del prodigioso, perché la sua formazione italiana non era il giusto viatico per intraprendere una carriera tanto straordinaria, a fronte della tardiva penetrazione del concertismo europeo nel paese del bel canto. E invece è proprio con l'acribia nel disvelare i valori essenziali delle partiture che egli è riuscito ad abbattere i rigidi pregiudizi in merito ai cosiddetti stili nazionali. Ad attestarlo è l'accoglimento entusiastico del *suo* Mozart a Salisburgo e a Vienna, del *suo* Wagner al Festspielhaus di Bayreuth e persino del *suo* Elgar presso il sospettoso pubblico londinese. A questo riguardo sono molti i toscanimiani a ritenere che solo al loro beniamino siano imputabili i rivolgimenti dai quali deriva la moderna civiltà del dirigere. Senza nulla togliere all'effetto dirompente del fenomeno Toscanini, mi sembra che la sua biografia si possa leggere piuttosto come il coronamento ideale di un ciclo evolutivo iniziato con i grandi artisti della precedente generazione.⁹ Le cifre raccolte da Weber convincono infatti che dalla costituzione del repertorio doveva nascere l'epifenomeno dell'interpretazione. Questa, a sua volta, non si poteva scindere dall'affermazione del divismo direttoriale dal momento in cui si riconobbe al maestro sul podio la dignità della professione in virtù delle sue doti di artista ri-creatore. Un paio di episodi a sostegno di codesta tesi.

Mariani, uno dei migliori esecutori di Verdi e l'«importatore» di Wagner in Italia, usa il termine interpretazione con una certa coerenza già all'altezza del 1862 in merito a una discutibile messa in scena scali-gera di *Un ballo in maschera*. Scrivendo a Eugenio Tornaghi, Mariani argomenta di «imperfezioni di esecuzione» e di «mancanze [...] dell'interpretazione musicale», provocate dalla stantia separatezza gravante sulla concertazione e sulla direzione affidate a due maestri. Dal messaggio confidenziale diretto a Tornaghi non si può arguire un uso sinonimico dei due lemmi, dato che al primo non corrisponde appieno il significato di errata performance, e con il secondo si indica l'incapacità di dare logico svolgimento all'opera, a causa, come afferma il maestro ravennate, dell'assenza di «unità di concetto». Gli eventuali dubbi cadono nel punto in cui la lettera argomenta in modo inequivocabile dei compiti dell'interprete, consistenti nel rivelare «quel non so che,

9. Uso l'informata biografia di HARVEY SACHS, *Toscanini*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1978, trad. it. a cura di Anna Levi Bassan, Milano, EDT, 1981.

che si può far sentire, che si può spiegare all'atto pratico», indipendenti sia dal rispetto metronomico dei tempi, sia dalla riproduzione fedele delle dinamiche e dell'espressione:

La musica del *Ballo in maschera* è tale che ovunque deve piacere. A Milano non poteva che sortire vittoriosa ad onta delle imperfezioni di esecuzione; ch  a Milano avvi buon gusto, tatto musicale squisitissimo, intuizione del bello, discernimento unico. Anzi, ti dir  francamente che non so capire come un pubblico simile possa tollerare le mancanze, che pur si manifestano scandalose, dell'interpretazione musicale, che, lungi dall'essere mediocrissima,   quasi sempre ordinaria, trasandata, priva affatto di senso artistico e di senso comune [...]. Mio caro Tornaghi: quando non   indovinato il colore dell'opera, quando gli effetti drammatici vengono male interpretati, quando i vaghi colori che devono presentare le voci, gli strumenti e le masse non sono che eseguiti pel puro valore delle note, allora, credilo, le bellezze di uno spartito non possono essere comprese dal pubblico. Non basta fare tutti i forti, tutti i piano e tutti i crescendo, non basta misurare i tempi col metronomo. Vi   una grande differenza da forte a forte, da piano a piano, da crescendo a crescendo; come un pezzo di musica eseguito nello stesso movimento pu  presentare colore diverso a seconda dell'accentuazione e di quel non so che, che si pu  far sentire, che si pu  spiegare all'atto pratico, ma che per  non   possibile indicare co' segni musicali. Prima di tutto un'opera bisogna immedesimarla colla verit  dovuta ai cantanti e poi colorirla colle tinte dello strumentale, che cos  bene sa trattare, tra i maestri italiani, il giustamente celeberrimo Verdi. Talvolta anche da pochi mezzi si pu  cavare effetti stupendi, ma per ci  vuole, sopra tutto, squisitezza di gusto in chi trovasi alla direzione [...].   errore poi sommo quello di avere in un teatro un maestro concertatore e un direttore d'orchestra. Se il secondo deve star soggetto al primo, non produrr  che l'aspetto di una macchina:   un brutto affidare ad una macchina tutto l'edificio di un'opera in musica! Se   un vero direttore, deve anche dirigere e regolare tutto, allora si avr  unit  nella esecuzione, nel concetto e nella interpretazione; senza questo non sar  che sconcerto e caso ogni volta che si indovina, se pure   possibile d'indovinarla.¹⁰

Dieci anni dopo, nel recensire l'esibizione della Terza sinfonia di Beethoven sotto la guida di Wagner a Vienna, Eduard Hanslick adot-

10. La nota lettera di Mariani   integralmente trascritta in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, vol. II, pp. 680-682.

tava in maniera anche più ambigua il termine in oggetto, relativamente alle «frequenti modificazioni di tempo» all'interno del movimento finale. Pur ammirando gli esiti seducenti di una simile lettura, Hanslick temeva che sulla falsariga del compositore si sarebbero posti tanti altri virtuosi della bacchetta, autorizzati a presentare le sinfonie «di Beethoven liberamente adattate» invece di quelle del 'vero Beethoven'. Ritenendo arbitraria in quanto «sentimentale» l'esecuzione di Wagner, il raffinato critico praghese negava a priori il concetto stesso di interpretazione. A suo dire vi era un solo Beethoven, delle cui creazioni si presume esistesse all'epoca un'immagine immutabile, obbediente a criteri che purtroppo sono difficili da decrittare.¹¹

