

PIERO RATTALINO

*Chopin:
i valori traditi
e riconquistati*

con altri nuovi saggi di musisociologia

Prefazione di Domenico De Masi



INDICE SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di DOMENICO DE MASI	XI
<i>Premessa</i>	1
WACHET AUF	5
CHOPIN: I VALORI TRADITI E RICONQUISTATI	12
Namenreigen	12
Vienna l'ostile	14
La guerra russo-polacca	16
Lo Scherzo op. 20 e la Ballata op. 23	18
Chopin scienziato	21
Il nipote di mio padre	23
Il diario di Stoccarda	26
Parigi, la cornucopia	28
Il gran rifiuto	31
Moja bieda	34
Occhi maliardi	37
Sciogliere i nodi	40
La Sonata op. 35 nella sua apparenza	43
La comparsa del mito	46
Vita in famiglia	49
Heimat	52
THALBERG: SOCIALISTA INCONSAPEVOLE	56
RACHMANINOV: GENIO ALLA SCOPERTA DI SE STESSO	65
Ascesa e rovina dei Rachmaninov	65
S. Pietroburgo e Mosca	67
Due diplomi	68
Pianista-compositore	69

Il suono e la prospettiva	71
La pietra d'angolo	71
Dopo il Quarantotto	72
Salire sul Parnaso	74
Suite n. 1	75
Il castello di carta	76
Molière, Ortega y Gasset e le fiabe piemontesi	78
LA MUSICA AL PENULTIMO TRASLOCO	79
Filosofia del trasloco	79
Il primo trasloco	80
Spirito del tempo	81
Mosca taglia il traguardo	82
Il “caso Scriabin”	84
Entra in campo Parigi	85
Monologo della Musica Colta	87
Seguito del monologo	88
Monologo di Herr Zeitgeist, tradotto in volgare	89
La morale della favola	91
DIAMO UNA OCCHIATA ALLA STORIA	94
MUSICA DAL VIVO COME PIACEVOLE HOBBY E COME SERVIZIO SOCIALE	109
Tempesta, ciclone, tsunami	109
Prima e dopo la pandemia	110
Reperimento di fondi	111
Erosione delle presenze	111
L'irruzione della rete	112
L'interrogativo taciuto e negato	114
La storia a consulto	115
Hobby e servizio	116
Teoria neoclassica della forma sonora	117
Le tensioni	118
I gradi della tensione	120
La didattica delle tensioni	121
Il teorema di Gödel	122
Bach e il suo tempo libero	123
Come lavorava Bach	125
Come lavoravano i primi interpreti	125
Come lavora l'interprete di oggi	126
La sinestesia	127

La cattura dell'affetto	128
La lezione del Capriccio BWV 992	129
La Partita n. 2 come Capriccio sopra	130
Parlare e recitare	131
Il quotidiano e il mito	132
 INTERPRETAZIONE COME SCIENZA DELLA COMUNICAZIONE.	 133
La strana coppia.	133
“E io pago!”: il melodramma.	134
“E io pago”: la musica strumentale	135
Il tarlo	136
L'interpretazione al bivio	138
Emozione, sentimento, pensiero.	140
Il primo steccato: Schönberg	142
Il secondo steccato: Busoni.	144
Il terzo steccato: Stravinskij	146
Il quarto steccato: Messiaen	148
Il quinto steccato: Rosen.	153
Gli steccati: perché?	156
Questioni di stile	159
Questioni di economia.	162
Questioni di metodologia	165

APPENDICE

<i>Muzio Clementi: romano, londinese, europeo</i>	171
<i>Debussy poliedrico</i>	176
<i>Debussy preraffaellita</i>	181
<i>Ruth e il suo My life in music.</i>	186
<i>Workshop: la Patetica di Beethoven</i>	191
<i>Vie nuove?</i>	194

PREFAZIONE

È strano che questo libro di musicologia abbia la prefazione di un sociologo. Un motivo sta nella temerarietà con cui un maestro del livello di Rattalino rischia di rovinare questo suo saggio per una *ouverture* così eterodossa. Ma un altro motivo si può rintracciare nei numerosi risvolti sociologici che il libro presenta e che invitano a un approccio interdisciplinare.

