

PIERO RATTALINO

*La testa, il cuore, la pancia
e altri saggi sulla musica*



Indice sommario

<i>Prefazione</i>	1
-----------------------------	---

PARTE I

FRA CRITICA E SOCIOLOGIA

<i>La testa, il cuore, la pancia</i>	9
La danza di tre numeri	9
Sul filo della memoria	11
Scientifico o empirico?	13
La danza delle parole	14
Il lancio dell'OPA.	16
Quattro teoremi	19
Le tensioni	22
Tensioni e didattica.	25
Il quinto teorema	27
S'accomodasse pure, caro Futuro	30
<i>Plot e Drama nella musica dal vivo</i>	34
"Uno dei nostri"?	34
Uomo d'azione	37
Inventare il plot	39
Plot d'autore	41
Natura del plot.	44
Pensiero vs azione.	46
The Unanswered Question.	49
Recitar suonando	52
Oportet...	55

<i>Musica colta e musica di confine</i>	58
<i>I dolori del giovane Felix</i>	67
Eintritt	68
Verrufene Stelle	70
Freundliche Landschaft	74
Abschied	79
<i>Chopin fra il microcosmo e il macrocosmo</i>	82

PARTE II
BEETHOVEN

<i>I poteri forti</i>	93
<i>Il fido destriero</i>	107
<i>Il cosmo pianistico</i>	119
<i>Struttura stellare e drammaturgia neotestamentaria nelle Variazioni op. 120</i>	129
<i>Il moderno e l'antico nelle Sonate per pianoforte</i>	142
Beethoven entre deux âges	142
Badura-Skoda entre deux instruments	145
Deux âges	153
<i>Santità e fraternità</i>	164
<i>Per "Sorrisi e Canzoni"</i>	171
Beethoven nel suo e nel nostro tempo	171
Il pianoforte, jolly della musica	176
L'opera è sempre l'opera	180
Emigranti ed esuli	185
<i>Pubblicazioni di Piero Rattalino</i>	190

Prefazione

Il lettore mi scuserà se comincerò il discorso svelandogli un piccolo segreto di bottega. Questa raccolta era stata in origine pensata come tributo ai duecentocinquant'anni dalla nascita di Beethoven e avrebbe dovuto contenere, oltre ai saggi qui presenti, altri due sostanziosi contributi riguardanti le Sonate per violino e le Sonate per violoncello. Si trattava di scritti degli anni Ottanta, di carattere divulgativo e perciò... Di carattere divulgativo! Certo. Io non sono un musicologo. Sono un dongiovannesco musicista che ha composto, suonato, insegnato, diretto teatri, festival, società di concerti, fatto conferenze e cicli radiofonici e televisivi. Ho scritto sì molto, e a cominciare dal 1955, quando avevo ventiquattro anni, ma per enumerare i miei scritti effettivamente musicologici bastano, e avanzano, le dita di una sola mano. Ho sempre fatto divulgazione, fin da quando scribacchiavo su un macilento settimanale della mia città natale, diretto da un mio amico fervoroso e inesperto quanto me, e non ho mai smesso. Non ho mai smesso ma ho cambiato pelle. E quei due saggi beethoveniani degli anni Ottanta, dei quali non debbo affatto vergognarmi, sono condotti in un modo che era quello dell'epoca e che non è oggi il mio.

Che cosa c'è di diverso fra l'io-me degli anni Ottanta e l'io-me degli anni Duemila? Per spiegarlo ruberò una dichiarazione di un altro mio amico, un formidabile direttore d'orchestra che – lo dico sottovoce – grazie a un non facile ca-

rattere non ha fatto la carriera che meritava. Il quale mi disse una sera, davanti a una bottiglia di barbaresco a cui attingevamo entrambi con passione: “Adesso sono molto meno interessato alla musica e sono molto più interessato alla retorica”.

