

IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA



PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.

2018

ISBN 978-88-12-00089-0

Stampa

ABRAMO PRINTING & LOGISTICS S.p.A.

Catanzaro

Printed in Italy

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

LUIGI ABETE, PAOLO AIELLI, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO,
MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH, GIOVANNI DE GENNARO,
DANIELE DI LORETO, MATTEO FABIANI, LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI,
MASSIMO LAPUCCI, MONICA MAGGIONI, MARIO NUZZO, GUIDO GIACOMO PONTE,
GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI, FRANCESCO VENOSTA

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI,
TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO

CONSIGLIO SCIENTIFICO

ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI, GEMMA CALAMANDREI, SILVIA
CANDIANI, LUCIANO CANFORA, ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI,
SAMANTHA CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI, AMALIA ERCOLI
FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA, EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO
MAZZOCCA, MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI, ALESSANDRO
MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI, CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO,
GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI, GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO
CURZIO, FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS, GIANNI TONIOLO,
VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI

COLLEGIO SINDACALE

GIANFRANCO GRAZIADEI, Presidente; GIULIO ANDREANI,
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA
FABIO GAETANO GALEFFI, Delegato della Corte dei Conti

IL CONTRIBUTO ITALIANO ALLA STORIA DEL PENSIERO

MUSICA

DIRETTORE SCIENTIFICO
SANDRO CAPPELLETTO

DIREZIONE EDITORIALE

REDAZIONE ENCICLOPEDICA

RESPONSABILE
Monica Trecca

COORDINATORE DELLE ATTIVITÀ REDAZIONALI
Francesca R. Scicchitano

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Mirella Aiello, Angela Damiani

PRODUZIONE E ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE

ART DIRECTOR
Gerardo Casale

ICONOGRAFIA
Tavole fuori testo: Marina Paradisi; Fabrizia Dal Falco, Anna Olivieri

PIANIFICAZIONE E PRODUZIONE
Gerardo Casale; Antonella Baldini, Graziella Campus
Magazzino: Fabrizio Izzo
Segreteria: Carla Proietti Checchi

Ha contribuito con un servizio editoriale adHoc srl (per la lavorazione e la revisione dei testi: Lulli Bertini, Cecilia Causin, Sara Esposito, Maria Isabella Marchetti, Riccardo Martelli, Stefano Oliva, Federico Vizzaccaro)

IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

Musica

INDICE GENERALE

- xxi Introduzione
 di *Sandro Cappelletto*
- Dalle origini al Quattrocento
- 3 Il labirinto della nostra identità musicale
 di *Sandro Cappelletto*
- 7 L'eredità greca e latina
 di *Eleonora Rocconi*
- Paradigma e paradigmi
 Le riscritture del mito
 Contraffazioni antiquarie
 I numeri della musica
 L'anima e il cosmo
 Apologia di un'assenza
 Bibliografia
- 14 Le origini e gli sviluppi del canto
 cristiano
 di *Giacomo Baroffio*
- Storiografia e realtà della musica nella tarda
 Antichità e nel Medioevo
 Il contesto culturale e culturale alle origini del
 canto liturgico
 Dalla tradizione mediterranea alla cultura
 indoeuropea
 Tradizione orale e trasmissione scritta
 Le fonti documentarie musicali del canto
 Il canto gregoriano
 Omologazione romana e semplificazione delle
 melodie
 Tropi e sequenze
 Tempi e spazi riservati al canto
 Chi canta il canto gregoriano?
 Uno specifico linguaggio musicale
 Contatti e scambi nel canto liturgico
 Bibliografia
- 27 Il suono nel Medioevo
 di *Carlo Fiore*
- Il suono nella prima età cristiana
 Il paesaggio sonoro nel Medioevo
 Il suono della città
 Suono e gusto
 Suono, scrittura, architettura
 Bibliografia
- 33 Gli inizi della scrittura
 di *Gianluca Capuano*
- Lectio* e memoria: una comunità di
 borbottanti
 Il canto liturgico in Occidente
 L'origine della scrittura musicale
 La notazione alfabetica
 Guido d'Arezzo
 Bibliografia
- 43 Musica e architettura tra Medioevo
 e Rinascimento
 di *Vasco Zara*
- Dispositivi acustici: *echèia*, vasi, campane
 Castel del Monte
 Modelli architettonici e modelli musicali
 Forma mentis
 Bibliografia
- 52 I trovatori e la musica nelle corti
 di *Maria Sofia Lannutti*
- Poesia e musica
 I trovatori in Italia
 La corte di Federico II e la Scuola
 siciliana
 Poesia e musica nell'Italia settentrionale
 Bibliografia

- 60 **La lingua nuova: Dante e la musica del Duecento**
di *Carlo Vitali*
- Con nuovi volgari
Contro li malvagi uomini d'Italia
Alla ricerca del volgare illustre
Le nuove lingue e la musica
Dante *musicus*?
Viaggi musicali nei tre regni
La polifonia in Dante: vecchie interpretazioni e nuovissime polemiche
Bibliografia
- 71 **Il secolo di Petrarca, Boccaccio e dell'ars nova**
di *Marco Gozzi*
- La Chiesa e il canto liturgico
I mottetti
La lauda
Il palazzo
La città
Padova
Verona e Milano
Firenze
Roma
Bibliografia
- 81 **L'Italia del Quattrocento: le cappelle musicali**
di *Francesco Rocco Rossi*
- Preliminari considerazioni terminologiche e storiche
La gestazione delle prime cappelle musicali
La diffusione delle cappelle musicali in Italia
Natura istituzionale delle cappelle musicali italiane
Repertori e produzione musicale
Bibliografia
- 88 **Questa fanciulla, amor, fallami pia: madrigale e ballata nel Trecento**
di *Carlo Fiore*
- Contesto
Fonti
Protagonisti
Madrigale
Ballata
Ricezione
Bibliografia
- Cinquecento e Seicento
- 101 **Nuovi orizzonti**
di *Sandro Cappelletto*
- 105 **Da Luca Marenzio a Carlo Gesualdo: l'età d'oro del madrigale**
di *Walter Testolin*
- Prima del madrigale: la musica in Italia nel Quattrocento
Frottola, *chanson*, la riforma di Pietro Bembo, la nascita della stampa musicale
Intermezzo ferrarese
La nascita del madrigale cinquecentesco: Roma, Firenze e Ferrara
Venezia
La musica nella società italiana alla metà del Cinquecento
Nuove forme
Il madrigale cromatico: Cipriano de Rore, il 'primo rinnovatore'
Roma e il madrigale spirituale: Luca Marenzio
Ferrara e Mantova, le piccole capitali
Carlo Gesualdo e il madrigale nell'Italia meridionale
La 'seconda pratica' e la comparsa del basso continuo
Il madrigale all'estero e il 'caso Inghilterra'
Evoluzione e declino del madrigale
Bibliografia
- 114 **Giovanni Pierluigi da Palestrina**
di *Marco Della Sciucca*
- La vita
Il mito nei secoli
Tra Riforma e Controriforma
La personalità umana e artistica
L'estetica collettiva e la poetica individuale
Bibliografia
- 124 **Nuove musiche, nuovi pensieri**
di *Tim Carter*
- Dal *Quadrivium* al *Trivium*
Compositori e interpreti
La retorica e *Le nuove musiche*
Le origini dell'opera a Firenze
Gli esercizi spirituali
Bibliografia
- 135 **Claudio Monteverdi**
di *Paolo Fabbri*
- La vita
Gli esordi di un compositore
Il madrigale
Alla corte dei Gonzaga
Norma ed eccezione, gusto medio ed *élite*
Il canto a voce sola: la camera e il teatro

- Stile antico e stile moderno: una frattura nella musica liturgica
A Venezia
Sacro e profano: un dittico
Il mercato teatrale per musica
Bibliografia
- 146 **Girolamo Frescobaldi**
di *Dinko Fabris*
La vita
Il «mostro degli organisti»: la creazione di un mito
Fiandre, Ferrara e Napoli: la novità dell'«antico»
Vedere e ascoltare le toccate: verso l'autonomia della musica strumentale
Musica da chiesa e musica speculativa
Il periodo fiorentino e la monodia vocale
Allievi reali e ideali
Bibliografia
- 156 **Amazzoni e sovrani, la festa e il teatro**
di *Nicola Badolato*
Venezia 1637: nasce il teatro d'opera
Sonni, lamenti e follie: convenzioni e tecniche di scrittura
Caratteri musicali dell'opera veneziana
I professionisti dell'opera: le «dive»
La diffusione del modello veneziano
Verso il Settecento
Fuori Venezia
L'opera buffa
Un teatro alla moda
Bibliografia
- 164 **La danza in Italia nel Rinascimento e nel Barocco**
di *Ilaria Sainato*
La danza nel Rinascimento
I maestri
Domenico da Piacenza
Guglielmo Ebreo da Pesaro
Antonio Cornazzano
I trattati
Il Cinquecento e il Seicento: le prime testimonianze
Maestri e trattati
Fabrizio Caroso
Cesare Negri
Ercole Santucci
Intermedi e danza teatrale
La Pellegrina: ballo e intermedio
Il pastor fido e il *Ballo della cieca*
- Il Ballo delle ingrato*
Danza barocca in Italia
Bibliografia
- 179 **Cantata e oratorio**
di *Arnaldo Morelli*
Uno snodo della cultura occidentale
Un nuovo stile di canto
Prime testimonianze a stampa
Lo stile recitativo
La cantata
Contesti e occasioni
L'oratorio: da luogo a genere musicale
Diffusione dell'oratorio
L'oratorio «di palazzo»
Bibliografia
- 187 **Il libretto d'opera**
di *Lorenzo Bianconi*
Libretto e librettista
Leggere libretti
Scrivere libretti
Forma del testo
Contenuto del dramma
Ai margini del testo
Discrepanze necessarie
Bibliografia
- 209 **Tra Sei e Settecento: Arcangelo Corelli, la sonata e il concerto**
di *Antonella D'Ovidio*
La creazione di un modello
Una nuova sintassi: «affetto» e «seconda pratica» nella musica strumentale seicentesca
Arcangelo Corelli: la formazione bolognese
Nella città papale: «la pratica de' più valorosi professori musici di Roma»
La sonata a tre: da chiesa e da camera
La scuola del violino: le sonate op. 5
Corelli «regolatore» d'orchestra: la prassi orchestrale romana
«Una più squisita armonia instrumentale»: ascesa e declino del concerto grosso
Dopo Corelli
Bibliografia
- Settecento**
- 221 **Antico e moderno, aurore e tramonti**
di *Sandro Cappelletto*
- 225 **Il primo Settecento operistico: Scarlatti e Pergolesi**
di *Franco Piperno*