A questo punto, a costo di apparire banali, è opportuno richiamare taluni aspetti di ordine applicativo collegati al concetto di interpretazione, distinti, per quanto è possibile, dalla teoria della composizione.¹² Per esclusione, come si è già rilevato, il termine non può essere confuso con il rigore dell'esatta lettura di quanto la partitura prescrive, né con una buona o cattiva esecuzione. Men che meno è concesso per l'era toscaniniana applicare improbabili criteri di ricupero filologico collegati alla musica antica, dato che la 'memoria storica' del maestro si fermava a Gluck e a Haydn, ossia ai primi autori del repertorio storizzato. Scontato il fatto che dal suo genio potevano scaturire letture fedeli al dettato, il paragone si pone semmai con le scelte compiute da altri direttori del suo tempo, senza escludere quelli degli ultimi ventitrent'anni del secolo diciannovesimo. Il suo rigore filologico, e la tanto sbandierata fedeltà alla partitura, sono in realtà miti gonfiatisi nel tempo ma privi di fondatezza se presi alla lettera. Erich Leinsdorf, assistente a Salisburgo tra il 1934 e il 1937, riporta che Toscanini correggeva *La mer* di Debussy, dato che lo stesso autore aveva proceduto alla medesima maniera, e che per Lotte Lehmann durante le rappresentazioni del *Fidelio* aveva trasportato la parte di Leonora, inventando pure nuove modulazioni in alcuni punti dell'opera.¹³ Inoltre, fuori da ogni convenzione performativa, il maestro introduceva una tromba in conclu-

11. La recensione al concerto, apparsa nella «Neue Freie Presse» del 12 maggio 1872, è riprodotta da GEORGE LIÉBERT, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 141-142.

12. Su questo problema cfr. Gianmario Borio in questo stesso volume.

sione della *Moldava* di Smetana «poiché [il passo] non è chiaro solo con i tromboni» (parole dello stesso direttore).¹⁴ A onore del vero, tuttavia, occorre precisare sino a che punto il maestro si spingeva nelle rettifiche più o meno arbitrarie. Per esempio, la trasposizione a una tonalità più bassa della parte di Leonora fu un *escamotage* per consentire alla non più giovane Lehmann di non forzare la voce con le note della grande aria nel primo atto. Poiché il recitativo a seguire non appariva altrettanto efficace rispetto alla nuova tonalità, egli risolse il problema applicando all'aria una modulazione in Mi bemolle, senza toccare il recitativo che lasciava invece nella tonalità prevista dall'originale. Le testimonianze di Antonino Votto e Ernest Ansermet sui tre schizzi sinfonici di Debussy concordano poi sulle migliorie apportate alla partitura e passate nella tradizione, visto che l'editore Durand e alcuni direttori, tra i quali Dimitrios Mitropoulos, le avevano accolte positivamente.¹⁵ Per cui i primitivi materiali d'orchestra discordavano con l'edizione tascabile della partitura; quelli usati da Toscanini infatti contenevano le correzioni di suo pugno, di cui dovettero tenere conto i direttori che ebbero la ventura di esaminarli successivamente. Altri interventi e limature ricordati da Votto concernono le opere di Puccini, che ricevettero probabilmente il benessere del compositore. Mi riferisco alle crome ribattute dei corni all'entrata di Minnie in *Fanciulla del West* e alla celesta introdotta nel finale del primo atto in *Manon*. La fedeltà al testo è dunque una fola; tuttavia gli interventi di Toscanini si limitavano agli ambiti tonali o alla strumentazione e la vera fedeltà, grazie alla quale egli è ritenuto a ragione un eccelso riformatore, consisteva nella capacità di fare procedere compattamente l'esecuzione senza concessioni in merito alle fluttuazioni del tempo e ai colori non pre-

13. ERICH LEINSDORF, *Cadenza. A Musical Career*, Boston, Houghton-Mifflin, 1976, pp. 40-41.

14. GALKIN, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice* cit., pp. 661-662.

15. ERNEST ANSERMET, *Ricordo di Toscanini*, in *La lezione di Toscanini. Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino*, a cura di Fedele d'Amico e Rosanna Paumgartner, Firenze, Vallecchi, 1970: si cita dalla ristampa facsimile edita dall'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna, Parma, STEP, 1985, p. 125. Per l'intervento di Antonino Votto sulla relazione di Gianandrea Gavazzeni: ivi, p. 298.

visti dalla partitura. Talvolta esagerando in senso opposto, considerata la sua predisposizione per i tempi spediti, per mezzo dei quali reagiva agli sdilinquimenti romantici e alla incongruenza sintattica nella messa in scena delle opere italiane, lasciate in balia di cantanti avvezzi a fare sfoggio di virtuosismo a detrimento dell'unità drammatica.

Appurato che gli interventi più o meno leciti di Toscanini nulla tolgono all'integrità espressiva delle composizioni, si possono citare per contro i casi in cui il concetto di interpretazione viene messo a dura prova, in ragione di approcci oltremodo personali da parte di illustri quanto insospettabili assi della bacchetta. Una vistosa 'inadempienza' per tutte, che mi piace riferire in quanto motivata non da trascuratezza, ma dalla piena libertà dell'atto cogitativo nella traduzione sonora.