Rattalino è fornito di una prodigiosa cultura che abbraccia più campi. Ciò che mi ha sempre attratto nei suoi scritti è proprio il suo essere, insieme al grandissimo esperto di musica che egli è, anche un cultore di storia, neurologia, fisiologia, psicologia, sociologia, antropologia e quant'altro egli reputi indispensabile per esplorare quel complesso sistema dell'arte musicale costituito dagli autori, dagli interpreti e dal pubblico, ciascuno da rapportare al suo proprio tempo.

Questo libro che il lettore si accinge a leggere si addentra nei territori della sociologia perché nasce da una precisa apprensione dell'autore: cosa accadrà della musica dal vivo e che ruolo le toccherà quando, superata la pandemia e la guerra, i governi dovranno ripianare i debiti e tenere a bada la carestia, distogliendo le sovvenzioni dai già scarsi fondi destinati alla cultura. Tanto più che già prima della triplice disgrazia la platea italiana dei fruitori della musica dal vivo si andava svuotando. È ormai ineluttabile che si svuoti del tutto?

John Keats diceva che "l'opera d'arte è una gioia creata per sempre" e Rattalino non si rassegna all'idea che il pub-

blico possa essere deprivato della gioia infinita rappresa negli infiniti capolavori musicali di cui disponiamo. Perciò si fa, per così dire, agente di marketing e, nell'intento di trasformare la musica colta strumentale da un bene riservato a un bene comune, architetta una sequenza di passaggi logici con cui evitare l'ulteriore declino della musica dal vivo e riconciliarne l'incontro con i potenziali fruitori. La sopravvivenza di quest'arte è legata alla sua possibilità di affrancarsi dai soccorsi pubblici e questa, a sua volta, è concretizzabile solo conquistando tanti ascoltatori paganti quanti ne occorrono per pareggiare costi e ricavi assicurando inoltre un buon profitto agli organizzatori.

La tesi di Rattalino è che, per superare questo *break even point*, occorre puntare sul pubblico non colto seducendolo con un'interpretazione non colta di una musica non colta, capace di fare appello alla sfera emotiva senza mobilitare la sfera razionale degli ascoltatori. Proprio l'opposto di ciò che si sta facendo da qualche decennio a questa parte. Ne consegue la necessità di avviare una vera e propria rivoluzione concernente sia la metodologia dell'interpretazione che la didattica musicale fino a scardinare le abitudini consolidate.

L'avvento industriale

Qualcosa del genere è già avvenuto in passato. Dopo la rivoluzione francese si andò affermando la società industriale centrata non più sull'agricoltura e sull'artigianato ma sulla produzione in serie di beni materiali come stoffe e poi automobili. La nuova società si è via via connotata per l'ascesa della borghesia, la presenza di un massiccio proletariato, la fiducia in un progresso infinito, lo spostamento di enormi masse di lavoratori dalla campagna alla città e quello che oggi chiamiamo consumismo.

In quel clima – come racconta Rattalino – Liszt, Paganini e Thalberg, ciascuno partendo da intenti diversi, riusciro-

no a traghettare un vasto pubblico dalla fruizione della musica operistica a quella della musica strumentale, appannaggio, prima d'allora, dell'aristocrazia che se la finanziava. Alta e media borghesia, lasciando fuori la piccola borghesia e il proletariato, crearono orchestre sinfoniche stabili, stagioni di concerti da camera e agenzie. Il pubblico borghese, da parte sua, si abituò a trarre dal suono in sé quelle emozioni che nell'opera lirica erano sollecitate da scene, cantanti, trama e musica.

Più tardi, a cavallo tra Otto e Novecento, grazie alle conquiste politiche, sindacali e organizzative dei lavoratori, emerse la piccola borghesia che autori ed esecutori come Rachmaninov seppero attrarre nella sfera dei fruitori di musica classica facendo leva sul sentimentalismo e sull'emozionalità. Intanto il proletariato continuava a usufruire di musica per bande e delle offerte musicali di tipo religioso, che la Chiesa elargiva a tutti, senza distinzione di classe, tramite oratori, messe e cantate. Ma in alcuni casi, sia pure rari (si pensi, per esempio, all'industria Marzotto di Valdagno) il paternalismo degli imprenditori estese i concerti anche agli operai.