- Lo stile di Scarlatti
Da Roma a Napoli
Il declino
Le 'scene buffe'
Il ritorno a Napoli
Pergolesi: il Raffaello della musica
Gli esordi
Il trionfo: *La serva padrona*
Pergolesi e Metastasio
Bibliografia
- 236 **Antonio Vivaldi**
di *Federico Maria Sardelli*
- La vita
Il compositore: forme e metodo
Il catalogo, le opere
Le sonate
I concerti da camera
I concerti e sinfonie per archi
I concerti per violino
I concerti per violoncello
I concerti per flauto
I concerti per oboe
I concerti per fagotto
I concerti per più strumenti solisti
La musica sacra
La musica vocale profana: cantate, serenate, opere teatrali
Sfortuna e fortuna postume
Bibliografia
- 249 **Giuseppe Tartini**
di *Agnese Pavanello*
- La vita
Tartini fra virtuosismo, espressione e gusto 'secondo natura'
La natura maestra: disquisizioni armoniche e pensiero estetico
La «scuola delle Nazioni»
L'eredità umana e artistica
Bibliografia
- 256 **Pietro Metastasio**
di *Andrea Chegai*
- La vita
La drammaturgia
La costruzione dell'intreccio
I recitativi e le arie
I duetti
La sequenza come unità strutturale fondativa
Il superamento, fra identità e alterità
Bibliografia
- 269 **L'intermezzo, Napoli e l'Europa**
di *Lucio Tufano*
- L'emancipazione del comico
La scena napoletana
Morfologia e drammaturgia
La circolazione europea
Bibliografia
- 279 **Goldoni e l'opera buffa**
di *Renato Bossa*
- La formazione: gli intermezzi
Il periodo centrale: le opere buffe
I musicisti di Goldoni: Baldassarre Galuppi
La collaborazione con Niccolò Piccinni: *La buona figliuola*
I finali d'atto
Gli ultimi lavori italiani e il periodo francese
Bibliografia
- 289 **Il trionfo della voce**
di *Marco Beghelli*
- Voluttà canore
Il genere della voce
Un canto (quasi) senza parola
Voci e stili di canto
Bibliografia
- 303 **Un primato italiano: gli evirati cantori**
di *Sandro Cappelletto*
- «Un grido di dolore e di pietà»
«I voli del mio capriccio»
«Pfui! Pfui su questo fiacco secolo di castrati»
Bibliografia
- 316 **Artigianato, arte, lavoro: la liuteria**
di *Donatella Melini*
- L'eccellenza liutaria: un nome, tanti nomi
Liuto, liutaio, liuteria
Le origini della liuteria italiana
Musica e liuteria
Brescia o Cremona?
Vernici, legni e segreti
Non solo violini
Strumenti antichi o strumenti moderni?
A latere della liuteria: gli archetti
Imparare la liuteria
Bibliografia
- 324 **La musica strumentale da Scarlatti a Boccherini**
di *Matteo Giuggioli*

- Tra due epoche
Migranti e stanziali
Una nuova concezione della musica
strumentale: forma, espressione, pensiero
Nel teatro del mondo: le sonate per
clavicembalo di Domenico Scarlatti
Virtuosismo diabolico: il violino da Corelli a
Tartini
Espressione e rappresentazione in Boccherini
Bibliografia
- 334 **L'opera tra Illuminismo e Rivoluzione**
di *Paolo Russo*
- «Nuovo gusto della musica»: orientamenti
nell'opera di fine secolo
Un episodio
Opere esemplari di un'arte europea
Aggiornare l'opera: utopie teoriche e pratiche
impresariali
Nel dettaglio: forme, generi, drammaturgie
Opere serie
Opere giocose
Bibliografia
- 345 **Händel, Mozart e il viaggio in Italia**
di *Angela Romagnoli*
- I musicisti europei e il viaggio in Italia
Georg Friedrich Händel e l'Italia
L'Italia prima dell'Italia
Le tappe e i committenti
I colleghi
La musica
Partenze, ritorni e bagagli
I Mozart e l'Italia
Il primo viaggio: tappe e storie scelte
Il secondo e il terzo viaggio
Altri viaggi e altri viaggiatori
Bibliografia
- 354 **Lorenzo Da Ponte**
di *Daniela Goldin Folena*
- La vita
Formazione e modelli
Da Ponte librettista: temi, stile e metro
I tre libretti per Mozart
I libretti londinesi
Opere
Bibliografia
- Ottocento
- 369 **Il Paese dei melodrammi**
di *Sandro Cappelletto*
- 373 **Musica e politica nell'Ottocento
italiano**
di *Antonio Rostagno*
- 'Subire' o 'fare' politica con la musica
Donizetti, la 'libertà negativa', l'arte
'ansiogena'
Verso Verdi
Verdi e la 'libertà positiva'
Bibliografia
- 385 **Virtuosismo e camerismo tra Sette e
Ottocento**
di *Marco Mangani*
- La ricezione ottocentesca di Boccherini
Impresari, concertisti, virtuosi: gli italiani e lo
spazio musicale pubblico
Viotti e Clementi
Paganini
L'arte del quartetto: il modello viennese e le
altre versioni
Il quartetto d'archi prima dello stile classico
viennese
Tipologia del quartetto d'archi tra Sette e
Ottocento
L'esperienza quartettistica di Cherubini
Un capitolo dibattuto: le *Sonate a 4* di Rossini
Bibliografia
Webgrafia
- 394 **L'età rossiniana prima di Rossini:
l'interregno**
di *Daniele Carnini*
- Bibliografia
- 399 **Gioachino Rossini**
di *Daniele Carnini*
- La vita
Rossini e Pesaro
Rossini compositore dell'interregno
Il periodo 'realista'
Le opere napoletane
Gli anni di pellegrinaggio e le opere francesi
La musica sacra e la musica profana
Bibliografia
- 408 **Vincenzo Bellini**
di *Maria Rosa De Luca*
- La vita
Le 'riscoperte' di Bellini
Le origini del musicista
L'apprendimento dei modelli compositivi
Alla conquista della fama
Il drammaturgo musicale

- A Parigi «primo dopo Rossini»
Bibliografia
- 421 **Gaetano Donizetti**
di *Luca Zoppelli*
- La vita
«Una guerra d'invasione»
«Le passioni più vive»
«Quando il soggetto piace»
«Un nuovo mondo musicale»
«Il faut partir»
«Presto!»
«Con voce soffocata»
«Begli orrori musicali»
Opere
Bibliografia
- 433 **L'opera italiana fuori d'Italia tra
Rivoluzione e Impero**
di *Lorenzo Mattei*
- Un fiorentino, anzi due, a Parigi tra opera
buffa e *opéra-comique* (1789-1801)
Salieri, Paer e i 'napoletani' a Vienna (1790-1806)
Gli italiani di Napoleone da Paisiello a
Spontini (1801-1810)
Bibliografia
- 442 **Giuseppe Verdi**
di *Markus Engelhardt*
- La vita
Verdi e il Risorgimento
L'identità musicale della nuova nazione e il
suo prestigio letterario
Uno straordinario orizzonte letterario
Soggetti inconsueti e originalità dei personaggi
L'importanza del coro e il trionfo dell'azione
scenica
Influenza e fascino del *grand-opéra*
Verdi uomo di teatro: l'importanza della
messa in scena
Rinascimento verdiano
Bibliografia
- 456 **Giacomo Puccini**
di *Riccardo Pecci*
- La vita
Verso il palcoscenico
Dalle «nebulosità della leggenda» al «vero» di
Manon Lescaut
Una sartina, una *moussmé*, una cantante
Nella modernità a passo di danza
Maschere
Bibliografia
- 468 **Il fenomeno verista tra Ottocento e
Novecento**
di *Marco Targa*
- L'ultima stagione dell'opera italiana
Il verismo musicale: una nozione
controversa
La novità di *Cavalleria rusticana*
La fortuna all'estero
I diversi filoni
Una nuova vocalità
Bibliografia
- 477 **La danza dalla riforma alla
modernità**
di *Sergio Trombetta*
- La nascita della danza come genere
autonomo
Fra Neoclassicismo e Romanticismo
Salvatore Viganò
Gaetano Gioja
Blasis e la scuola italiana
Le ballerine romantiche
Così balla il Risorgimento
Gli anni di *Excelsior*
Futurismo ed espressionismo
Bibliografia
- 489 **L'identità del canto liturgico**
di *Alberto Brunelli*
- I primi millecinquecento anni
Dal periodo barocco all'Ottocento
Dal motuproprio sulla musica sacra di papa
Pio X al Concilio ecumenico Vaticano II
Dal Concilio ecumenico Vaticano II a oggi
Situazione attuale
Bibliografia
- Novecento**
- 501 **Invenzioni, regole, censure, memorie**
di *Sandro Cappelletto*
- 505 **Teatri e pubblici: dall'impresariato
alle politiche culturali**
di *Cecilia Balestra*
- Il sistema operistico a gestione impresariale
L'opera di repertorio e il ruolo dell'editore
L'internazionalizzazione dell'opera italiana
Le politiche postunitarie e la crisi dei teatri
L'organizzazione musicale nel ventennio
fascista
Politiche e pubblici dal dopoguerra alla legge
nr. 800 del 1967

- Politiche pubbliche, finanziamenti e interventi di riforma: cinquant'anni in breve
La necessità di una visione europea per le politiche nel settore musicale
Bibliografia
- 519 **Arturo Toscanini**
di *Ivano Cavallini*
La vita
Questioni preliminari
Personalità
Il riformatore
Palindromi e chiasmo
Una memoria fuori dal comune
Il gesto
Prove d'orchestra
Fedeltà alla partitura
Mediatic turn
Bibliografia
- 531 **Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti**
di *Susanna Pasticci*
Ritratto di una generazione ideale
La vocazione internazionale di Respighi
La dimensione nazionale di Pizzetti
Il culto dell'antico
Pizzetti e la centralità del dramma
Respighi e gli equivoci del modernismo
Bibliografia
- 541 **Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero**
di *Simone Ciolfi*
Melodramma *versus* musica strumentale
La generazione dell'80: il 'neoclassicismo'
Casella: Parigi, sinfonismo e italianità
 Modernità e Settecento
 Teatro musicale e musica sacra
Malipiero: gli inizi, la natura e il 'vero'
 La Prima guerra mondiale e la tradizione musicale italiana
 Le glorie del Settecento
 Concerti per orchestra e concerti solistici
 Teatro e favola
Bibliografia
- 551 **Eccentrici, nostalgici, dimenticati**
di *Guido Salvetti*
Un verismo da nobilitare
Le sirene del simbolismo europeo
La 'morte' dell'opera
Bibliografia
- 559 **Il jazz**
di *Marcello Piras*
L'arrivo
Precursori
Pionieri
Dagli equivoci ai maestri
Consolidamento e isolamento
Guerra e dopoguerra
Riflusso e manierismo
Bibliografia
- 569 **La musica sotto il fascismo**
di *Fiamma Nicolodi*
I primi anni del regime
I provvedimenti governativi negli anni Venti e Trenta
Il fascismo e le istituzioni musicali
Verso l'alleanza con la Germania nazista
La censura fascista
La produzione musicale di soggetto romano
I musicisti e la guerra d'Etiopia
Bibliografia
- 581 **Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi**
di *Mila De Santis*
Origini comuni: esordire in Italia nei primi anni Trenta
Per coro
Questioni di drammaturgia musicale: tra letteratura, pittura e danza
Attraverso la guerra e oltre: preghiera e impegno, disincanto e fede
Le strade italiane della dodecafonia
Ricerca e sperimentare
Bibliografia
- 592 **I grandi interpreti: direttori e strumentisti**
di *Lorenzo Arruga*
I direttori
Le orchestre da camera
I neoantichi
I mitici
I violinisti e i violoncellisti
I complessi da camera
Bibliografia
- 606 «Com'è bello, quale incanto»: alcune voci del Novecento e oltre
di *Sandro Cappelletto*
«Se quel guerrier io fossi!»
«Sempre libera degg'io»