Bruno Walter, come è noto, fu l'allievo prediletto di Gustav Mahler e della sua direzione delle sinfonie del maestro restano alcune memorabili incisioni. Partendo dall'assunto adorniano, secondo il quale i temi pseudofolklorici facenti parte del vissuto del compositore non si fondono con i temi romantici e rimangono rispetto a quelli estranei in un doloroso rapporto antidialettico, si presume che Walter dovesse concertare le pagine mahleriane in base alle indicazioni fornite dallo stesso compositore.¹⁶ Riguardo al terzo movimento della Prima sinfonia, il *Titan* del 1889, lo stesso Mahler ebbe a comunicare a Natalie Bauer-Lechner che «[...] ci si deve immaginare che la marcia funebre del *Bruder Martin* venga cupamente suonata da una pessima orchestrina, come quelle che di solito seguono i funerali. In mezzo a ciò risuonano tutta la brutalità, la gaiezza e la banalità del mondo nella musica di un'orchestrina di musicanti boemi che si intromette, e insieme il lamento tremendamente doloroso dell'eroe. Fa un effetto sconvolgente nella tagliente ironia e nella sfrenata polifonia».¹⁷

Pure in questo frangente non viene meno la perizia maniacale di Mahler nel prescrivere con puntiglio i colori desiderati. L'appassiona-

16. THEODOR W. ADORNO, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960, in italiano con il titolo *Wagner/Mahler. Due studi*, a cura di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1966, pp. 168-171.

17. Le citazioni sono tratte dalle *Erinnerungen an Gustav Mahler* di Natalie Bauer-Lechner, apparse a Lipsia nel 1923; cfr. la trad. it. in PAOLO PETAZZI, *Le sinfonie di Mahler*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 18.

to temino ungherese degli oboi è immediatamente sovrastato dalla sciatta sonorità della fanfara boema (ma per me anche austroslava) con le seguenti indicazioni relative alle prime due battute: «pp., aber aus-druckvoll, rit., a tempo, Ziemlich langsam»; la risposta delle trombe porta a sua volta l'iscrizione «ausdruckvoll». Segue poi l'intervento dei clarinetti in Mi bemolle e dei fagotti a coppie, cui si aggiungono grancassa, piatti fissi, violini col legno che accentano il levare sulla precisa indicazione «Mit Parodie, Nicht Schleppen, gut hervortretend».¹⁸ Di tanta messe di informazioni, circa gli effetti di ritardo espressività e parodia, Walter non sembra curarsi, poiché il suo funerale del cacciatore segue una pacata immagine romantica, tinta di sonorità tenui, senza alcuna alterazione e men che meno parodia. Leonard Bernstein, per citare un esempio diametralmente opposto, esagera invece la verve caricaturale della trombe, che deridendo l'accorato appello degli oboi ne dissipa il senso, e marca i colpi successivi delle percussioni e degli archi accogliendo alla lettera l'enfasi («Mit Parodie») pretesa dall'autore. Non so dire se Bernstein leggesse Adorno o la Bauer-Lechner, ma è certo che a Walter sarebbe bastato un semplice sforzo di memoria per raggiungere il medesimo risultato. È evidente invece che il direttore berlinese ha optato per una versione non coincidente in quel passo con le prescrizioni di Mahler. L'attenuazione del carattere di parodia è una sua libera scelta, non imputabile alla carenza di dati che, caso singolare nella storia, sono persino in eccesso. Se ne potrebbe inferire che l'allievo intendesse occultare il rifiuto opposto dal maestro alle trasfigurazioni romantiche della *humus* folklorica, mezzo privilegiato per ricordare il divorzio tra la realtà borghese e il mondo dei diseredati a lui caro.¹⁹

18. L'analisi con stralci della partitura in UGO DUSE, *Gustav Mahler*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 167-169.

19. Tenendo per fermo che l'opus musicale è una «virtualità», come affermava Guido Maggiorino Gatti, o un oggetto inconcluso che trova compiutezza solo nell'esecuzione, si potrebbe tentare di porre su piani distinti ma paralleli l'esempio di Walter alle prese con la musica di Mahler e la riscrittura del quartetto con pianoforte op. 25 di Brahms proposta da Schoenberg (su cui LUCA ZOPPELLI, *La quinta zingaresa. Il Quartetto in Sol minore di Brahms/ Schoenberg e il «problema della sinfonia»*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», II-III, 1986/1987, pp. 275-287). Nel primo caso, è stato notato, Walter elimina

Non sarebbe poi disdicevole condurre un accurato lavoro di analisi sui manuali di direzione, i quali, almeno sino alla prima metà del Novecento, attestano intendimenti assai disparati sul disegno della bacchetta, che rispecchia a sua volta le attitudini più varie. Dopo il dettagliato *L'art du chef d'orchestre* di Berlioz del 1855, passando per lo *Über das Dirigieren* di Wagner (1869) che funge da discriminante anche se non ha la forma del manuale, prende corpo la nuova branca del sapere musicale con uno stuolo di direttori-trattatisti, tra i quali si distinguono Felix Weingartner (*Über das Dirigieren* 1895), Maurice Kufferauth (*L'art de diriger l'orchestre* 1891), Hermann Scherchen (*Lehrbuch des Dirigierens* 1929), Max Rudolf (*The Grammar of Conducting* 1950), Lazare Saminski (*Essentials of Conducting* 1958), Benjamin Grosbayne (*Techniques of Modern Conducting* 1956), Hans Swarowski (*Randbemerkungen um dem Dirigenten* 1967) e Frederik Prausnitz (*Score and Podium: a Complete Guide to Conducting* 1983). Una siffatta disamina aiuterebbe a circostanziare con maggior precisione la vicenda artistica di Toscanini. I movimenti della bacchetta e le dinamiche relative ai passi d'orchestra trascritti nei manuali potrebbero costituire, con le