Intanto il clavicembalo si era trasformato prima in fortepiano e poi in pianoforte; la scuola russa con Safonov e Skrjabin aveva risolto brillantemente i problemi tecnici connessi al nuovo strumento; in Francia compositori come Debussy e Ravel andavano creando brani che tenevano conto delle caratteristiche sonore del nuovo pianoforte. Accanto a questi giovani autori, altri ce n'erano del calibro di Mahler, Richard Strauss, Stravinskij, Bartók per non parlare di esecutori come Paderewski, Ysaÿe, Casals o Backhaus. Minimo comun denominatore di tutti questi produttori e riproduttori di musica colta era di adottare e veicolare i valori della piccola borghesia, resa sempre più numerosa dall'economia industriale, e di solleticarne i gusti. Stessa rivoluzione, del resto, avveniva anche nel design dove le linee flessuose e legge-

PREMESSA

Gli otto saggi qui raccolti sono stati scritti, tranne uno, nel 2021 e nel 2022. Il primo è il grido d'allarme che la musica dal vivo fece risuonare nella notte della pandemia, il secondo è la versione molto ampliata di un programma da concerto dedicato a Chopin e pensato come dramma (o psicodramma) in otto capitoli, in cui si alternavano le mie spiegazioni e le esecuzioni di mia moglie, la pianista Ilia Kim. Il programma comprendeva il Notturmo op. 15 n. 1 (Autoritratto), lo Scherzo op. 20 (Vienna), lo Studio op. 10 n. 12 (Stoccarda), la Ballata op. 23 (Parigi), il Valzer op. 69 n. 1 (Dresda), la Sonata op. 35 (Valldemosa), il Notturmo op. 55 n. 2 (Nohant) e la Polacca-Fantasia op. 61 (Heimat). Il successo di questo programma fu tale da indurmi a dare delle mie spiegazioni verbali una versione saggistica e da affrontare indirettamente il tema del "recital come dramma" che rappresenta un tentativo di rinnovamento della prassi concertistica nel periodo del dopo-la-pandemia.

Il saggio dedicato a Thalberg fu scritto su richiesta della Associazione Thalberg di Napoli in occasione del centocinquantesimo anniversario della scomparsa dell'artista, deceduto nel 1871. Avrei voluto affiancare a Thalberg il suo rivale e alter ego Liszt, ma tutto quello che avevo da dire su Liszt lo avevo già detto nella monografia *Liszt pianista* e, in assenza di nuovi sviluppi sui quali indagare, non potevo riprendere l'argomento. Il saggio su Rachmaninov nacque come programma di sala per un concerto di musiche per due pianoforti, pro-

mosso dalla Accademia di S. Cecilia e che non ebbe luogo per malattia – Covid, ovviamente – di uno dei due pianisti.

Più che un saggio, il quinto incomodo è un divertissement per l'edizione 2022 del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, dedicato alla musica della prima parte del Novecento. Non potendo affrontare in modo esaustivo un tema di questa portata preferii puntare su due aspetti soltanto della complessa vicenda e trattarli – forse ci sono riuscito, forse no: il lettore giudicherà – in punta di penna.