- «M'apparì, tutt'amor»
 Altre voci
 Bibliografia
- 611 L'avanguardia classica: Bruno Maderna,
 Luciano Berio, Luigi Nono
 di *Mario Messinis*
- Bruno Maderna: tra arcaismo ed
 espressionismo
 Sempre nel segno di John Cage
 Da *Hyperion* a *Satyricon*
 Gli ultimi lavori orchestrali
 Maderna direttore d'orchestra
- Luciano Berio: sperimentazione, folclore,
 teatro
 Il rapporto con la neoavanguardia
 La musica vocale: Cathy Berberian
 La musica strumentale: *Sequenze e Chemins*
 Il teatro musicale
- Luigi Nono: ricerca sperimentale e impegno
 politico
 Venezia e Darmstadt
 Gli anni Cinquanta: un'inedita
 drammaturgia vocale
 Gli anni Sessanta: la ricerca elettronica
 Nono e il teatro
 Gli anni Ottanta: territori letterari e filosofici
 Bibliografia
- 623 L'avanguardia 'eccentrica':
 Donatoni, Sciarrino e la musica dopo
 gli anni Settanta
 di *Gianluigi Mattiotti*
- La figura e il gioco
 Tradizioni e memorie personali
 Materiali eterogenei
 La riscoperta del suono
 L'armonia e la percezione: influenze dello
 spettralismo
 La riscoperta del teatro musicale
 Modelli storici nell'opera contemporanea
 Nuove forme drammaturgiche
 Bibliografia
- 632 L'esperienza elettronica tra
 avanguardia e intrattenimento
 di *Alvise Vidolin*
- Principali fasi dell'esperienza elettronica
 I pionieri della musica elettronica
 La ricerca allo Studio di fonologia musicale
 La *computer music*
 Pietro Grossi
 Il Centro di sonologia computazionale
- Computer music* in tempo reale
 Il centro Tempo reale
Live electronics
 Il suono e lo spazio
 Dal multimediale al multimodale
 Conservazione dei beni musicali elettronici
 Gli strumenti musicali elettronici e l'industria
 La musica elettronica tra passato recente e
 futuro
 Bibliografia
- 642 La musica leggera nell'epoca dei
mass media e la canzone d'autore
 di *Serena Facci*
- Questioni di definizione
 Precedenti ottocenteschi: l'editoria musicale e
 la canzone
 Il teatro, la registrazione sonora e la discografia
 La radio
 Cinema e canzone
 Il microsolco e la televisione: la canzone
 italiana nel periodo del boom economico
Long playing: la discografia al servizio della
 ricerca di nuovi linguaggi musicali
 Rock italiano
 Canzone d'autore e 'cantautori'
 Evoluzione elettronica e informatica
 La voce e l'immagine del cantante: dai video
 musicali ai talent show
 Bibliografia
 Webgrafia
- 654 Musica popolare tra riscoperte e
 malintesi
 di *Maurizio Agamennone*
- Due punti di vista e ascolto
 Il 'canto popolare'
 Le prime ricerche di interesse musicologico
 Dirigismo di regime
 Tenui tracce nella musica colta
 La registrazione su nastro magnetico: il primo
 archivio sonoro per la musica popolare
 Un 'viaggio in Italia' (1954-55)
 Le raccolte di Pasolini e Calvino
 L'estate del 1959: il Salento
 I decenni Sessanta e Settanta: l'insorgenza
 operaia e studentesca, i Canzonieri regionali
 Gli archivi regionali, i festival
 Il riconoscimento accademico
 Tutto cambia in questo mondo
 Bibliografia
- 663 Musica e cinema attraverso il
 Novecento
 di *Roberto Calabretto*

La musica e lo schermo silenzioso
 Le prime partiture cinematografiche
 L'avvento del sonoro all'insegna della
 canzone
 Il Neorealismo
 Gatti, la Lux film e il mito della colonna
 sonora d'autore
 Cauti segnali innovatori
 Nino Rota: «l'amico magico»
 Un nuovo paesaggio sonoro: il cinema di
 Michelangelo Antonioni
 Ennio Morricone
 «L'altrove fisico dello schermo»: la musica nel
 cinema di Pier Paolo Pasolini
 Luchino Visconti
 Il cinema in termini musicali
 Le ultime generazioni
 Il domani
 Bibliografia

Duemila

- 677 **Ascoltare**
 di *Sandro Cappelletto*
- 681 **La regia dell'opera lirica**
 di *Angelo Foletto*
 Prologo
 Atto primo
 Atto secondo
 Atto terzo
 Atto quarto
 Atto quinto
 Epilogo
 Bibliografia
- 693 **La musica contemporanea:
 tramonto delle 'scuole' e tendenze
 internazionali**
 di *Marco Betta*
 Oltre il sistema tonale
 Tra Ottocento e Novecento
 Tradizione e sperimentazione
 Dagli anni Sessanta agli anni Ottanta
 Gli anni Ottanta e Novanta
 L'esperienza dell'ascolto e il materiale
 sonoro
 Le nuove generazioni
 Le prospettive attuali e future
 Bibliografia
- 702 **Insegnare, apprendere, diffondere**
 di *Antonello Farulli*

Vittorino da Feltre e l'inclusione della musica
 come pratica
 Il faticoso cammino della musica nella scuola
 Musica e diversità
 Giuseppe Tartini e il dibattito con gli
 enciclopedisti
 Francesco Geminiani: un emigrato fra tanti
 E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la
 luce
 Le campane della Montessori
 Musica e democrazia
 Il 21° secolo e le prospettive: la musica e le
 neuroscienze
 Per una didattica prossima ventura
 Bibliografia

715 **La *popular music* tra Novecento e Duemila** di *Alessandro Bratus*

Pluralità e continuità nella canzone italiana
 dal secondo dopoguerra
 Il panorama industriale: la *popular music* e i
media
 Il rapporto con la tradizione e la musica
 popolare
 L'appropriazione degli stili internazionali
 Cantautori e canzone d'autore
 Voci dall'underground
 Bibliografia

725 **Organizzare musica: l'Italia nel contesto globale** di *Andrea Estero*

Il quadro normativo
 Gli attori della produzione e della
 distribuzione musicale
 Le fonti di finanziamento
 La dinamica incrociata della domanda e
 dell'offerta
 Il lavoro come risorsa
 Bilanci e prospettive
 Bibliografia

737 **L'editoria musicale italiana dall'apogeo alla colonizzazione** di *Bianca Maria Antolini*

Invenzioni italiane: l'eleganza del
 Rinascimento
 Un percorso accidentato
 Musica privata
 Concerti e partiture tascabili
 Editori e melodramma
 Il Novecento
 Bibliografia

746 Live, streaming, fonolatria,
schizofonia
di *Alessandro Cecchi*
Il problema dell'ascolto
 Prospettive del 20° secolo: Benjamin e
 Adorno
 Arte acusmatica, paesaggio sonoro,
 schizofonia
Nuovi orizzonti dell'ascolto musicale
 Nuovi consumi, nuovi ascolti
 Nuove prospettive teoriche

Oltre l'ascolto
 Ascoltare audiovisioni
 Paradossi del live
 Il ritorno del vinile
Bibliografia

757 Indice dei nomi

783 Autori del volume

784 Referenze iconografiche delle tavole fuori testo

INTRODUZIONE

Percorrere lo spazio e il tempo, la geografia e la storia, i viaggi degli uomini, delle idee, delle tecniche. Studiare i compositori, gli interpreti, il pubblico, le circostanze, la tensione creativa, il contesto sociale, le loro relazioni. Confrontare le fonti, le memorie, le testimonianze. Garantire la scientificità, senza dimenticare l'emotività.

Sessantacinque Autori tessono la trama di una vicenda per la quale è impossibile stabilire una data di nascita e neppure degli ambiti geografici definiti. Le radici si inabissano nei millenni e spesso riaffiorano, i confini smarginano. La musica è arte leggera, viaggia, vola, dona e ruba, insegna e impara, si fa ascoltare e ascolta. Esistono molti modi per raccontarla e in questo volume si incrociano le competenze e la soggettività dello studioso e del compositore, del cantante e dello strumentista, del teorico e del pratico, nell'incontro di generazioni diverse.

Qualunque sia l'immagine che ciascuno di noi ha della musica italiana, le pagine che seguono probabilmente la modificheranno, ampliandola.

Tuttora, cinque tra i dieci compositori d'opera più eseguiti al mondo sono italiani: Bellini, Donizetti, Rossini, Puccini e Verdi. Il primato della musica italiana è stato dunque costruito e consolidato grazie al melodramma dell'Ottocento e del primo Novecento? Certamente sì, ma è impossibile dimenticare Emilio de' Cavalieri e Claudio Monteverdi, Jacopo Peri e Francesco Cavalli, che tra Cinquecento e Seicento hanno creato un pensiero musicale che anela alla rappresentazione, alla scena, offrendola al genio che verrà di Alessandro Scarlatti e Giovanni Battista Pergolesi. Nasce un'esperienza nuova presto destinata a dilagare, trasformandosi da svago, da aristocratico intrattenimento occasionale a «negozio», se nel 1637 si inaugura a Venezia la stagione del teatro a pagamento per un pubblico ora composto da una più articolata base sociale.

Ma è riduttivo limitare al genere dell'opera in musica il contributo che la musica italiana ha dato alla storia del pensiero, della creatività e del gusto. C'è molto altro, prima e dopo.

Il repertorio che chiamiamo *gregoriano* occupa un posto rilevante nella storia europea e a esso sono riconducibili le sole testimonianze scritte della cultura musicale dell'alto Medioevo; decisiva è la messa a punto della notazione musicale operata attorno al Mille da Guido d'Arezzo; reciprocamente fertile è il rapporto che si instaura tra la nuova lingua nostra, il volgare, e il canto nella trecentesca *ars nova* e nei suoi sviluppi, dalla ballata al madrigale, quando a ispirare i compositori sono i principali poeti italiani. E sarà la tensione espressiva raggiunta dal madrigale nell'affascinante esasperazione dei suoi intrecci polifonici, a far sorgere il desiderio di una nuova monodia, di un nuovo cantare. Mentre rimane centrale la presenza della danza, irrinunciabile componente spettacolare, alla quale in questo volume sono dedicati due saggi.

Italiano è il *bel canto*, una tecnica e una civiltà vocali che svincolano il canto dal dettato della parola scritta e gli riconoscono un'irriducibile autonomia espressiva. Nasce in Italia

l'intermezzo buffo che, quando giungerà in Francia, darà vita alla *querelle des bouffons*, combattuta nel nome di una rinnovata vitalità e credibilità delle vicende scelte per venire rappresentate sui palcoscenici d'opera. Italiana è l'esperienza tragica dell'evirazione compiuta sui bambini, prima della muta della voce, in modo da creare un tipo di vocalità che in natura non esiste, quella dell'evirato cantore, del soprano maschio. Atroce meraviglia barocca, capace di produrre – si narra – perfino l'estasi in chi la ascoltava. Esempio insuperato del prevalere del piacere estetico su ogni considerazione etica.

* * *

La storia della musica italiana è anche la vicenda di una nazione che, secondo un'ardita intuizione di Massimo Mila, ha cominciato ad avere percezione di sé, prima ancora che come entità politica, nei suoi teatri d'opera. Erano circa mille quelli attivi alla metà dell'Ottocento, motori di un'industria dello spettacolo che rappresentava, per un insieme di mestieri e di professioni, un concreto sbocco occupazionale. E nei teatri italiani si cantava, da Nord a Sud, nella stessa lingua, si dividevano le stesse emozioni. La biografia artistica di Giuseppe Verdi, dagli esordi alla maturità, non può essere separata da tale contesto. Seguendo ed estendendo questa indicazione, emerge spontaneo un ritratto non consueto del nostro Paese e del ruolo che, grazie alla musica, ha avuto e ha in Europa e nel mondo.

Le opere di Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Tartini, Paganini testimoniano di un primato anche nel campo della musica strumentale: la sonata, il concerto, la sinfonia sono forme espressive segnate, al loro sorgere, dai lavori di tanti musicisti italiani. Prima della battuta d'arresto subita tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quando l'affermarsi di un pensiero filosofico europeo critico e dialettico, le cui conseguenze sulle forme musicali sono rapide ed evidenti, stenta a trovare eco in un'Italia dominata dalla produzione e dal consumo di melodrammi. Una frattura che inizierà a ricomporsi soltanto nel Novecento, grazie a una nuova generazione di compositori consapevoli del molto lavoro da compiere, e all'emergere, dopo il concludersi della parabola creativa di Giacomo Puccini, di significative figure di autori e di interpreti capaci di assumere posizioni di rilievo nelle molteplici traiettorie della contemporaneità.