le aporie tra sentimentalismo e sciattezza da fanfara, risolvendo la contraddizione in una superiore quanto lineare *Stimmung* romantica. E questa è la riscrittura del direttore che tradisce, forse per uno scopo nobile ma certo non chiaro, il messaggio della partitura. Al contrario, Schoenberg riscrive l'opera 25, operazione di non immediata comparazione con quella compiuta da Walter, e riporta a un livello assai meno colto il testo di partenza, incorniciandolo in una dimensione orchestrale in cui gli strumenti involgariscono il suono ben più prezioso del rondò conclusivo pensato per il gruppo da camera. Ovviamente Brahms non avvertiva l'esigenza di ritrovare la vera musica tzigana. Era per lui sufficiente conferire al quartetto i connotati di un romanticismo sanguigno in quanto proteso al *völkisch*, ombra o parvenza del popolo verace. L'arguzia di Schoenberg, peraltro, non consiste nel ricupero di una trama tzigana preesistente, dato che di essa non v'è presenza nell'originale. La sua lezione è un atto di ironia involontaria causata dalla fedeltà dell'orchestrazione al disegno di Brahms, che di fatto muta in parodia allorché pare ritrovata l'*humus* demotica, per quanto in assenza di una precisa fonte di ispirazione. Il duplice rapporto che si instaura con il testo di partenza, laddove il termine testo si declina nel trasferimento dalla partitura all'atto interpretativo e dalla partitura alla sua trascrizione, subisce una decurtazione nella distanza; talché il fenomeno dell'esecuzione liberamente interpretativa potrebbe accostarsi a quello della ri-composizione.

dovute cautele, un ulteriore termine di confronto con le testimonianze verbali raccolte sul maestro e anche con le registrazioni, che di per sé non rappresentano una prova esaustiva della sua bravura. Un raffronto indiretto, ma utile sul piano tecnico, anche se è noto che il grande direttore italiano non ebbe maestri, né lesse forse una sola riga dei volumi dianzi elencati sino al 1956, né ritenne opportuno impegnarsi nella docenza. A questo punto la domanda è di carattere puramente metodologico e coinvolge tanti altri direttori: è fruttuoso continuare nell'operazione «maestri a confronto», o si possono collocare sullo stesso piano testimonianze che appartengono a fonti di tipo diverso? Se, come credo, la seconda ipotesi è legittima, gli esempi dei trattati potrebbero funzionare come delle immagini con pari dignità rispetto alle registrazioni audiovisive di un maestro in azione. In qualsiasi caso, la certezza assoluta di poter restituire la lezione di Toscanini attraverso i materiali d'orchestra e le riproduzioni in disco è una chimera. Basti considerare con obiettività quanto fossero anguste le condizioni in cui Toscanini registrava con l'orchestra della NBC e che la prassi comune era quella di adattare le arcate e i fraseggi in base all'acustica degli ambienti. Per contro, si può acquisire una prova inoppugnabile solo quando si ha la certezza che il direttore abbia concertato i medesimi pezzi nelle stesse condizioni, ossia con la stessa orchestra, con la stessa disposizione degli strumenti, con gli stessi materiali e con gli stessi solisti. Solo allora si potrà decidere se a fronte di qualche mutamento siano intervenute delle varianti di interpretazione o se la struttura di un qualsiasi brano è rimasta grosso modo inalterata.

L'arte del dirigere, poi, non si esaurisce nella gestualità, la quale, pur essendo l'aspetto più dibattuto in sede critica e nella manualistica, rimane la meno codificabile se si paragonano i buoni precetti con la pratica viva. Il fatto è che accanto alla spartizione del tempo, il gesto e la mimica del volto sono tanto volatili quanto indispensabili nel fronteggiare un'orchestra. Spontini, nonostante la miopia, sosteneva che si deve dirigere senza gli occhiali, in quanto lo sguardo è una componente primaria del comando; Toscanini, anch'egli miope, non portava gli occhiali in orchestra; Muti e Solti nelle loro interviste hanno ripetuto la stessa indicazione, condividendo l'opinione degli illustri predecessori. Su tali requisiti, all'indomani dell'imposizione del nuovo artista sul podio, è fiorita una letteratura di taglio giornalistico da usare con

parsimonia, a causa della discutibile preparazione dei referenti, e tuttavia ricca di spunti che la musicologia non può trascurare. Da Berlioz a von Bülow, da Toscanini a von Karajan, la bravura del direttore sembra coincidere per il grande pubblico con l'espressività della chironomia e con la mutevole intensità dello sguardo (per De Sabata e Bernstein anche del corpo). Poiché lo scopo di questo contributo è dimostrare in quale misura Toscanini sia stato erede e testimone della direzione del suo tempo e in quale misura sia stato invece un grande innovatore, non guasterà il paragone tra la descrizione che dà di un non meglio qualificato direttore M. K. l'enciclopedia morale *Les français peints par eux mêmes* nel 1841 e quella che del nostro parmigiano ha fornito Stefan Zweig nel 1935.²⁰ I due profili, accostabili in quanto tracciati da amatori arguti e non da critici di professione, sono straordinariamente simili nel perseguire l'ardua impresa di fissare sulla carta le caratteristiche della personalità dei due artisti e spiegare infine il fuoco che animava le loro prestazioni.