Liszt, nel grande saggio che dedicò a Schumann nel 1854, diceva che con Beethoven la musica – la musica strumentale – aveva indossato la *toga virilis*, che era cioè diventata adulta perché aveva creato a suo uso le affilate armi tipiche della letteratura, come la retorica. Andava contro corrente, Liszt, perché Victor Hugo si era già scagliato contro la retorica, e con lui era cominciata, e stava diventando una valanga, la demolizione dell’arte della persuasione. Ma la retorica di cui parlava il mio amico direttore d’orchestra e di cui parlo io è quella di Chaim Perelman, che poco dopo la metà dello scorso secolo si riallacciò ad Aristotele e diede inizio allo “sdoganamento” della povera derelitta, che oggi è tornata all’onore del mondo.

Il fatto è che non c’è divulgazione senza retorica. E non parlo soltanto della divulgazione che faccio io e che fanno altri, scrivendo. Parlo anche della divulgazione che fa, se vuole farla e se è in grado di farla, chi suona. E proprio verso la retorica io cerco di spingere, o per lo meno di invogliare, i musicisti militanti che da una pedana si rivolgono come oratori facondi a una sala fatta di comode poltrone e di pacifici occupanti le medesime. I primi due saggi hanno questo taglio, e non a caso furono scritti poco prima che scoppiasse la pandemia e durante la sua prima e seconda ondata. Chiamiamola retorica o chiamiamola più aristocraticamente Libero Arbitrio: è un invito rivolto all’interprete perché riprenda la sua iniziativa di artista e si sganci dalla soggezione all’autore che fu la parola d’ordine del Novecento. Nel secondo saggio ho sfiorato un possibile sviluppo di questa posizione: l’interprete come personificazione dell’opera. Non ci ho ancora pensato a fondo. Ma credo che lo farò.

Nel terzo saggio ho sfiorato un altro argomento che mi darà molto da fare se avrò il coraggio di prenderlo di petto. Ho parlato, riferendomi a Bruckner, della reversibilità del tempo, argomento che ha interessato non solo la fantascienza ma anche la scienza. Ne ho parlato a proposito di un compositore. Penso che possa essere esteso all'interprete. Si può dire che l'interpretazione – ispirata! – rende presente il passato? Si può dire che il tempo è reversibile e che il passato diventa un eterno presente quando un interprete arriva alla radice della musica? Non lo so, ma la tesi mi attira e vorrei riuscire a discuterla.

In modo molto terra-terra sto tuttavia provando a fare qualche esperimento. E tanto per cominciare mi sono imposto, parlando soprattutto di Beethoven, di riportarmi al presente che si trova in ogni sua opera. Quando compose le tre Sonate per pianoforte op. 2, Beethoven non sapeva che ne avrebbe composte altre ventinove e che sarebbe arrivato all'op. 111. Quando compose la Sinfonia n. 1, non sapeva che sarebbe arrivato alla n. 9. Lo sappiamo noi, e questo condiziona la nostra valutazione della n. 1 come dell'op. 2. Noi abbiamo sempre presente la globalità dell'opera di Beethoven. Ma lui procedeva a un passo alla volta per risolvere problemi contingenti. Problemi di crescita artistica, e anche di carriera, e anche di vita.

Nel cosiddetto “Testamento di Heiligenstadt” del 1802, egli ci dice che sei anni prima si era accorto di una incipiente sordità e che a ventotto anni, cioè nel 1798, era stato costretto a “diventare filosofo”, cioè ad accettare la malattia terribile che non dava segni di regredire. Nel 1798 Beethoven compose la Sonata op. 13, la Patetica. Nello stesso anno compose le due Sonate op. 14, gaie e serene. Come non vedere in questo mazzetto di tre Sonate la terrificante crisi, l'accettazione dell'ineluttabile e la riconquistata serenità? Non faccio altri esempi. Basti dire che per me è diventata es-

senziale la ricerca del quotidiano in ogni composizione della quale mi occupo.