* * *

Scarsa è la considerazione che all'educazione e alla pratica musicali è stata finora riservata dalla scuola dell'obbligo. La musica non è, per gran parte del periodo di formazione dei nostri studenti, una materia curricolare: eppure, con particolare rilievo negli ultimi anni, sono nate esperienze didattiche ed esecutive di grande ricchezza, qui documentate. La didattica rimane questione centrale, nella persuasione che la pratica musicale abbia un valore fondante nella formazione dell'individuo e nella sua capacità di relazioni sociali.

La storia della musica non si risolve nel racconto e nell'analisi delle sue forme, dei suoi generi e della loro evoluzione. Ecco il motivo della presenza di contributi dedicati alla liuteria, quella antica e la contemporanea, che si avvale anche della risorsa dell'elettronica applicata alla creazione di strumenti e di suoni; all'editoria musicale; all'evoluzione dei rapporti tra spettacolo e legislazione; alle modalità di consumo, tra scelte consapevoli e passive consuetudini; agli spazi dove la musica vive e viene ospitata, dalle chiese ai palazzi, dai teatri alle sale da concerto, dalla TV al computer. Alle piazze, dove per secoli è stato affidato anzitutto alla musica il compito di conservare e tramandare racconti d'amore, di lavoro, di vita e di morte, di speranza e di rabbia. È la vicenda, tante volte schiacciata dalla macina della storia, della musica popolare e del suo patrimonio, spesso affidato soltanto alla memoria orale. Sapremo mai quale canzone cantava la mamma di Dante Alighieri per addormentare suo figlio?

* * *

Il ricorrere dell'aggettivo *italiano* non deve far sorgere dubbi; la musica del nostro Paese ha dato molto e moltissimo ha saputo accogliere: dall'eredità greco-latina e mediorientale, alle polifonie francesi e fiamminghe, alla novità rappresentata dalla nuova concezione del wagneriano dramma in musica, alle esperienze delle avanguardie del Novecento europeo.

Questo volume traccia molti percorsi, offre tanti punti di vista diversi dai quali osservare, ripensare oppure avvicinare e imparare a conoscere la storia e la vita della musica in Italia e dall'Italia verso l'Europa e il mondo. Per realizzare un progetto così ricco modulando i contributi di tanti Autori prestigiosi era indispensabile il costante impegno culturale e il solido impianto redazionale dell'Istituto della Enciclopedia Italiana.

E infine, queste pagine sono anche un invito all'ascolto. Perché, attraverso la pratica dei più diversi repertori, il percorso che conduce la musica da chi la scrive a chi la esegue a chi la ascolta – tre modi inscindibili di viverla – permette di condividere un'esperienza che mantiene aspetti rituali. Tanto più se tali necessari riti sociali vivono in luoghi dove i muscoli, i nervi, gli sguardi, le memorie, l'intelletto, le passioni e l'arte di tutti i suoi 'celebranti' sono simultaneamente raccolti in quella dimensione fisica e spirituale che la musica rende possibile.

SANDRO CAPPELLETTO

AUTORI DEL VOLUME

- MAURIZIO AGAMENNONE: *Musica popolare tra riscoperte e malintesi*
BIANCA MARIA ANTOLINI: *L'editoria musicale italiana dall'apogeo alla colonizzazione*
LORENZO ARRUGA: *I grandi interpreti: direttori e strumentisti*
NICOLA BADOLATO: *Amazzoni e sovrani, la festa e il teatro*
CECILIA BALESTRA: *Teatri e pubblici: dall'impresariato alle politiche culturali*
GIACOMO BAROFFIO: *Le origini e gli sviluppi del canto cristiano*
MARCO BEGHELLI: *Il trionfo della voce*
MARCO BETTA: *La musica contemporanea: tramonto delle 'scuole' e tendenze internazionali*
LORENZO BIANCONI: *Il libretto d'opera*
RENATO BOSSA: *Goldoni e l'opera buffa*
ALESSANDRO BRATUS: *La popular music tra Novecento e Duemila*
ALBERTO BRUNELLI: *L'identità del canto liturgico*
ROBERTO CALABRETTO: *Musica e cinema attraverso il Novecento*
SANDRO CAPPELLETTO: *Il labirinto della nostra identità musicale; Nuovi orizzonti; Antico e moderno, aurore e tramonti; Un primato italiano: gli evirati cantori; Il Paese dei melodrammi; Invenzioni, regole, censure, memorie; «Com'è bello, quale incanto»: alcune voci del Novecento e oltre; Ascoltare*
GIANLUCA CAPUANO: *Gli inizi della scrittura*
DANIELE CARNINI: *L'età rossiniana prima di Rossini: l'interregno; Gioachino Rossini*
TIM CARTER: *Nuove musiche, nuovi pensieri* (trad. dall'ingl. di MANUELA ESPOSITO)
IVANO CAVALLINI: *Arturo Toscanini*
ALESSANDRO CECCHI: *Live, streaming, fonolatria, schizofonia*
ANDREA CHEGAI: *Pietro Metastasio*
SIMONE CIOLFI: *Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero*
MARCO DELLA SCIUCCA: *Giovanni Pierluigi da Palestrina*
MARIA ROSA DE LUCA: *Vincenzo Bellini*
MILA DE SANTIS: *Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi*
ANTONELLA D'OVIDIO: *Tra Sei e Settecento: Arcangelo Corelli, la sonata e il concerto*
MARKUS ENGELHARDT: *Giuseppe Verdi* (trad. dal tedesco di CAROLINA PACE)
ANDREA ESTERO: *Organizzare musica: l'Italia nel contesto globale*
PAOLO FABBRI: *Claudio Monteverdi*
DINKO FABRIS: *Girolamo Frescobaldi*
SERENA FACCI: *La musica leggera nell'epoca dei mass media e la canzone d'autore*
ANTONELLO FARULLI: *Insegnare, apprendere, diffondere*
CARLO FIORE: *Il suono nel Medioevo; Questa fanciulla, amor, fallami pia: madrigale e ballata nel Trecento*
ANGELO FOLETTO: *La regia dell'opera lirica*
MATTEO GIUGGIOLI: *La musica strumentale da Scarlatti a Boccherini*
DANIELA GOLDIN FOLENA: *Lorenzo Da Ponte*
MARCO GOZZI: *Il secolo di Petrarca, Boccaccio e dell'ars nova*
MARIA SOFIA LANNUTTI: *I trovatori e la musica nelle corti*
MARCO MANGANI: *Virtuosismo e camerismo tra Sette e Ottocento*
LORENZO MATTEI: *L'opera italiana fuori d'Italia tra Rivoluzione e Impero*
GIANLUIGI MATTIETTI: *L'avanguardia 'eccentrica': Donatoni, Sciarrino e la musica dopo gli anni Settanta*
DONATELLA MELINI: *Artigianato, arte, lavoro: la liuteria*
MARIO MESSINIS: *L'avanguardia classica: Bruno Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono*
ARNALDO MORELLI: *Cantata e oratorio*
FIAMMA NICOLODI: *La musica sotto il fascismo*
SUSANNA PASTICCI: *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*
AGNESE PAVANELLO: *Giuseppe Tartini*
RICCARDO PECCI: *Giacomo Puccini*
FRANCO PIPERNO: *Il primo Settecento operistico: Scarlatti e Pergolesi*
MARCELLO PIRAS: *Il jazz*
ELEONORA ROCCONI: *L'eredità greca e latina*
FRANCESCO ROCCO ROSSI: *L'Italia del Quattrocento: le cappelle musicali*
ANGELA ROMAGNOLI: *Händel, Mozart e il viaggio in Italia*
ANTONIO ROSTAGNO: *Musica e politica nell'Ottocento italiano*
PAOLO RUSSO: *L'opera tra Illuminismo e Rivoluzione*
ILARIA SAINATO: *La danza in Italia nel Rinascimento e nel Barocco*
GUIDO SALVETTI: *Eccentrici, nostalgici, dimenticati*
FEDERICO MARIA SARDELLI: *Antonio Vivaldi*
MARCO TARGA: *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*
WALTER TESTOLIN: *Da Luca Marenzio a Carlo Gesualdo: l'età d'oro del madrigale*
SERGIO TROMBETTA: *La danza dalla riforma alla modernità*
LUCIO TUFANO: *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*
ALVISE VIDOLIN: *L'esperienza elettronica tra avanguardia e intrattenimento*
CARLO VITALI: *La lingua nuova: Dante e la musica del Duecento*
VASCO ZARA: *Musica e architettura tra Medioevo e Rinascimento*
LUCA ZOPPELLI: *Gaetano Donizetti*

IVANO CAVALLINI

Arturo Toscanini

Toscanini fu il solo direttore d'orchestra ad avere ricevuto in vita gli onori che di norma spettavano a un grande compositore. Un fenomeno straordinario, se si considera che alla fine del 19° sec. la didattica del dirigere deficitava di corsi e si compendia in un numero esiguo di manuali editi in Francia e Germania. In virtù di una scrupolosa fedeltà alla partitura, Toscanini si distinse sia quale innovatore della giovane disciplina, sia quale interprete eccelso. Fu altresì uno dei primi artisti mediatici. Nonostante la sua ritrosia nei confronti dei mezzi di riproduzione del suono, grazie alla radio, al disco e alla televisione, egli divenne celebre presso qualsiasi tipo di pubblico. Per festeggiare i suoi sessant'anni la rivista «Il pianoforte» gli dedicò un numero monografico e nel 1957 la notizia della scomparsa apparve sulle prime pagine dei giornali di molti Paesi, a conferma del fatto che anche per la gente comune, ignara di musica, egli era il simbolo della direzione.

La vita

Arturo Toscanini nacque a Parma il 25 marzo 1867. Figlio di Claudio, sarto e fervente garibaldino di idee democratiche, nel 1878 fu ammesso alla Regia Scuola di musica. Studiò il violoncello con Leandro Carini e la composizione con Giusto Dacci. Nel 1885 si diplomò con lode e ricevette un premio quale migliore allievo dell'anno. Alla privazione degli affetti familiari, e alla vita spartana cui fu costretto, il giovane reagì dedicandosi con foga allo studio. Conseguito il diploma, l'impresario Claudio Rossi lo scritturò come primo violoncello in una compagnia di giro diretta a San Paolo in Brasile. Il direttore titolare, Leopoldo Miguéz, si rivelò un incapace e a fronte di contrasti insanabili si dimise alla seconda recita di *Aida*. I cantanti ottennero che sul podio del Theatro Constitucional di Rio de Janeiro salisse il giovane violoncellista. Constatato il clamoroso successo, l'impresario lo pregò di continuare con le dodici opere in cartellone. Al rientro in Italia, il tenore Nikolaj Figner lo invitò a Milano e lo introdusse nell'ambiente che segnò il suo futuro.

La fede wagneriana lo avvicinò a Giovannina Lucca, l'editrice che deteneva i diritti di rappresentazione delle opere del compositore tedesco in Italia. Divenne amico fraterno di Alfredo Catalani, del quale diresse l'*Edmea*. Dal 1895 al 1898 lavorò principalmente a Torino, convolando a nozze con Carla Martini dalla quale ebbe tre figli: Wally, Walter e Wanda. Sempre in quel giro di anni, a Torino iniziò a sperimentare le prime riforme nel teatro d'opera dopo essere stato apprezzato per la direzione di *Götterdämmerung* e *La bohème*. Con Giacomo Puccini stabilì un sodalizio duraturo. Nel 1926 portò alla Scala *Turandot* e depose commosso la bacchetta nel punto in cui la partitura era rimasta sospesa per la sopravvenuta morte dell'autore nel 1924.