Sobrio, riservato, amante della precisione, uomo austero dallo sguardo profondo, M. K. non ama le novità ardite, scrive Alfred Legoyt, sebbene abbia accettato con qualche riserva la musica di Beethoven (nel 1841, a Parigi, le sinfonie del compositore venivano eseguite integralmente da un decennio circa: pressappoco da appena dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1827). La tempra del musicista muta totalmente quando questi sale sul podio. Da quel momento «cede alle sue sensazioni di artista», che si traducono «nella molteplicità e nella esagerazione dei gesti». Tuttavia, scrive l'estensore dell'articolo, egli va scusato perché si trova al centro di una ellisse in cui convergono i suoni degli strumenti ed egli agisce come se fosse sotto l'effetto del galvanismo. In breve, il direttore in questione è paragonato a una pila e la sua bacchetta è il mezzo meccanico che distribuisce le scariche elettriche che lo agitano dall'interno. In lui pulsa una doppia vita. L'elettri-

20. L'articolo di Alfred Legoyt in *Les français peints par eux mêmes*, vol. III, Paris, Schonenberger, 1841, è riportato in LIÉBERT, *Ni empereur ni roi: chef d'orchestre* cit., pp. 134-136. Il succulento ritratto *Arturo Toscanini: ein Bildnis*, pubblicato da Stefan Zweig nel 1935 come saggio in premessa a una monografia di Paul Stefan sul direttore, si trova con altri saggi in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938). Vedi la versione italiana STEFAN ZWEIG, *La resurrezione di Händel e altri scritti musicali*, a cura di Lorenza Venturi, Firenze, Passigli, 1994, pp. 65-89.

cià che trasmette al *bâton*, e che da questo passa all'orchestra, è dovuta a un «fenomeno strano, indipendente dalla sua volontà». Nell'animo di M. K. suona «una seconda orchestra, un'orchestra ideale, divina come l'ha sognata infine l'autore», da cui deriva l'aspirazione del nostro direttore a «una perfezione ideale che fugge sempre e che egli persegue senza sosta: di là gli sforzi disperati per rendere evidente a tutti questa musica che l'inebria». L'anelito alla perfetta adesione al suono immaginato produce nel *conducteur* una trasformazione dei tratti del volto. La fronte si corruga, i capelli si drizzano in capo, le sopracciglia si alzano e gli occhi fiammeggiano; eppure, scrive Legoyt, nonostante il primo effetto sfavorevole il pubblico capisce che questo è «l'aspetto poetico del direttore d'orchestra».²¹

Toscanini, nel ritratto dello scrittore viennese, ambisce all'assoluto. Assorto, con lo «sguardo straniato [...] come se vi fosse una barriera tra lui e il mondo esterno», il maestro impiega persino un minuto a riconoscere un amico, «tanto è trasognato [...] ed ermeticamente precluso a tutto ciò che non sia la musica che gli si agita in petto».²² Da questo stato di atarassia apparente il maestro si libera quando prova. Allora «lo spettacolo si fa grandioso e terrificante». «Provare», osserva l'affascinato Zweig, «significa per lui non già creare, ma solo avvicinarsi a questa magnifica visione interiore: il suo lavoro interpretativo è già da tempo compiuto, quando i musicisti iniziano appena il proprio [...]. Toscanini sa quello che vuole con diabolica chiarezza: adesso dovrà imporre agli altri questa volontà, trasformare l'idea platonica, la visione compiuta, in suono d'orchestra». L'impresa, tormento ed estasi per il musicista, lo trasforma in un dittatore. «Solitamente vellutati, gli occhi vigili e attenti mandano lampi di fuoco da sotto le sopracciglia arruffate, la bocca assume una rigida piega volitiva, ogni nervo delle mani, ogni organo si pone immediatamente nello stato di massima allerta».²³ A detta di Zweig, nel suo sforzo titanico Toscanini riusciva a rendere visibile qualsiasi sfumatura mimando il suono di ogni strumento:

21. Cfr. la mia traduzione in *Il direttore d'orchestra: storia e genesi di un'arte* cit., pp. 167-169.

22. ZWEIF, *La resurrezione di Händel e altri scritti musicali* cit., pp. 80-81.

23. Ivi, pp. 81-82.

A poco a poco si sprigiona da lui tutta la forza della persuasione, e il grande dono della gestualità, tutto italiano, trova nelle sue mani magnificamente espressive geniale espressione. Persino chi è negato alla musica riuscirebbe a capire dai suoi gesti cosa intende e cosa vuole quando scandisce il ritmo, quando allarga scongiurando le braccia o le preme ardentemente sul cuore [...]. Con crescente ardore adopera tutte le arti persuasive, prega, scongiura, implora, gesticola, enumera, canta a voce alta, si immedesima in ogni singolo strumento per ispirarlo, le sue mani imitano i movimenti del violino, dei fiati, dei timpani, e uno scultore che volesse rappresentare simbolicamente l'umana impazienza, la preghiera, il desiderio, lo sforzo, il fervore non troverebbe modello più adatto di questi gesti mimetici di Toscanini.²⁴

La «seconda orchestra» di M. K. nel 1841 e «l'orecchio interno» di Toscanini nel 1935 non sembrano tanto diversi. Ciò non significa che nulla sia cambiato in un così lungo arco di tempo. L'ammissibilità del paragone dipende dalla possibilità di far retrocedere la nascita del problema dell'interpretazione connessa al dirigere, se non proprio la sua concettualizzazione. L'abilità di un qualsiasi intellettuale nel circuire un aspetto che diverrà saliente nella cultura del Novecento non va confusa con la premonizione: testimonia solo il fatto che non sempre è fruttuoso affidarsi alle fonti 'autorizzate' della musicografia nello studio del dirigere. E per altri versi, nulla autorizza a trattare scientificamente le parole di Zweig, oltre al fatto indiscutibile che Toscanini come lo sconosciuto M. K. saliva sul podio per trarre dal suono ideale un suono fisico, senza la pretesa di ammannire qualche verità che non fosse la sua verità. Purtroppo, la testimonianza dello sfortunato scrittore viennese concorda con quella fornita dal critico Winthrop Sargeant, che in qualità di violinista aveva suonato nelle fila della Filarmónica di New York sotto la guida del maestro. Sargeant esclude che la perfezione cui perveniva il direttore fosse frutto di una tecnica particolare, ma di una personalità debordante di un musicista sguarnito di metodo. Quindi afferma che questi era in grado di suggestionare gli orchestrali e di soggiogarli con il suo «entusiasmo galvanizzante», senza indulgere in lunghe spiegazioni («trattava la musica in termini musicali, generalmente cantando brani di melodia, invece di

24. Ivi, pp. 83-84.

spiegarli»²⁵). Altre fonti autorevoli attestano invece che Toscanini si profondeva in dettagliate descrizioni della partitura allo scopo di ottenere gli effetti richiesti. Ciò non contraddice del tutto la testimonianza di Sargeant, poiché il maestro era dotato di una rara capacità nel tradurre in canto e in mimica teatrale il senso del 'testo', per cui lo schizzo fisiognomico di Zweig, su questo punto, collima con la memoria di natura professionale redatta dallo strumentista.