Dicevo che ho cambiato pelle. Quando feci l'esame di maturità al liceo classico portai, come testi di filosofia, l'estetica di Kant e l'estetica di Croce. Che mi servirono a poco, quando cominciai a scrivere di critica musicale. La musica mi faceva vedere immagini e suscitava in me sensazioni tattili, tutte cose che ai filosofi interessavano poco o non interessavano affatto e che condizionavano invece me, e molto. Si trattava di sinestesia, ma la sinestesia era ancora di là da scoprire. Il clima culturale dell'epoca era fieramente avverso alla intrusione nella musica dell'"extramusicale" e perciò io mi guardai bene dal parlare delle mie esperienze che dell'"extramusicale" si nutrivano a pranzo e a cena. Quando scrissi i due saggi sulle Sonate per violino e sulle Sonate per violoncello di Beethoven ero ancora fermo a questo punto. E aspettavo che mi capitasse l'occasione per uscirne senza patemi d'animo.

Fu un gran giorno, per me, quello in cui lessi un articolo che parlava della sinestesia. E fu lì che cominciai a cambiar pelle e a cercare nel passato il presente. Dovetti far ricorso, si capisce, alla sociologia: libri come gli ultimi due – Ottocento e Novecento – della collana "Vita privata" pubblicata da Laterza furono per anni le mie letture preferite. E un poco alla volta divenni quello che sono.

Ho raccolto in volume, sotto il termine generico di saggi, alcuni saggi veri e propri che erano stati pubblicati nelle riviste *MUSICA* e *Musica-Realtà* e nei libri di presentazione di varie edizioni del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, e recensioni di dischi, uscite su *MUSICA*, e programmi di sala per l'Accademia di Santa Cecilia e per il Teatro Comunale di Firenze. Il più "antico" di questi saggi è quello su Mendelssohn, del 2009, il più recente è quello che dà il titolo alla raccolta, che è stato scritto per completare la raccolta stessa e che viene qui pubblicato per la prima volta.

Ho fatto minimi ritocchi a ciò che avevo scritto e non ho eliminato certe ripetizioni, che sono inevitabili quando si trattano argomenti identici o simili in contesti diversi.

È un peccatuccio d'orgoglio, forse e senza forse, cercare di rendere facilmente reperibili scritti che sono dispersi in pubblicazioni di vario genere e che non sarebbero facilmente rintracciabili da chi fosse interessato a studiare in futuro certi argomenti già studiati a suo tempo da me? È un frutto di immodestia? Temo di sì, purtroppo. E arrossisco e mi scuso. Ma mi sono fatto, con la complicità dell'editore, un regalo: compio novant'anni, novant'anni di passione per la musica, fin da quando – ero così piccolo che lo ricordo appena, ma vividamente – fin da quando una mia zia, per farmi smettere di frignare, adagiò sul piatto del grammofofono una odalisca, la Campanella di Liszt eseguita da Paderewski. E questo è il mio cinquantasettesimo libro. È il mio opus 57, la mia Appassionata. E nella mia Appassionata dico alla musica dal vivo, dal profondo dei miei novant'anni di passione: cara, mi sei diventata troppo civilizzata: ridiventa selvaggia.