Chiusa la mirabile, seppur contrastata stagione scalligera, nel 1908 partì alla volta di New York, ove conquistò il pubblico del Metropolitan con le sue interpretazioni wagneriane e *La fanciulla del West* (1910). Nel 1915 fece ritorno in Italia per dare il proprio aiuto al Paese in guerra e nel 1916 si ritrovò a dirigere un'orchestra militare sul Monte Santo, ancora sotto il tiro degli austriaci nella battaglia dell'Isonzo.

Sensibile all'impegno politico, nel 1920 sostenne con la musica i legionari dell'amico Gabriele D'Annunzio durante l'impresa di Fiume. Si candidò poi nelle liste del neonato Partito nazionale fascista, di cui condivideva il programma sociale. Della qual cosa ebbe immediatamente a pentirsi e si votò alla più energica opposizione alla dittatura. Per la prima di *Turandot* minacciò di abbandonare la Scala se si fosse presentato Benito Mussolini. A Bologna, nel 1931, si rifiutò di eseguire la *Marcia reale* e *Giovinezza* prima del concerto in memoria di Giuseppe Martucci. Ritenendosi offesi, gli squadristi lo schiaffeggiarono all'ingresso del teatro e il suo telefono fu tenuto sotto costante controllo. La polizia trascrisse dialoghi pieni di livore per la soppressione della libertà di stampa e per l'emanazione delle leggi razziali nel 1938. Il duce si vendicò con la revoca del passaporto alla famiglia Toscanini, nonostante le suppliche della figlia Wanda, moglie del pianista Vladimir Horowitz. Ma il protrarsi di quella

misura restrittiva avrebbe causato uno scandalo nocivo al regime, per cui i documenti di espatrio vennero riconsegnati e il maestro poté lasciare il Paese per recarsi negli Stati Uniti.

Nel 1920 era stato nominato direttore artistico del teatro alla Scala. Esausto, si ritirò dopo nove anni di duro lavoro, spesi a riorganizzare la vita del teatro. Tra il 1928 e il 1936 fu più volte a capo dell'orchestra filarmonica di New York e nel 1930 la Georgetown University di Washington gli conferì la laurea *honoris causa*. Sempre nel 1930 e poi nel 1931 diresse il Festspielhaus di Bayreuth. Era quella la prima volta che nella Mecca dei wagneriani veniva affidato l'incarico di dirigere a uno straniero. L'idillio con Winifred Wagner, moglie di Siegfried, nuora di Richard e direttrice del festival, durò poco. Nel 1933, all'espulsione dei musicisti ebrei e al boicottaggio di quanti contestavano il nazismo, Toscanini, a capo di una decina di musicisti di fama mondiale, rispose con un telegramma di protesta indirizzato ad Adolf Hitler e recise i rapporti con la Germania. Nelle sue parole vibra il drammatico appello per

la fine delle persecuzioni dei [...] colleghi in Germania, per ragioni politiche o religiose [...], [noi speriamo] che tali persecuzioni nella Germania di oggi non siano basate sulle Vostre istruzioni e che il Vostro desiderio non sia quello di danneggiare l'alta stima di cui, sino ad ora, ha goduto la cultura tedesca agli occhi dell'intero mondo civile (cit. in *Toscanini heads protests to Hitler: he and ten other musicians of world fame ask end for persecution of colleagues*, «New York Times», 2 aprile 1933).

A causa della brutale annessione dell'Austria, troncò quindi ogni contatto con Salisburgo, ove, tra il 1934 e il 1937, aveva diretto il Salzburger Festspiele. Nel biennio 1938-39 organizzò il festival di Lucerna con un organico largamente composto di rifugiati, dopo avere tenuto a battesimo la Palestine Symphony Orchestra di Tel Aviv nel dicembre del 1936. Con l'entrata in guerra diresse concerti per la raccolta di fondi a favore della Croce Rossa e riadattò l'*Inno delle Nazioni* di Giuseppe Verdi per un film a scopo propagandistico. Dopo l'8 settembre 1943 rinunciò a collaborare con la Mazzini Society, guidata da Gaetano Salvemini e da altri fuoriusciti. L'associazione, infatti, diede il proprio assenso al governo provvisorio del maresciallo Badoglio e del re, invece di considerarli dei «miserabili traditori», colpevoli alla stregua di Mussolini, come chiedeva il maestro (*Gaetano Salvemini - Walter Toscanini. Carteggio 1943-1948*, a cura di M. Affinito, 2007, pp. 22-23).

La creazione nel 1937 della NBC (*National Broadcasting Company*) Symphony Orchestra per la radio consacrò la fama mediatica di Toscanini. Dopo diciassette anni di permanenza, e una breve parentesi nel 1946 per dirigere a Milano il concerto per la ricostruzione del teatro alla Scala, si ritirò dalle scene nel 1954. Si spense nella sua casa a Riverdale il 16 gennaio 1957.

Questioni preliminari

Arturo Toscanini fu un «direttore virtuoso» che «scatenò una guerra fanatica contro il virtuosismo» (Adorno 1959; trad. it. 2004, p. 41). Postosi al servizio dell'interpretazione oggettiva, egli bandì gli arbitri della superfetazione romantica e plasmò la direzione moderna. Gli asserti di Theodor W. Adorno, a un anno dalla morte del «Settembrini della musica» (p. 39), si possono sottoscrivere per intero, anche se il filosofo intravide in quella riforma un asservimento ai sistemi di produzione dell'industria culturale. Una tendenza implicita nell'*Aufklärung*, che comportò il sacrificio del 'soggetto', l'interprete e insieme l'autore, in nome del buon funzionamento del meccanismo.

Quale che sia il peso effettivo delle innovazioni operate da Toscanini, occorre precisare che il suo apporto alla tecnica direttoriale si situa nel contesto di profondi mutamenti epocali. Tra i più importanti sono da elencare la separazione tra il comporre e il dirigere, la scomparsa della direzione con violino, in cui si alternava il suono dello strumento al movimento dell'arco come fosse una bacchetta, nonché l'eliminazione della guida a due, surrogata dalla figura del direttore unico che impugna la bacchetta o dirige con le mani, a fronte delle annose lamentele sulla mancata intesa tra il primo violino e il maestro al cembalo (ossia al pianoforte). La transizione alla figura del maestro direttore-concertatore avvenne in parallelo allo sviluppo del concetto di repertorio e al connesso canone estetico dal quale scaturì il problema dell'interpretazione. La circolazione degli stessi programmi, proposti da organismi orchestrali di alto profilo, portò al superamento delle tradizioni esecutive particolari con effetti benefici sulla preparazione dei direttori. Inoltre, la diffusione della musica per il tramite dei nuovi *media*, principalmente il disco e la radio, accrebbe la fama di molti di loro, il cui divismo si poteva ormai paragonare a quello dei cantanti.

Personalità

In questo quadro eccelle la determinazione di Toscanini a sconfiggere due pregiudizi duri a morire. Nei primi decenni del 20° sec. era opinione comune che i direttori fossero in grado di misurarsi solo con la musica dei rispettivi Paesi di origine, ossia con l'arte alla quale erano stati educati. Nonostante alcune eccezioni, non si può negare il fatto che l'opera italiana, i drammi di Richard Wagner, la musica sinfonica centroeuropea e francese non erano alla portata di tutti. Con Toscanini, attivo in ogni angolo d'Europa e nelle Americhe, l'eccezione si tramutò in regola. La sua stessa celebrità derivò da codesto fenomeno, e le testimonianze raccolte su questo aspetto della sua personalità sono così numerose che vi è soltanto l'imbarazzo della scelta.

Procedendo per generi, è appena il caso di ricordare la calorosa accoglienza dei viennesi nel 1933, quando Toscanini fu invitato a dirigere i Wiener Philharmoniker. Egli riuscì ad ammaliare una compagine 'autocratica', avvezza alla direzione di Richard Strauss, Felix Weingartner, Bruno Walter e Otto Klemperer. Il fagottista e presidente Hugo Burghauser confessò al biografo americano Bernard H. Haggin che

l'orchestra toccò il punto culminante dell'esperienza di ogni musicista. E non solo perché lui era superiore agli altri direttori [...], ma perché ci rese superiori a noi stessi e questo fu il fenomeno inspiegabile [...]. Poi accadde che la vecchia *Settima* [sinfonia] di Beethoven, che tutti noi avremmo potuto suonare a occhi chiusi, e anche Brahms e Mozart, ci apparvero appena creati (Sachs 1978; trad. it. 1998, p. 252).

Per quanto concerne l'opera, la maggioranza dei critici non era disposta ad accogliere l'italianizzazione di Wagner sotto la bacchetta dello sconosciuto direttore, anche se nel 1899 egli aveva assistito alla messa in scena della tetralogia a Bayreuth. Nel 1901, Siegfried Wagner, il figlio di Richard, fu letteralmente sedotto dalla messa in scena di *Tristan und Isolde* al teatro alla Scala sotto la direzione del nostro. Cadute le ultime resistenze dei familiari, nel 1930 l'*Italiener* si recò a Bayreuth.

L'esito felice, quanto inatteso a causa della protervia dei wagneriani, fu raggiunto grazie allo studio e alla costante programmazione dei *Musikdramen* da parte del maestro fin dagli anni giovanili. Se le lodi di Giulio Ricordi alla rappresentazione scaligera di *Die Meistersinger von Nürnberg* nel 1898 potrebbero apparire scontate – «Esecuzione di primissimo ordine, quale non ci fu mai dato di gustare né a Vienna, né a Berlino, né a Parigi e nemmeno [a] Bayreuth» (p. 81) –, a fugare ogni dubbio è la messa in scena di *Götterdämmerung* al Metropolitan di New York dieci anni dopo. La prova fu talmente convincente da far dire a Max Smith, il critico del «Press», che nella concertazione il maestro aveva superato i «massimi direttori tedeschi» (Horowitz 1987; trad. it. 1988, p. 74), non escluso il magnifico Anton Seidl. La vera sfida, alla quale il parmigiano non volle sottrarsi, fu l'allestimento del *Tristan*, per di più diretto due stagioni prima da Gustav Mahler nello stesso teatro. Walter J. Henderson scrisse nel «Sun» che l'ottima riuscita dello spettacolo giustificava

gli entusiasmi degli italiani e le calde lodi tributate dai critici tedeschi. [...] Toscanini [aveva] occupato il posto che gli [spettava] di diritto fra i più interessanti direttori wagneriani (Sachs 1978; trad. it. 1998, p. 128).

Il maestro, dunque, si cimentò con un numero cospicuo di partiture e vi si applicò con eguale impegno, se si escludono quelle dei compositori che non capiva o non amava (per esempio Mahler e Arnold Schönberg). Non disdegnò la musica di compositori a lui contemporanei quali Claude Debussy, Richard Strauss,

Maurice Ravel, Ildebrando Pizzetti, Igor' Stravinskij, Zoltán Kodály, Sergej Prokof'ev, Arthur Honegger, George Gershwin, Francis Poulenc, Dmitri Šostakovič e Samuel Barber, per citare solo alcuni dei nomi presenti nel suo vasto catalogo. Nella sua lista figuravano anche brani di Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Francesco Geminiani e Christoph Willibald Gluck. Sino alla Prima guerra mondiale, alcuni di questi erano riservati a una cerchia ristretta di amatori che frequentavano i 'concerti storici'. La loro inclusione nei programmi di musica moderna e contemporanea, precocemente voluta da Toscanini che non era un cultore di musica antica alla stregua di Ottorino Respighi o Gian Francesco Malipiero, si configura come un atto di legittimazione per nulla trascurabile.