Il significato di melodia, termine richiamato da Sargeant, merita in questo caso una delucidazione. Désiré-Emile Inghelbrecht, il grande direttore francese, racconta di avere assistito a una prova di *La mer* e di aver udito altri due direttori commentare come tipicamente italiano il fatto che Toscanini pretendesse sempre di sentire la melodia. «Avevano decisamente torto», asserisce Inghelbrecht, «quello che Toscanini chiedeva era qualcosa di specificamente musicale; ciò che egli chiamava melodia era in realtà la linea, quel filo d'Arianna che l'esecutore non può mai far perdere all'ascoltatore»²⁶. Ai lettori più smaliziati non può sfuggire che la *melodia* di Toscanini è prossima al concetto di *mélos* propugnato da Wagner nel 1869, cioè a dire la trama che attraversa battuta per battuta la composizione e si identifica come dato strutturale preminente.²⁷ Toscanini, infatuato dalla lettura dei sacri testi wagneriani e profondo conoscitore dei *Musikdramen*, si richiamava nella pratica all'aspetto più importante della lezione del compositore, il quale aveva contribuito a trasformare il mestiere di guidare l'orchestra, penalizzato da uno spento *Taktieren*, nel poetico disegno del *Dirigieren*, facendo 'cantare' ogni composizione.

Come intuirono in molti, non ultimo Zweig, l'arte di Toscanini consisteva nel forzare i componenti dell'orchestra a materializzare l'idea che egli aveva della musica e non, come accadeva ad altri non me-

25. WINTHROP SARGEANT, *Geniuses, Godness and People*, New York, Dutton, 1949, pp. 95-96.

26. La citazione, tratta dal libro di Inghelbrecht (*Le chef d'orchestre et son équipe*, Paris, Julliard, 1949), appare in traduzione nella monografia di SACHS, *Toscanini* cit., p. 274.

27. Lo scritto di Wagner uscì dapprima a puntate nella «Neue Zeitschrift für Musik» tra il 1869 e il 1870, indi fu riunito con il titolo di *Über das Dirigieren*, Leipzig, Kahnt, 1870, trad. it. *Del dirigere*, a cura di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1989, p. 17.

no capaci, nel verificare le proprie convinzioni e alla bisogna modificare la lettura in corso d'opera. Per comprendere questo straordinario talento è dunque inevitabile carpire qualche testimonianza sul modo in cui egli preparava l'orchestra e come studiava le partiture. Una succulenta descrizione a questo proposito viene da Max Smith, in occasione della messa in scena del *Boris Godunov* a New York nel 1913. A quanto narra il critico, lo studio e la concertazione avvenivano all'incirca in cinque fasi distinte. Dapprima il direttore leggeva la partitura al pianoforte e poi, dopo averla memorizzata, la studiava comodamente a letto o in poltrona senza servirsi dello strumento. Quindi passava alle prove di canto con un maestro sostituto senza mai guardare lo spartito, intonando egli stesso le parti e battendo il tempo. La prova di scena lo vedeva impegnato a decifrare i valori drammatici dell'opera; appropriandosi del ruolo di regista il maestro insegnava ai cantanti i gesti, i movimenti e l'espressione e condivideva pure la lezione con critiche minuziose. Infine la prova d'orchestra e quella d'insieme sulla scena, che non subivano interruzioni fastidiose avendo egli montato con cura lo spettacolo al fine di perfezionare i colori nel rapporto tra voci e strumenti:

Il metodo di studio di Toscanini è il seguente: dapprima si mette al pianoforte ed esegue accuratamente la partitura, tenendo vicinissimi alla pagina i suoi occhi estremamente miopi. In questo modo egli integra e mette a fuoco la sua visione fotografica con l'aiuto del suo orecchio straordinariamente ritentivo. Poi studia la partitura lontano dal pianoforte, ricorrendo solo ogni tanto allo strumento. [...] Toscanini segue personalmente ognuno dei cantanti principali, recandosi a volte nelle loro case e accompagnandoli egli stesso prima di riunirli per una prova d'insieme. È interessante vederlo a questo punto, mentre, seduto a una certa distanza dal pianoforte suonato da un maestro sostituto, egli batte le mani per indicare il ritmo, canta spesso all'unisono con i suoi allievi, grida istruzioni, dà questo o quell'ordine, critica, incoraggia, biasima o approva, sempre senza guardare la partitura. La fase successiva [...] è la prova di scena con accompagnamento di pianoforte. [...] Si noterà che anche il direttore è sempre pronto non soltanto a trattenere i suoi artisti entro i limiti ritmici da lui stabiliti, ma anche a collaborare con quelli il cui compito consiste nel tracciare lo schema drammatico dello spettacolo, a dire agli attori [...] come devono muoversi, con quali gesti devono esprimere i propri sentimenti. [...] A volte, anzi, egli recita un'intera scena per spiegare in modo pittoresco quello che

ha in mente [...]. Ancora più illuminanti sono i suoi commenti e le sue critiche verbali, ispirati da una profonda conoscenza dei valori artistici, drammatici, poetici e musicali che s'intrecciano nell'opera [...]. Con quasi tutti i direttori la prima prova d'insieme subisce numerose interruzioni [...]. Ma ciò non avviene quando Toscanini mette in fila le sue truppe. I preparativi precedenti sono stati condotti con cura così meticolosa che quando le varie parti vengono finalmente montate ogni pezzo del complicato meccanismo dell'opera entra alla perfezione nel posto che gli è destinato.²⁸