Il saggio che segue fu scritto nel 2007, in un momento molto particolare della mia vita. Devo spiegare – e chiedo scusa per il fatto di intrufolare una narrazione autobiografica in questa Premessa –, devo spiegare, dicevo, perché scrissi nel 2007 un saggio che dava inizio a una nuova fase della mia vita professionale. Dal 1969 fino al 2006 avevo fatto il direttore artistico, prima in una società di concerti, poi in quattro teatri e in un festival. Cessai questo impegno, per ragioni che non interessano il lettore, alla fine del 2006. Ma non avevo alcuna intenzione di mettermi in pensione all'età di settantasei anni, e mi arrovellai per trovare un tema storico e critico su cui basare la mia attività negli anni che il Buon Dio mi avrebbe ancora concesso. Non tardai a trovare il filo rosso che cercavo. Avevo scritto molto spesso di storia della interpretazione senza aver esaurito le mie idee in materia ma, anzi, avendole lasciate più volte allo stato di abbozzo o di ipotesi. E così il saggio *Diamo una occhiata alla storia*, che fu pubblicato nella rivista *MUSICA*, divenne la pietra angolare di ciò che faccio, grazie alla benevolenza del Buon Dio, da ormai quindici anni. Faccio notare che nel 2007 stava per arrivare, ma non era ancora arrivata, la crisi economica del 2008, che per la musica dal vivo fu la prima mazzata. I segni della crisi erano però già iniziati, erano iniziati dalla fine del Novecento, ma non si era capito, e non si capì nemmeno poi, quanto fossero inquietanti. La seconda mazzata, la pandemia, colpì un pugile che era già groggy.

I due saggi che seguono affrontano il problema del futuro della musica dal vivo. Sono talvolta aspri, e talvolta sbrigativi e non ampiamente argomentati, ma ciò che urge oggi è prendere il toro per le corna, e il toro è in realtà il minotauro che, nascosto nel labirinto, aspetta il momento favorevole per far fuori la musica dal vivo. E la pandemia potrebbe essere stata l'occasione per dargli forza e coraggio. Questi due saggi, come il primo e quello su Chopin, appaiono qui per la prima volta.

Nell'Appendice ho ripreso i testi di tre booklet destinati a dischi, la recensione di un disco, una ipotesi di didattica e un breve commento a un fatto del giorno. Li ho ripresi, peccando forse un po' di presunzione, per proporre non un modello ma un esempio di come io penso si possa fare oggi divulgazione senza perdere di vista l'approccio critico.

Affrontando in più casi le stesse tematiche in contesti diversi non potevo evitare qualche ripetizione. Non mi è sembrato necessario eliminarle. Non penso, con Mao Tse-tung, che un discorso si componga di due parti, la prima e la ripetizione della prima. Ma credo che il vecchio detto *repetita iuvant*, se usato *cum grano salis*, sia saggio. Alcuni degli argomenti che ho trattato mi hanno costretto ad addentrarmi in un campo, la sociologia, che non è il mio. L'ho fatto in modo coscienzioso, ma sostanzialmente da dilettante. E perciò ho messo nel sottotitolo il neologismo *musisociologia*, che forse rende l'idea di un ibrido. In attesa che i sociologi veri si accorgano che la musica dal vivo è un fenomeno del quale val la pena di occuparsi, anche i miei tentativi possono contribuire al dibattito che la cultura musicale non potrà fare a meno di affrontare. Per intanto ringrazio di cuore un sociologo come il prof. De Masi, che mi ha preso sul serio nella sua bella Prefazione. Qualche incursione l'ho fatta anche in campo scientifico (neurologia, fisiologia, psicologia), anche qui secondo le mie forze e in attesa che le mie ipotesi vengano suffragate da scienziati veri.

PIERO RATTALINO

WACHET AUF

«Wachet auf, ruft uns die Stimme», Risvegliatevi, la voce ci chiama. La musica dal vivo, dissanguata dagli sconvolgimenti provocati dalla pandemia, ci implora di dare ascolto alla bella melodia del corale luterano elaborato da Bach. La voce che ci chiama è quella della Storia. Che ci chiede di cominciare a pensare la musica in termini di futuro, di un futuro che non sarà la ripartita del passato. Durante il periodo in cui la pandemia ci ha... messi tutti in buca, le istituzioni che producono e quelle che distribuiscono la musica dal vivo hanno cercato di tenere accesa non una fiaccola, perché non era possibile, ma un lumicino. È stato uno sforzo coraggioso che ha mantenuto in vita un barlume di attività ma che, come è evidente per tutti, non ha futuro. Quando la pandemia verrà archiviata con l'immunità di gregge, il filo interrotto sarà in teoria riannodabile perché il pubblico potrà affluire nei teatri e nelle sale da concerto senza vincoli di numero e di distanze di sicurezza. Ma l'immunità di gregge non significherà ripianamento dei debiti enormi che gli Stati hanno dovuto contrarre. Per di più, il mondo, che stava cambiando prima della pandemia, cambierà ulteriormente dopo che il Covid sarà stato battuto o per lo meno tenuto a bada. Non cambierà di colpo, si capisce. Ma cambierà, nel giro di qualche decennio, e forse prima. Wachet auf, dunque.