Dallo stupore per tanta larghezza di vedute sorse immediato il quesito sulle modalità di accesso che consentivano all'artista di impadronirsi delle pagine più ostiche e lontane dalla cultura degli italiani. I seguaci del maestro, ma soprattutto i sospettosi che avrebbero preferito sminuire la gloria dell'astro nascente, si chiesero spesso in che cosa consistesse il segreto di tanta dimestichezza con le sinfonie e le opere composte in un arco di tempo di oltre due secoli (ossia dalla fine del Seicento alla contemporaneità). La risposta degli specialisti a cotanto eclettismo fu quasi sempre unanime: la fedeltà alla partitura.

Nel 1913, vinte le reticenze, Max Smith affermò che diversamente da Arthur Nikisch, Mahler e Felix Mottl, «il maestro italiano» non si accontentava «di fornire vaghe indicazioni», bensì affrontava «il suo compito obiettivamente, mai soggettivamente», pervenendo «a esiti mirabili con musiche appartenenti a scuole e a epoche diverse» (cit. in Horowitz 1987; trad. it. 1988, p. 83). Antonino Votto, suo assistente e *famulus*, nel 1967 replicò il medesimo giudizio:

il criterio che guidava Toscanini era sempre lo stesso. Lui trattava la musica in un modo solo, fosse sinfonica, fosse teatrale, fosse sacra; i segni [...] sulla partitura rappresentavano per lui delle virtualità (A. Votto, *Come concertava l'opera lirica*, in *La lezione di Toscanini*, 1985, p. 232).

Sia dato per certo che l'abolizione del concetto di scuola deve molto a Toscanini, ma l'approccio oggettivo, sul quale varrà la pena soffermarsi, poggia comunque su un elemento palese a quanti ebbero il privilegio di vederlo sul podio. Désiré-Emile Inghelbrecht, il direttore intimo di Debussy, racconta di avere assistito a una prova di *La Mer* e di avere udito i commenti di due colleghi che classificavano come tipicamente italiana la pretesa del maestro di sentire sempre la melodia. A detta del direttore francese

avevano decisamente torto [...]. Quello che [...] 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 (cit. in Sachs 1978; trad. it. 1998, pp. 274-75).

Questa idea, consentanea a qualsivoglia genere di musica, era l'asse portante della direzione di Toscanini. Alle contestazioni mosse sulla sua presunta amethodicità si può obiettare che la ricerca caparbia del canto, termine da intendersi in senso lato, fu il principio motore della sua arte sin dagli anni trascorsi nella natia Parma. All'epoca, si è detto, vi era una turba di scettici che considerava impossibile per un direttore cresciuto nel mondo del melodramma concertare una sinfonia con inusitata perfezione. Ma nel 1913, al Metropolitan, egli diede una prova talmente superba con la *Nona* di Ludwig van Beethoven da lasciare di stucco anche il corrispondente del «New York Times». Richard Aldrich scrisse che l'italiano era un direttore di altissimo ingegno per la finezza con cui si era appropriato della lezione di Wagner su Beethoven nel rivelare la «linea melodica essenziale» (Haggin 1972, pp. 304-07). Anche nelle «nuances» essa scorreva in rilievo, senza subire interruzioni; inoltre, la musica assumeva una forma plastica, mai disturbata dalla vitalità del ritmo reso vivace da sottili modulazioni di tempo. Anche più avanti negli anni, a dispetto delle accuse del direttore d'orchestra George Szell sulla carenza di metodo nelle prove, William Carboni, un violista della NBC, ammise che Toscanini usava ripetere più volte i passi per fare emergere il filo logico attorno al quale si aggrumano armonicamente le voci. A tal fine imponeva di estrarre il 'canto' dalle singole parti («egli era interessato alla linea [portante] della musica, e questa sarebbe emersa dal canto», *Music chronicle*, «Hudson review», 1969-70, 22, 4, p. 693). Per lo stesso motivo esigeva di ascoltare gli 'a solo' degli strumenti, in specie quando le frasi erano di natura tematica e quindi in stretta relazione con la struttura compositiva. Anche se gli orchestrali della NBC erano i professionisti migliori degli Stati Uniti, se non si riteneva soddisfatto della condotta tematica il maestro non si tratteneva dal gridare loro: «Cantare, non solfeggiare! Sing! Dont' do solfeggio exercises» (cit. in B. Haggin, *Toscanini legend and reality*, «The Sewanee review», 1967, 75, 4, p. 713).

Oggi, come all'inizio del secolo scorso, non può sfuggire che la *melodia* di Toscanini è prossima al concetto di *mélòs* propugnato da Wagner in *Über das Dirigieren* del 1869, ossia l'elemento che attraversa e collega le sezioni, svolgendo una funzione aggregante da cui nasce la forma. A validare l'ipotesi concorrono i ricordi di Ernest Ansermet, il quale rigettò le deduzioni indebite sulla presunta indole italiana del maestro. Per il direttore svizzero egli era un uomo senza vincoli, «in rapporto [...] intimo con la musica. [...] La musica per lui era prima di tutto canto», per cui «sceglieva il tempo che gli pareva [...] mettere in luce questo canto» (E. Ansermet, *Ricordo di Toscanini*, in *La lezione di Toscanini*, 1985, p. 126).

Il riformatore

Al teatro alla Scala Toscanini ricevette la prima nomina nel 1898. Affrontò con coraggio l'ardua impresa di superare l'avversione di notabili e critici, spesso aizzati dall'editore Giulio Ricordi, nei confronti dei cambiamenti radicali che egli intendeva mettere in atto. Nonostante gli intralci, assieme al direttore generale Giulio Gatti Casazza, compì egualmente il miracolo. Con molta pazienza tolse di mezzo il ballo alla fine degli spettacoli, cancellò i bis, impose il fascio di luce per il dramma wagneriano, aumentò il numero dei componenti del coro e dell'orchestra, pretese il buio in sala e il sipario a scorrimento laterale come a Bayreuth. Da ultimo proibì alle signore di tenere il cappello durante le recite. In breve, educò il pubblico a pensare all'opera come a una forma d'arte complessa, non già a un genere di divertimento fondato sul protagonismo dei cantanti. Quando costoro non erano preparati non esitava a protestarli e talvolta a cassare le recite, con grave rischio per sé e per gli amministratori, come accadde con la *Norma* di Vincenzo Bellini nel 1899. Nello stesso anno si arrogò il diritto di non far dirigere il compositore per la messa in scena di *Iris*, provocando lo sconcerto di Pietro Mascagni. Tra il 1920 e il 1929 accentrò su di sé il potere della storica istituzione, rinata come ente autonomo con il sostegno finanziario del Comune e con la raccolta degli abbonamenti. A lui spettò pure il compito di formare l'orchestra con cento professori e centoventi coristi di suo gradimento, con i quali intraprese una serie di fortunate *tournées* in Europa, Canada e negli Stati Uniti. Fece allargare la buca dell'orchestra e si avvalse della collaborazione dello scenografo wagneriano Adolphe Appia.

Le accuse di wagnerismo, avanzate dai milanesi nei suoi riguardi, non erano del tutto infondate. Nel 1902, e poi con il secondo ingaggio alla Scala, Toscanini provvide a emendare le opere più note di Verdi, oggetto di tagli e infarcimenti vocali a piacere. L'affezione per *Otello* e *Falstaff*, che si richiamano alla formula dell'«opera continua» di ascendenza wagneriana, la disciplina con cui concertava lo stesso Wagner, ma anche le opere moderne meno frequentate, come *Ariane et Barbe Bleue* di Paul Dukas, *Oceana* di Antonio Smareglia, *Salome* di Richard Strauss e *Péleas et Mélisande* di Debussy furono la premessa per una rilettura dei titoli verdiani cari tanto ai teatri di provincia quanto agli enti lirici di prim'ordine. Egli si era sempre tenuto alla larga dalla trilogia popolare, ma nel 1902 si convinse dell'opportunità di inscenare una versione inedita del *Trovatore*, ripulita dalle esecrabili scorrettezze del virtuosismo canoro. Risvegliò le ire di Ricordi, deciso a rimuovere l'opera, e riuscì comunque nel suo intento. L'esibizione conquistò il plauso dei meno indulgenti e si percepì la sensazione che stesse per iniziare una nuova era, grazie all'acribia con la quale il maestro rilesse il titolo, giudicato a torto tra i più triviali del *corpus* verdiano. Le difficoltà

si ripresentarono puntuali con *La traviata* nel 1923, inopinatamente rimaneggiata, come sentenziò una parte del pubblico. Nel 1924 passò al torchio *Rigoletto* e alle repliche obbligò il tenore nella parte del Duca a osservare un contegno più sobrio.

Palindromi e chiasmo

Per quanto paradossale possa sembrare, era più difficile per Toscanini far accettare una nuova veste per la trilogia verdiana, che non predisporre uno qualsiasi dei drammi di Wagner, con i quali gli italiani avevano scarsa familiarità. La ragione per cui si astenne a lungo dal portare alla Scala la musica del conterraneo è dovuta alla grande popolarità di cui godeva una maniera a dir poco esibizionistica di concepire il canto a detrimento della drammaturgia. I restauri verdiani sono il frutto di un itinerario a ritroso, ossia di una rivisitazione del melodramma nazionale mediata dalla fiducia assoluta nel *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale del compositore tedesco. Il paradigma wagneriano, tuttavia, conferì a Toscanini una fisionomia più europea che 'filogermanica' *stricto sensu*, comprovata dalle felici incursioni nei repertori più disparati. Per essere chiari, il nostro non trattò le opere di Verdi come se fossero dei *Musikdramen*, bensì entrò nelle trame verdiane alla luce di una studiata convergenza tra la musica e i valori scenici, collocando sullo stesso piano il canto, l'orchestra e la regia.

Un altro aspetto singolare della sua formazione riguarda l'approccio con la musica strumentale. Nella seconda metà del 19° sec., la didattica dei conservatori comprendeva tra gli esercizi curricolari la stesura di pezzi per orchestra. Cresciuto alla scuola di Dacci, il quale nel 1867 guadagnò una menzione d'onore con la *Ridda* al concorso indetto a Firenze dalla Società del Quartetto, l'allievo maturò un vivo interesse per le musiche di Jacopo Foroni, Antonio Bazzini, Luigi Mancinelli, Giovanni Sgambati e Martucci, alcune delle quali non furono mai espunte dai suoi programmi. Si trattava di lavori dalla vita effimera, *ouvertures* simili ai brani orchestrali tratti dalle opere, destinati a non attecchire nelle sale da concerto. In essi vi era qualche influsso dedotto dal poema sinfonico e, in misura assai contenuta, dalla sinfonia classico-romantica. Concluso l'apprendistato, Toscanini si affrancò da quel regime tuffandosi nell'autentica tradizione sinfonica, ancora elitaria per il costume del nostro Paese. La conquista di un patrimonio pertinente alla *Wiener Klassik* e alla *Romantik* avvenne con un altro percorso a ritroso, svolto però in senso opposto rispetto a quello compiuto con l'opera. Nel 'chiasmo geografico' di Toscanini si incrociano il viaggio di ritorno dalla civiltà tedesca a quella italiana, per quanto attiene il teatro musicale, e il viaggio di andata dalla cultura italiana a quella tedesca, per quanto concerne lo strumentalismo. Il singolare scarto di qualità, nel passaggio subitaneo

all'acquisizione del sinfonismo straniero, richiede una riflessione ulteriore.