Le prove del *Boris* offrono il pretesto per illuminare un altro aspetto della tempra intellettuale di Toscanini. In un colloquio fortuito risalente al 1898 il maestro chiese ad Aloys Mooser, critico svizzero che all'epoca viveva a Pietroburgo, se conosceva la travagliata partitura del compositore russo. Stupito, in quanto erano pochi in Europa a sapere del *Boris*, questi rispose affermativamente e comprese che Toscanini non solo aveva letto l'opera ma che da tempo aveva in animo di dirigerla.²⁹ Ciò dimostra, se ancora ve ne fosse bisogno, con quanta finezza d'intuito egli aveva proceduto nella costruzione del proprio repertorio sin dagli anni difficili del debutto. Anni segnati dalla meticolosa preparazione dei drammi wagneriani al Regio di Torino e alla Scala di Milano. Esempio la messa in scena del *Tristan* nel 1900 in quest'ultimo teatro, cui assistette entusiasta Siegfried, il figlio dell'autore, mentre una parte della critica lodava i cambiamenti apportati all'illuminazione, mediante il fascio di luce che investiva un solo lato del palcoscenico. Del pari apprezzata l'abolizione dei balletti tra gli atti, retaggio di una consunta tradizione settecentesca, nociva all'unità dell'opera in genere e intollerabile quando in scena andava uno qualsiasi dei lunghi lavori di Wagner.³⁰ Contestualmente, le opere di Verdi concertate dal maestro erano in quegli anni *Otello* e *Falstaff*, che si avvicinano a quell'opera continua' di ispirazione wagneriana reclamata da una turba agguerrita di giovani compositori. La disciplina con cui Toscanini interpretava le opere più moderne e quelle meno frequentate fu la pre-

28. L'articolo di MAX SMITH, *Toscanini at the Baton*, apparve in «The Century» nel marzo del 1913, ed è quasi integralmente riportato in traduzione da SACHS, *Toscanini* cit., pp. 138-139.

29. SACHS, *Toscanini* cit., p. 78.

30. Cfr. le testimonianze adunate ivi, pp. 91-92.

messa per una rilettura globale, quanto inusitata, dei titoli preferiti dagli enti lirici di prim'ordine e dai teatri di provincia. Egli si era tenuto alla larga per esempio dalla trilogia popolare e solo nel 1902 si convinse della opportunità di portare alla Scala una nuova versione del *Trovatore*, ripulito di tutti gli arbitrii che cantanti e direttori avevano perpetrato in nome del virtuosismo più becero. Paradossalmente, ma spiegabilmente, era più difficile per Toscanini dare all'opera di Verdi una nuova veste, che non portare al pubblico italiano uno qualsiasi dei *Musikdramen* del suo amato tedesco. Il ripristino dei valori autoriali ebbe una buona accoglienza, tanto da sollecitare il plauso della critica meno indulgente e suscitare la sensazione che fosse infine iniziata una nuova era nella rilettura di Verdi.³¹

I restauri verdiani di Toscanini non sono dunque l'esito di un ripensamento, dacché il direttore si astenne a lungo dal proporre le opere del maestro di Busseto. Piuttosto, come scrisse a suo tempo Franco Serpa, sono il frutto di un itinerario a ritroso, di una rivisitazione attuata attraverso l'applicazione di valori che pertengono all'esperienza wagneriana congiuntamente al sinfonismo europeo, e tedesco in specie. Se da un lato non vi fu atto di contrizione da parte di Toscanini, ma una strategica attesa del momento giusto, dall'altro sarebbe sbagliato abbozzare una *silouhette* austeramente filogermanica del direttore, che invece era aperto a tutte le esperienze eccezion fatta per le avanguardie, verso le quali nutriva un'accigliata incomprendenza accompagnata da un'altrettanto acuta insofferenza. La postura europea del 'parmigiano d'Oltretorrente' non è in contrasto con l'amore per Verdi, lo comprende al contrario in un orizzonte più vasto, nel quale si infrange il rapporto privilegiato dei direttori con la musica dei paesi di provenienza. A causa di questa apertura la musica di Verdi esce ripulita dalle incrostazioni dei malvezzi italoti e si pone sul medesimo piano delle opere di Mozart, Weber, Wagner e Strauss. Bello, e forse anche carico di significati che non è possibile certificare con sicurezza, l'episodio dell'omaggio dei copialettere di Verdi a Toscanini nel 1913.

31. Si veda per esempio la critica elogiativa di Carlo d'Ormeville, che non era un ammiratore di Toscanini, trascritta in SACHS, *Toscanini* cit., pp. 97-98. Su questo momento importante della biografia del maestro cfr. l'ottimo FRANCO SERPA, *Il repertorio*, in *La lezione di Toscanini. Atti del Convegno* cit., pp. 137-151.

Il quale sottolineò con cura le critiche del conterraneo agli errori compiuti da Mariani con *La forza del destino* e le lodi all'orchestra invisibile di Wagner, vivamente concupita per l'edizione scaligera di *Aida* nel 1871.³² La nota «da osservare», stilata da Toscanini in merito alla diffidenza di Verdi sulla «divinazione dei direttori», i quali trascuravano i significati autentici della partitura con indebito scambio di ruoli tra autore e interprete, ha il sapore di un monito severo per esorcizzare anche con la penna la paura di tradire le intenzioni del compositore.³³ Un atteggiamento reverenziale che Toscanini ha saputo trasformare in regola valida per sé e per le generazioni a venire.