Potrà esserci, e quale potrà essere in questo nuovo mondo robotizzato la destinazione della musica, e in partico-

CHOPIN: I VALORI TRADITI E RICONQUISTATI

In una nota contenuta negli appunti per un Metodo Chopin scrive che “la parola indefinita (indeterminata) dell’uomo è il suono”. Il suono non definisce la parola, ma definisce l’emozione. Ce ne rendiamo conto quando la comunicazione avviene per mezzo del solo suono. Ad esempio, il cagnolino comunica con il suo padrone emettendo suoni. Il padrone capisce, a seconda di come il cagnolino abbaia o guaisce o mugola o ulula, quali emozioni attanagliano la cara bestiola. A maggior ragione noi dobbiamo capire le emozioni quando chi abbaia o... gioisce o mugola o ulula è Chopin.

Namenreigen

Liszt intitolò un suo studio da concerto *Gnomenreigen*, Danza di gnomi. Mi è venuto in taglio di intitolare per assonanza questo capitoletto *Namenreigen*, Danza di nomi, pensando a Liszt e al suo amico Chopin. I List – senza la zeta – erano austriaci che vivevano in Ungheria, a una decina di chilometri dalla frontiera con l’Austria. Il padre o il nonno del nostro Franz, probabilmente stufi di sentir pronunciare il loro cognome alla ungherese, Liszt, aggiunsero la zeta che nella pronuncia degli ungheresi ripristinava il List. E il ni-

THALBERG: SOCIALISTA INCONSAPEVOLE

Nel 1879, in una lettera alla principessa Sayn-Wittgenstein, Franz Liszt, dopo aver ricordato il versamento di cento franchi fatto a suo tempo per contribuire alla erezione di un monumento a Thalberg da elevare a Napoli notava, a proposito del carattere del suo antico avversario ormai scomparso, che “la passione dell’ideale non lo tormentava affatto, gli bastava il successo”. Qual era dunque l’ideale di Liszt? Liszt, facendo il concertista, promuoveva se stesso come pianista e come compositore, ma promuoveva anche altri compositori, molti. Il suo ideale era dunque di fondere spettacolo e cultura. Thalberg promuoveva se stesso e limitava la promozione di altri a una Sonata, un Trio e un Concerto (op. 27 n. 2, op. 97 e op. 37) di Beethoven, e a poche cose di Chopin e di Mendelssohn. Da qui il giudizio di Liszt, diventato poi tradizionale. Ora, Liszt poteva permettersi di tirare in ballo la morale perché Thalberg era stato un suo competitore e, per il pubblico, una sua interfaccia al più alto livello possibile. Ma non è nostro compito, oggi, di farci ancora campioni della moralità, sia pure artistica. Dobbiamo invece capire come Thalberg, facendo di professione il concertista, intendesse operare, e come riuscisse nel suo intento e che cosa egli rappresentò nella storia del concertismo. La sua non-presenza nella diffusione della cultura risulterà chiara, ma senza biasimo da parte nostra. E non solo. Anche la non-presenza acquisterà una sfumatura inattesa e sorprendente.

RACHMANINOV: GENIO ALLA SCOPERTA DI SE STESSO

Ascesa e rovina dei Rachmaninov

La famiglia Rachmaninov diceva d'essere di lontana ascendenza tatara. Diceva, ma non aveva carte che lo dimostrassero. Le carte dimostravano invece l'emergere dei Rachmaninov in epoca molto più recente di quella dei tatari. Risalgono al 1741, quelle carte. Nel 1741 il trisavolo del nostro Sergej aveva preso parte alla congiura che aveva messo sul trono, liberandolo dalla imbarazzante presenza di uno zar ancora infante, la zarina Elisabetta I, figlia di Pietro il Grande. La zarina aveva adeguatamente ricompensato i congiurati e il trisavolo di Sergej, un tipo tosto, aveva ricevuto i suoi benefici, fra i quali una vasta tenuta e l'insegna araldica che lo iscriveva fra i nobili.