Dal calcolo statistico condotto sui programmi delle principali società dei concerti di Lipsia, Parigi, Londra e Vienna (il Gewandhaus, la Société des Concerts du Conservatoire, la Philharmonic Society e la Gesellschaft der Musikfreunde) è emerso che, nel periodo compreso tra il 1820 e il 1870, la musica di autori viventi era scesa da un buon 70-80% a un modesto e oscillante 10-30%. Nel giro di un cinquantennio le linee-guida di un gusto diffuso si erano attestate su una serie di standard atti a formare una collezione virtuale di capolavori. La fondazione di questo 'museo immaginario' determinò la nascita di una rapida storicizzazione, con effetti duraturi sulle preferenze del pubblico e sulle attività compositive. Non si può spiegare altrimenti la restrizione a una rosa di pochi connazionali nel Parnaso di Toscanini e la sua immediata confidenza con gli autori dei Paesi all'avanguardia nel settore della musica per orchestra. Il che induce a moderare sia il giudizio negativo sull'arretratezza dell'Italia, bollata come «Siberia dell'arte» da Louis Spohr nel lontano 1816, sia a non sopravvalutare la lungimiranza del maestro. Nel 1896, a Torino e alla Scala di Milano, accanto a quelle degli italiani, Toscanini introdusse senza problemi le partiture di Franz Joseph Haydn, Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms, Edvard Grieg e Pëtr I. Čajkovskij. Ancora a Torino, durante l'Esposizione del 1898, ai brani degli autori nostrani affiancò le composizioni di Wolfgang Amadeus Mozart, Hector Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy, César Franck, Édouard Lalo, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Vincent d'Indy e di molti altri che qui non occorre menzionare. Un salto di qualità da imputarsi sia al maestro, che nel decennio 1887-97 si avvicinò ai repertori internazionali, sia alla specialità dell'evento, ma soprattutto alla capacità recettiva delle istituzioni pungolate dal genio di Giuseppe Dejanis, patron dei Concerti popolari, nonché raffinato cultore della musica d'Oltralpe. Per coronare infine il desiderio di una vita, imporre l'integrale delle sinfonie di Beethoven, Toscanini dovette attendere il centenario della morte del compositore (cinque serate alla Scala e altrettante a Torino nel 1927). Una conquista senza precedenti, ma minima se posta a confronto con l'idea grandiosa che aveva sfiorato la sua mente dopo il *Falstaff* a Busseto nel 1926: dare vita a un festival verdiano eguale a quello di Bayreuth. Si trattava di un sogno, anzi, della stessa utopia vagheggiata anni addietro da Gabriele D'Annunzio, che con Eleonora Duse voleva erigere un teatro-tempio per la 'musica italica sotto il cielo latino' di Albano Laziale.

Una memoria fuori dal comune

Sin dai tempi del conservatorio, Toscanini si fece notare per la straordinaria capacità di ritenere a memoria

qualsiasi composizione. Una qualità di cui si era accorta la maestra di scuola elementare, per via delle poesie che il piccolo Arturo sapeva ripetere all'impronto dopo il primo ascolto. Negli anni dello studio coltivò questa dote per concertare con i compagni pagine di musica da camera, eludendo il veto posto dal direttore Dacci, contrario alla libera iniziativa dei convittori. Durante il viaggio via mare per il Brasile ripassava le parti con i cantanti, entusiasti del diciannovenne improvvisatosi accompagnatore al piano, il quale, come scrisse la «Gaceta de notícias» due giorni dopo il debutto con *Aida*, conosceva a memoria una sessantina di opere.

In quei decenni guidare l'orchestra senza la partitura era diventata una moda. Spesso si trattava di uno sterile esibizionismo, volto a far mostra di una bravura più apparente che reale, in specie quando la musica era ben provata o non particolarmente difficile. Il caso di Toscanini è diverso. Consapevole della propria abilità, ma anche della forte miopia di cui era affetto, preferiva affrontare l'orchestra senza alcun impedimento visivo. Per cui si sbarazzava sia della partitura, sia degli occhiali a *pince-nez*, per tenere lo sguardo fisso sugli orchestrali e dirigere anche con gli occhi.

Qualche ragguaglio. Per l'Esposizione di Torino (maggio-ottobre 1898) ricevette l'incarico di dirigere quarantatré concerti con musiche nuove e conosciute di ben cinquantaquattro autori. Paul Stefan, il rinomato critico dell'«Anbruch» di Vienna, notò che Toscanini dirigeva sempre a memoria ed era in grado di imparare il contenuto di una partitura in pochi giorni. Ferruccio Busoni, ospite a New York nel febbraio del 1911, dopo l'esecuzione della *Berçeuse* sotto la guida di Mahler, incontrò Toscanini ed ebbe con lui un piacevole scambio di opinioni sull'estetica della *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907). Busoni scrisse alla moglie che la memoria del connazionale era «un fenomeno negli annali della fisiologia», poiché «aveva appena studiato la difficilissima partitura di *Ariane et Barbe-bleue* di [Paul] Dukas, e il mattino dopo doveva dirigere la prima prova a memoria» (F. Busoni, *Letters to his wife*, ed. R. Ley, 1975, p. 184).

La memoria, in realtà, si sposava felicemente con un udito finissimo. A Bayreuth Toscanini riuscì a scoprire a orecchio una serie di imprecisioni sulle parti d'orchestra, dopo anni di esecuzioni affidate ai celebri allievi di Wagner: Hans Richter, Hermann Levi e Felix Mottl. Stravinskij, che con i direttori non fu mai tenero, nelle *Chroniques de ma vie* ebbe parole di encomio per il maestro alle prese con *Petruška* e *Le Rossignol*. Nel 1926, alla Scala di Milano, osservò che «dal modo minuzioso con cui [...] studiava», il nostro dimostrò di conoscere i dettagli più nascosti delle due partiture. E incalzò:

Questa qualità è nota a tutti, ma fu solo allora che ebbi occasione di vederla applicata ad una mia opera [...]. La sua memoria è proverbiale, non gli sfugge un particolare; basta assistere ad una sua prova per rendersene conto (cit. in Della Corte 1981, pp. 383-84).

D'altra parte, se i numeri hanno un valore inequivocabile, il conteggio delle musiche da lui provate e dirette a memoria ammonta a 117 opere e a 480 lavori per orchestra, tra concerti e sinfonie. In termini sommari, Toscanini concertò e diresse senza l'ausilio della partitura sul leggio all'incirca 600 partiture di 190 compositori.

Il gesto

Del dirigere, la gestualità è l'elemento che più di ogni altro provoca un forte impatto emotivo sul pubblico. Il processo di fascinazione aumentò a dismisura nel corso dell'Ottocento. «Suonare l'orchestra», secondo l'arguta definizione di Berlioz, parve una forma di maieutica concessa a pochi eletti, i quali dovevano possedere le chiavi di un'arte pregna di mistero paragonabile a una pratica esoterica. Nel secolo scorso fu paragonata da Elias Canetti al potere autoritario, ossia all'uso della sentenza inappellabile da parte di chi comanda, stante l'accondiscendenza irrazionale delle masse verso il Führer. Come dirigeva Toscanini, al di là dell'inquietante metafora coniata dallo scrittore di *Masse und macht*? Rispondere a tale quesito non è facile.

Il parere dei direttori, dei critici, e soprattutto degli artisti che lavorarono con Toscanini, è unanime riguardo alla personalità eccezionale del maestro. Meno concordi, invece, le opinioni in merito al gesto. Rispetto agli attestati di stima sulle conseguenze tangibili delle innovazioni da lui avviate, quella del gesto era una componente del dirigere meno consueta per quanti gli furono vicini. Sull'uso della bacchetta, e sul carattere dei movimenti, il numero dei testimoni è piuttosto ridotto. Della qual cosa non v'è da stupirsi, poiché solo i colleghi e gli orchestrali che lo videro in azione furono in grado di dare giudizi concreti, ancorché non sempre obiettivi, né positivi.

Uno dei grandi direttori del passato, Sir Adrian Boult, nel 1935 invitò Toscanini a Londra per il festival estivo della BBC. Dopo la prova iniziale, Boult concluse un po' frettolosamente che l'anziano collega non lavorava di cesello: si limitava a indicare taluni difetti in tre passi della *Quarta sinfonia* di Brahms e concedeva all'orchestra la massima libertà. Nei suoi *Thoughts on conducting* (1963) scrisse che Wilhelm Furtwängler era completamente negato a muovere con precisione la bacchetta, mentre il suo antagonista Toscanini, per quanto versato nella gestualità, non poteva reggere il confronto con l'eleganza di Arthur Nikisch. Quest'ultimo usava la bacchetta con tre dita, pollice, indice e medio, riuscendo a trasmettere il movimento alla punta come oggi si pretende nelle scuole di direzione. L'italiano, invece, impugnava la bacchetta con quattro dita e il mignolo teso, che alzava come fosse un uncino per integrare l'espressività del gesto. I pochi filmati oggi a disposizione avvalorano

la tesi di Boult, che cercò a sua volta conforto nel saggio di Nikolaj Mal'ko *The conductor and his baton* (1950). Nella postura di Toscanini l'impulso principale veniva dalla spalla. Esso si espandeva all'avambraccio per giungere al gomito e quindi alla mano assai robusta, in quanto dotata di un pollice più lungo del normale (per Ugo Ogetti misurava quanto l'indice!). La posizione del gomito, alto e ben distanziato dal busto, gli provocava spesso dolori acuti – con molta probabilità delle infiammazioni muscolari, per lenire le quali il fido Bruno Walter gli suggerì di seguire una dieta vegetariana. Dell'intero arto il polso è la parte mobile che consente all'indice e al pollice di trasmettere con elasticità i colpi alla punta della bacchetta, da cui il caratteristico effetto di rimbalzo, stretto o largo a seconda del ritmo. Al contrario, l'impugnatura con quattro dita, e i movimenti larghi del braccio, inducono una costrizione al polso, per cui il disegno di Toscanini si concentrava più sulla mano destra ben serrata e meno sulla bacchetta. Nello *Scherzo* della *Nona sinfonia* di Beethoven, registrata per la televisione con la NBC Symphony Orchestra nel 1948, egli usa lo 'strumento' come un prolungamento della mano, anche quando il suo indice si sposta verso l'alto per segnare il ritmo nervoso e tesissimo di quella pagina. Rispetto ai direttori della generazione del dopoguerra – si pensi a Herbert von Karajan, a Georg Solti o a Leonard Bernstein – il suo gesto è eloquente, ma meno flessibile poiché la mano resta chiusa, in specie quando procede alla roteazione nel 'tutti'. Eppure l'orchestra cammina compatta e suona alla perfezione, come si può constatare nelle pagine più delicate della *ouverture* del *Guglielmo Tell*, filmata alla Carnegie Hall nel 1952. Toscanini dirige Rossini con grazia femminile, ma, come Strauss, è assai parsimonioso con la mano sinistra.

Bernard H. Haggin cercò la risposta a questa desueta, seppur coinvolgente forma di chironomia, interrogando i membri della NBC Symphony Orchestra. Dalle sue indagini risulta che il maestro rompeva gli schemi elementari dei manuali di direzione per seguire il flusso costante della musica e si limitava a marcare i principali punti di entrata degli strumenti. Inoltre, allo scopo di rendere fluida l'esecuzione, egli cantava ininterrottamente e riusciva con il suo magnetismo a 'far cantare' l'orchestra. Nei momenti di maggiore intensità egli passava al movimento circolare, e sul cambio di tempo non aveva bisogno di spiegare alcunché, né di evidenziare con appositi segnali la diversificazione della dinamica. Gli orchestrali intuivano all'istante il significato della nuova figura e il violinista Josef Gingold riferì che il moto a mulinello, incomprendibile a quanti non erano in grado di penetrare la dottrina di Toscanini, serviva a dare espansione o enfasi alla frase. Per Gingold la pulsazione era comunque perspicua (cfr. Galkin 1988, pp. 653-54). Si trattava di un espediente per liberarsi dalla schiavitù della battuta.