Infine, per non cedere alla facile apologia, non è fuori luogo dar voce ai caustici asserti sulla rivoluzione messa in atto dal maestro, pronunziati da Adorno nell'ottica della dialettica negativa.³⁴ Si tratta di deduzioni da connettere al concetto di *Aufklärung*, che permettono di capire le motivazioni profonde per cui Toscanini, spirito illuminato, avrebbe creato il moderno dirigere per poi cadere nell'inganno di una logica distruttiva che la tanto auspicata oggettività avrebbe innescato *versus* il Soggetto.

A detta del filosofo la lotta dell'artista contro le malie esercitate dalle «distorsioni» tardoromantiche possiede a livello esecutivo tratti simili all'avversione di Schoenberg e Stravinskij per la cosiddetta *espressione*. Moto di reazione nel quale si riconosce il rifiuto a un pericoloso metabolismo, dalla musica alla politica, con l'imposizione della personalità autoritaria che ottunde le menti e sostanzia prassi fascistiche. A Toscanini va riconosciuta la responsabilità estetica di avere ricondotto l'*opus* musicale entro i confini della congruenza performativa, muovendo guerra al virtuosismo. Non è riuscito però a salvarsi dalla forza trascinante della *Sachlichkeit*: non tanto dalla tendenza hindemithiana, bensì dal suo corrispondente nel *côté* del concertismo e della diffusione in disco. Affrancata dagli eccessi dell'enfasi romantica, l'«espressivo» e il «rubato» dei quali si lamentava anche Mahler, la musica è ri-

32. Sull'atteggiamento polemico di Verdi nei confronti della nuova classe di direttori e sulla illogica interpretazione di Mariani mi permetto di rimandare ancora al mio *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte* cit., pp. 236-239.

33. Per le glosse toscaniniane: SACHS, *Toscanini* cit., p. 141.

34. ADORNO, *Die Meisterschaft des Maestro* cit.

piombata nell'oscurantismo di un raffinato dominio del materiale. «Sotto lo sguardo fulminante di Toscanini», scrive Adorno, «è reificata e ridotta ad articolo prefabbricato». L'ascolto stesso ne esce compromesso; il predominio dell'interpretazione che scorre sul materiale sonoro impedisce al pubblico di «rintracciare ciò che accade realmente nella musica». Di più, l'uso razionalizzato dei mezzi oggettivi ha prepotenti analogie con i meccanismi della *Kulturindustrie*, nonostante la repulsione del direttore nei confronti della musica di consumo. L'industria culturale si serve della riproduzione di massa, afferma Adorno nella *Philosophie der neuen Musik*, «che è moderna nell'accettare schemi industriali, specie per quel che riguarda la diffusione, ma questa modernità non sfiora nemmeno i prodotti».³⁵ E il principio di oggettivazione che sostanzia il lavoro del musicista perde di forza nella misura in cui egli non aderisce alla dimensione costruttiva entro la quale si inquadra l'opera delle avanguardie – il che rivela anche nel filosofo il radicato convincimento riguardo a una teoria dell'interpretazione che si forma in stretta dipendenza dalla teoria della composizione, secondo un'attitudine caratteristica della musicologia tedesca sin dalla metà dell'Ottocento. Refrattario a qualsiasi rapporto con la musica del suo tempo, osserva Adorno, Toscanini ha dedicato un'attenzione esagerata ai temi principali, trattando con noncuranza le parti intermedie e i costrutti armonici. Il mancato adeguamento dei dettagli al tutto, nell'articolazione predeterminata dei tempi, produce poi effetti di schiacciamento o nullificazione. La musica «procede come alla catena di montaggio», avanza sterilmente senza che vi sia dialettica tra l'insieme e le parti, al punto tale che persino il detestato Furtwängler, nel movimento lento della Quarta sinfonia di Brahms, riusciva a far intonare con la massima efficacia il canto del clarinetto, di contro all'intonazione meccanica stabilita dall'italiano.

Il fatto che la breve *Meisterschaft des Maestro* sia apparsa nel 1958, dieci anni dopo la *Philosophie*, induce a ritenere che l'esegesi dell'ascolto sia l'effetto di un impianto ermeneutico precedente e consolidato. Un'estensione dei principi esplicativi che illustrano i processi di

35. THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949, trad. it. *Filosofia della musica moderna*, a cura di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1959, p. 116.

massificazione, cui vengono sottoposti i prodotti artistici. L'intuizione critica adorniana non sembra scaturire direttamente dall'ascolto, ma fiorire come emanazione dalla filosofia sociale e configurarsi quale adattamento ai postulati che contraddistinguono quel modello speculativo. Va detto invece che sin dagli anni Venti Adorno aveva innestato i problemi dell'interpretazione nel contesto della teoria della riproduzione, esecutiva e meccanica insieme, e che a questa prospettiva si dovrebbe rapportare lo scritto in parola. Gli esempi da lui proposti sono a disposizione degli ascoltatori e le conclusioni cui egli perviene si possono accettare o disapprovare anche in assenza di 'protesi ideologiche'. Tuttavia, se da «Settembrini della musica» Toscanini è diventato un agente consapevole dell'«odio tecnocratico contro lo spirito», la sua biografia si sottrae alle convenzioni di un discorso meramente tecnico, e le innovazioni da lui operate potrebbero dar luogo a un dibattito sulla costituzione dell'opera d'arte agita, e come tale portatrice di verità variamente disputabili all'interno dell'inquietante *Aufklärung*, e soprattutto nel progetto di un ascolto attivo pensato come ricreazione della partitura.³⁶

36. In merito alla questione cfr. GAETANO MERCADANTE, «*Erkennendes Hören*». *Ascolto ermeneutico e teoria della conoscenza in Theodor W. Adorno*, «Il Saggiatore Musicale», XIII/2, 2006, pp. 273-305.