La famiglia Rachmaninov andava pazza per la musica. Tutti o quasi i Rachmaninov studiavano il pianoforte, e al tempo del bisnonno di Sergej, Aleksandr, ebbero addirittura alle loro dipendenze un'orchestra e un coro. Il nonno di Sergej, Arkadij, era stato allievo di John Field, celebre pianista irlandese che aveva fatto il nido in Russia. Pare che fosse un pianista coi fiocchi, Arkadij. Ma un membro della famiglia Rachmaninov non poteva di certo abbassarsi a raccattare ritorni economici dalle sue abilità di pianista. E perciò, fa-

LA MUSICA AL PENULTIMO TRASLOCO

Filosofia del trasloco

Proviamo a fare un giochino. Personifichiamo la musica che pratichiamo, facciamola diventare la signora Musica Colta, e immaginiamo quali problemi incontrò quando, dopo avere splendidamente abitato per cento anni nel Secolo Diciannovesimo detto per brevità Ottocento, dovette traslocare nel Secolo Ventesimo detto per brevità Novecento. Chi trasloca – poco importa se sia vissuto in un palazzo, in una villetta, in un tugurio – fa sempre l’inventario di ciò che possiede, e decide di portarne con sé una parte, alienandone un’altra. La signora Musica Colta fece diligentemente l’inventario e, un poco spaventata per le dimensioni del papiro, cominciò a spuntare frettolosamente un numero dietro l’altro.

Porterò con me Wagner?, si chiese. È così ingombrante, quest’uomo, ma va come il pane. È nel mio interesse portarmelo dietro. E dunque: OK. Porterò con me la Giovane Scuola Italiana? Sono così volgarotti, quei ragazzi, ma vanno anch’essi come il pane. OK. E così via. L’elenco era interminabile e la signora Musica Colta, arrivata a “pianoforte”, sbuffò, infastidita e molto inquieta. Ma qui c’è troppa roba, disse a sé stessa, qui devo decidermi a fare la tagliatrice di teste. A cominciare da tutti questi lemmi del pianoforte, aggiunse, era stato molto più facile sbrigare il pianoforte al

MUZIO CLEMENTI: ROMANO, LONDINESE, EUROPEO

Nella Sonata op. 25 n. 5, pubblicata nel 1790, si colgono ancora i riflessi di una triste vicenda nella quale Clementi fu coinvolto nel 1784-85. Nel 1784, mentre si trovava a Lione, il trentaduenne Clementi si innamorò di una ragazza sedicenne. Sembra che ne chiedesse la mano e che gli venisse rifiutata. Nel 1785 ritornò a Lione e fuggì con l'innamorata. Rapimento. Il padre della ragazza, un banchiere, inseguì i fuggiaschi, li raggiunse e riportò a casa la figlia. Clementi si rifugiò a Berna e vi rimase, in completo isolamento, per alcuni mesi, in preda a una depressione profonda che è testimoniata da due lettere a suo padre.

Nel primo movimento della Sonata le emozioni, brucianti fino al limite del delirio, sono espresse con una forza e con una intensità che richiedono l'adozione di uno stile esecutivo che in senso lato (cioè come categoria storica della comunicazione) può essere definito romantico. Nel secondo movimento la tempesta si placa, e nel terzo la vita riprende, guidata dalla ragione che comprende la misteriosa razionalità della esistenza.

Nel 1781, com'è ben noto, Clementi gareggiò in singolar tenzone con Mozart alla presenza dell'imperatore Giuseppe II, del futuro zar Paolo I e di vari cortigiani. Qualche tempo dopo, Mozart definì sprezzantemente Clementi, in un lettera