Roma, gennaio 2021

PIERO RATTALINO

La testa, il cuore, la pancia

La danza di tre numeri

La testa, il cuore, la pancia, ovverosia le sedi corporali del pensiero, del sentimento, dell'emozione, e per i nostri vecchi, ancora politicamente scorretti, del virile, del femminile, del primitivo. Questo è l'ordine in cui i tre sodali-rivali vengono di solito elencati. Ed è anche, per radicata consuetudine, un ordine gerarchico. Io, dando prova per una volta tanto di un tradizionalismo che di solito scaravento nel cestino, lo ho adottato, non per fede ma perché mi veniva didascalicamente comodo. Faccio però subito notare che la permutazione matematica delle tre parole, classificate come 1,2, 3, ci dà altri cinque ordini, e che tutti e sei gli ordini hanno ragione di pretendere, come si diceva una volta in politica, la pari dignità 1-2-3 e 1-3-2 e 2-1-3 e 2-3-1 e 3-1-2 e 3-2-1. Questa sfilza di numeretti può diventare la rassegna di sei diverse concezioni della interpretazione, cioè del passaggio dalla forma grafica alla forma sonora della musica. Mi limiterò, per non allungare troppo il brodo, a parlare dei casi più macroscopici. È un po', confesso, un gioco da divertissement, ma secondo me ci chiarisce qualche idea di cui non abbiamo di solito... idea.

Premetto, doverosamente, che il mondo della musica colta è multiforme e variegato, cioè articolato in diversificati

indirizzi ideologici, estetici e di gusto, detti aulicamente scuole di pensiero. Ma in ogni epoca è esistita una scuola di pensiero che ha trovato i maggiori consensi nella società, una scuola della maggioranza, distinta da quelle delle minoranze. Nei grandi e nei grandissimi interpreti di ciascuna epoca i tre aspetti coesistono, con il prevalere statistico dell'una o dell'altra delle tre opzioni. E ogni grandissimo ha la sua coorte di allievi e di imitatori, che enfatizza la porzione più larga delle doti del Maestro e che da scuola di pensiero, quando subentrano gli allievi degli allievi e gli imitatori degli imitatori, si tramuta a un passetto alla volta in accademia, diventando nel migliore dei casi una nobile ma infruttuosa testimonianza di fede.

Nel campo del concertismo pianistico fu prevalente nella seconda metà dell'Ottocento la scuola del 3-2-1, con Anton Rubinstein come pancia, mentre Hans von Bülow impersonava l'1-2-3 e Carl Tausig il 2-1-3. La generazione successiva, la generazione del '60, ebbe per capostipiti Paderewski come cuore, d'Albert come pancia, Busoni come testa, la generazione dell'80 ebbe in Schnabel la testa, in Backhaus il cuore e in Fischer la pancia. Nella generazione del '30 del Novecento Brendel fu la testa, Gulda il cuore e Gould la pancia. Non completo tutte le caselle: lo faccia il lettore, se il *divertissement* gli piace, e lo estenda magari ai direttori d'orchestra e ai violinisti. Ma prima di chiudere devo rispondere a un'ovvia domanda.

E Liszt? Eduard Hanslick, che detestava la musica di Liszt ma che in fatto di concertisti la sapeva lunga, iniziò il suo necrologio di Rubinstein dicendo: "Liszt era unico, grandissimo". Liszt, inventore e fondatore del concertismo moderno, del recital, doveva essere un proteo che teneva perfettamente allineati i cavalli del suo tiro a tre, mentre tutti gli altri guidavano dei purosangue di diversa bellezza e di diversa valentia. Del resto, già la principessa Cristina di Belgio-

Musica colta e musica di confine

Per capire Schubert bisogna prima capire Beethoven. E per capire Beethoven bisogna prima capire la rivoluzione che la sua personalità ribelle causò nel mestiere del compositore.

Per secoli e secoli la musica era stata divisa in due specie: colta e popolare. E ciascuna delle due specie era stata a sua volta divisa in due sottospecie: vocale, con parole, e strumentale, senza parole. Le differenze fra le due specie non erano di natura estetica ma sociologica: la musica popolare apparteneva alle classi umili, veniva diffusa e conservata per tradizione orale e di essa rimanevano ignoti gli autori. La musica colta apparteneva alle classi alte, era diffusa e conservata attraverso la scrittura e di essa si conoscevano e si onoravano gli autori.

Ciascuna delle due specie rifletteva a suo modo la complessità della vita, dalla gioia di essere al mondo alla tragicità della sua consumazione. Mozart poteva comporre quasi contemporaneamente un'opera cortigiana, *La Clemenza di Tito*, destinata alla incoronazione di un re, e un'opera fiabesca, *Il flauto magico*, destinata a un teatro di periferia. E scriveva oratori, messe, sinfonie, quartetti, ma l'unico salario sicuro che riuscì a guadagnarsi durante gli anni passati a Vienna fu quello di compositore delle danze per i balli che la corte offriva ai sudditi durante il Carnevale. E in questo compito era stato, Mozart, il successore di un trageda come Gluck. Il compositore di musica era come un calzolaio che doveva sa-

Il fido destriero

Ludwig van Beethoven nasce artisticamente come pianista. Ma non per sua vocazione. Non per sua vocazione. dico: per realizzare invece un sogno proibito di suo padre, mediocre musicista e mediocre uomo che nel suo rampollo spera di scoprire un secondo Mozart e anela a guidarlo in una avventura artistica altrettanto esaltante. Ludwig nasce nel dicembre del 1770 (viene battezzato il 17 di quel mese, e quindi si pensa che sia venuto al mondo pochi giorni prima, cosa molto importante per gli astrologi!). Johann van Beethoven, tenore nel coro della cappella principesca di Bonn, non tarda a capire che il piccolo Ludwig è musicalmente un superdotato. Lo istruisce lui e lo presenta come pianista, a Bonn, il 26 marzo 1778. Di quella esibizione non sappiamo praticamente nulla. Osserviamo però inevitabilmente che Ludwig ha poco più di sette anni e che a sei anni Mozart aveva suonato alla corte di Monaco e poco dopo alla corte di Vienna, eseguendo a Vienna, a prima vista, un concerto per clavicembalo di Wagenseil, il maestro di cappella dell'imperatrice Maria Teresa che gli sedeva accanto e gli voltava le pagine.

Mozart non solo era un superdotato: era un miracolo. E poteva contare su un padre ricco di talenti diversi: vicemaestro di cappella a Salisburgo, compositore, violinista, autore di un importante trattato sul violino, e anche finissimo cortigiano e abilissimo impresario. I viaggi europei di Mozart che

*Struttura stellare e drammaturgia neotestamentaria
nelle Variazioni op. 120*

1770. Nasce a Bonn Ludwig van Beethoven. 1776. Hanno inizio a Londra i *Concerts of Ancient Music*, che intendono far conoscere al pubblico musiche composte almeno vent'anni prima. 10 aprile 1782. Mozart, che vive a Vienna da meno di un anno, scrive a suo padre: “A proposito, volevo domandarvi [...] di mandarmi anche le 6 fughe di Händel e le toccate e le fughe di Eberlin – Tutte le domeniche alle 12 vado dal barone van Swieten – E lì non si suona altro che Händel e Bach – Attualmente sto facendo una collezione di fughe di Bach – sia di Sebastian che di Emanuel che di Friedemann Bach. – E anche di Haendel. – E non mi mancano che queste [di Haendel] – E vorrei anche far sentire al barone quelle di Eberlin”.

Il bibliotecario della corte asburgica, barone van Swieten, che da tempo promuoveva esecuzioni di musiche cosiddette antiche nel suo palazzo, incaricò Mozart di trascrivere per trio d'archi cinque fughe di Johann Sebastian (fra le quali un Contrapunctus dell'*Arte della fuga*) e una di Wilhelm Friedemann. Più tardi, avendo fondato una Società dei Cavalieri e disponendo perciò di mezzi economici più cospicui, il barone affidò a Mozart la revisione di due oratori e dell'*Ode a Santa Cecilia* di Händel. A Mozart non veniva dunque richiesto di fare il compositore, ma il restauratore. Certo, si trattava di restauro creativo, non di restauro conservativo e tanto meno filologico. Per arrivare a questo ci sareb-