Sebbene Toscanini non fosse uno specialista del dirigere, a detta del compositore Virgil Thomson aveva un senso straordinario del ritmo e lo si poteva paragonare a un *human metronome*, un metronomo umano in grado di trasmettere dei tic invisibili che rendevano il suono cullante e ipnotico (cfr. «New York Herald Tribune», 1° novembre 1943). A un anno di distanza dall'esecuzione dell'*Eroica* di Beethoven, il violinista ricorda che nel riproporre la stessa sinfonia, la cui durata è di quarantotto minuti circa, vi fu uno scarto di soli cinque secondi! La sensazione generale, per strumentisti e cantanti, era di essere sempre accompagnati, a dispetto della preparazione da autodidatta del parmigiano d'Oltretorrente che non frequentò i direttori, né tantomeno le scuole di direzione.

Su questo aspetto della lezione del maestro è concorde l'opinione di Ernest Ansermet:

Il suo gesto non batteva i tempi: piuttosto imprimeva all'esecuzione l'impulso cadenzale [...], il che generava la forma. [...] Il suo tempo non era meccanico; restava sempre vivo e poteva subire, nelle grandi dimensioni della forma, impercettibili modificazioni (*Ricordo di Toscanini*, in *La lezione di Toscanini*, 1985, p. 125).

Di tutt'altro avviso Edgar Varèse, per il quale Toscanini era un barbiere capace di dirigere solo la lirica, e Sergiu Celibidache, che non esitò a definirlo «un direttore perfetto, e un musicista povero [...] un ignorante» (cfr. H.C. Schonberg, *Celibidache arrives at last and speaks his mind*, «New York Times», 26 febbraio 1983). Il giudizio lapidario, ancorché eccessivo del collega rumeno, non è completamente errato. Tuttavia Toscanini non era ignorante, costituiva piuttosto un caso a sé, un esempio più unico che raro di chi fa di necessità virtù. La descrizione più saggia che scioglie ogni dubbio in merito alla *vexata quaestio* viene da Winthrop Sargeant. Il violinista della Philharmonic Orchestra di New York entrò con dovizia di particolari nel cuore del problema e argomentò con toni equilibrati che la maestria dell'italiano compensava l'assenza di uno specifico metodo. Il che non significa che la sua direzione fosse carente, ma come un grande attore egli sapeva dissimulare l'arte e rendere reale il 'racconto'. Con la sua personalità, ossia grazie alla forza di suggestione che promanava dal gesto e dallo sguardo penetrante, egli raggiungeva lo scopo. Alle parole tediose preferiva «trattare la musica in termini musicali» (J.W. Freeman, *Di fronte alla critica*, in *La lezione di Toscanini*, 1985, p. 32). Cantando interi passaggi, e mediante un originale procedimento mimetico, sapeva comunicare emotivamente con gli orchestrali:

Toscanini non perdeva tempo in conferenze [...]. Era ispirato non logico. Ogni suo movimento era un gesto teatrale [...] esempio perfetto di arte che nasconde l'arte. Il maestro apparteneva a quella suprema schiera di attori che possono far dimenticare a chi li osserva le convenzioni del teatro [...]. Descrivere il suo modo

di dirigere è praticamente impossibile perché Toscanini non aveva metodo. Di tutti i direttori con i quali abbiamo suonato, era il meno metodico, il più funzionale e diretto. [...] Comunicava un entusiasmo galvanizzante [...]. Ogni esecuzione era suonata come se dalla sua perfezione dipendesse la nostra vita. Questo strano potere di suggestione non era una questione di tecnica analizzabile, [...] era unicamente una questione di personalità. [...] Trattava la musica in termini musicali, generalmente cantando brani di melodia, invece di spiegarli. E con la sostanza emotiva della musica trattava emotivamente, puntando direttamente sulla sensibilità dei suoi uomini (W. Sargeant, *Geniuses, godness and people*, 1949, pp. 95-96).

Con il conforto di questa verità elementare, si capiscono meglio gli elogi di Walter Damrosch, compositore e direttore d'orchestra («ha illuminato qualsiasi cosa egli ha toccato»), e le assennate riflessioni del critico musicale Howard Taubman:

ha radicalmente semplificato la tecnica [...] e ha conferito schiettezza a tutta l'interpretazione del nostro tempo, il che non può non facilitare il problema esecutivo dei compositori viventi (cit. in Galkin 1988, p. 665).

Prove d'orchestra

Come scrisse George Szell, sulle prove d'orchestra di Toscanini si è fatto troppo «gossip» (così nell'originale inglese, *Toscanini and the history of orchestral performance*, «Saturday review», 1967, 12, p. 54). Chi ha suonato con lui è stato spesso vittima di violente sfuriate. Di qui un profluvio di aneddoti spassosi, come le allusioni di carattere meteorologico del personale della NBC Symphony Orchestra che cercava di indovinare l'umore del maestro prima delle prove, o la conditura di frasi in italiano pronunciate con ardore, quando al sommo della collera egli smetteva di parlare in inglese. Nessuno, tuttavia, si permetteva di replicare al cospetto degli ottimi risultati da lui conseguiti.

La disciplina 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 meno capaci, nel verificare le proprie convinzioni e alla bisogna modificare la lettura in corso d'opera. Per comprendere il suo straordinario talento è inevitabile isolare qualche testimonianza sul modo in cui egli studiava le partiture e come preparava l'orchestra.

Restio a occuparsi di analisi da un punto di vista prettamente teorico, ossia a scrivere qualche pagina sulla fase che precede le due operazioni citate, la sua biografia inibisce il tentativo di carpire qualche dettaglio minuto sul modo di segmentare la partitura. Uno spiraglio si apre con le annotazioni sulle musiche facenti parte del suo lascito (la Toscanini Legacy presso la New York Public Library), ma che egli procedesse

per gruppi di battute, frasi, sviluppo dei temi, rapporti di dipendenza o studio delle dinamiche è il frutto di testimonianze dal vivo, fornite dai musicisti che hanno assistito al certosino lavoro di concertazione. Questioni di non poco momento, che emergono solo a tratti dal profilo dell'artista tracciato dai molti estimatori. In merito alle prove, bisogna accontentarsi di qualche descrizione dall'«esterno», come quella preziosa fornita da Max Smith, in occasione della messa in scena del *Boris Godunov* di Modest Petrovič Musorgskij a New York nel 1913. A quanto narra il critico, l'apprendimento e la concertazione avvenivano all'incirca in cinque momenti distinti. Dapprima il direttore leggeva la partitura al pianoforte; 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. Appropriatosi del ruolo di regista, insegnava ai cantanti i movimenti e l'espressione, aggiungendo alla lezione alcune critiche minuziose. Infine, la prova d'orchestra, e quella d'insieme sulla scena, scorrevano senza intoppi avendo egli montato con cura lo spettacolo onde calibrare i colori nel rapporto tra voci e strumenti (M. Smith, *Toscanini at the baton*, «The century», 1913, 85, pp. 691-701).

Agli appunti di Smith fanno eco quelli di Bernard Shore (*The orchestra speaks*, 1938, pp. 161-82), prima viola della BBC Symphony Orchestra inglese. Nelle memorie raccolte in *The orchestra speaks*, questi precisò che Toscanini, estremamente guardingo persino con i pezzi più semplici, non amava le lunghe spiegazioni, detestate anche da quella formazione. Erano sufficienti la bacchetta, il gesto e il canto. Nelle sinfonie di Beethoven e Brahms il suo sforzo consisteva nel far concordare il tutto con il particolare, mediante una meditata dialettica in cui il secondo non doveva prevalere sul primo.

Curioso a dirsi, ma una delle illustrazioni più esaurienti dell'arte di Toscanini non proviene dal mondo della musica, bensì da quello della letteratura. Nel 1935 Stefan Zweig redasse un saggio ben ponderato dal titolo *Arturo Toscanini: ein Bildnis*. Pubblicato in premessa alla monografia di Paul Stefan *Arturo Toscanini*, il «ritratto» dello sfortunato scrittore viennese ha il pregio di mettere in relazione causale l'«idea platonica», ossia l'immagine della partitura che dominava la mente del direttore, con la realizzazione sonora durante le prove. Il che comportava uno sforzo titanico, dovuto alla ferrea volontà di far coincidere la «musica interiore» con il «suono esteriore» dell'orchestra. «L'orecchio interno» era la sua unica guida; il gesto la conseguenza di un lungo travaglio analitico per avvicinare quanto più possibile l'ideale al reale. Assorto, con «lo sguardo straniato come se vi fosse una barriera tra lui e il mondo», il maestro stentava

talvolta a riconoscere un amico, essendo «ermeticamente precluso a tutto ciò che non [fosse] la musica» (Zweig 1935; trad. it. 1994, pp. 81, 83). Da quello stato di assenza egli si liberava alle prove. Allora lo «spettacolo» diventava «grandioso e terrificante come una tempesta». Dopo avere svelato a sé stesso «i segreti più reconditi» della partitura, proseguiva con la ripetizione silente: una sorta di monologo per elaborare i valori espressivi prima della concertazione. Conclusa questa fase, in cui avveniva l'autentica ricreazione dell'opera, egli si portava in orchestra per dare concretezza a un 'oggetto sonoro' che si potesse accostare alla sua «visione interiore» (p. 78):

per Toscanini [...] l'interpretazione di un'opera non comincia mai durante le prove, ma ogni capolavoro sinfonico viene a lungo elaborato interiormente, fin nelle più piccole sfumature ritmiche e plastiche, prima di avvicinarsi al podio. Provare significa per lui non già creare, ma solo avvicinarsi a questa magnifica e precisa visione interiore: il suo lavoro interpretativo è già da tempo compiuto, quando i musicisti iniziano appena il proprio. [...] La sua straordinaria sensibilità ha soppesato ogni sfumatura, il suo scrupolo morale si è interrogato con rigore filologico su ogni accentazione, su ogni singolarità ritmica. Ormai il tutto si è fissato nella sua infallibile, prodigiosa memoria fin nei dettagli: non ha più bisogno della partitura, la può gettar via come un guscio vuoto, superfluo. [...] 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 (pp. 78-79).

Il rigore filologico evocato da Zweig non corrisponde alla riproduzione puntuale delle note, e men che meno alla filologia del suono attinente alla prassi di quanti si dedicano oggi al ricupero degli strumenti e degli assetti orchestrali del passato. Per cui, le sottolineature dello scrittore sul lavoro preliminare di Toscanini non destano oggi tanta meraviglia come allora. Ciò nonostante, senza quel modello virtuoso, l'arte del moderno dirigere non sarebbe la stessa. E solo a fronte di questa consapevolezza devono essere soppesate le parole di Zweig che, a seguire, esamina l'abilità di Toscanini nel mimare con il gesto il suono di ogni strumento. Una dote attoriale che gli consentiva di raffigurare la musica con le mani e con gli occhi: mobili, severi, spiritati, sempre vigili e magnetici:

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. [...] A poco a poco si sprigiona da lui 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 simbolicamente rappresentare l'umana impazienza, la preghiera, il desiderio, lo sforzo, il fervore, non troverebbe modello più adatto di questi gesti mimetici di Toscanini (pp. 81, 83-84).

Fedeltà alla partitura

L'ammirazione di Toscanini per Verdi fu a dir poco smisurata. Nel 1887 il neodirettore si fece assumere alla Scala come violoncellista per assistere alla preparazione della prima di *Otello*. I comuni riscontri sul *Falstaff*, per una edizione del 1893, furono improntati a un rapporto di reciproca stima. Poi un'ultima visita prima della morte e la tumulazione nel febbraio del 1901 presso la Casa di riposo per musicisti a Milano, ove il direttore fece intonare a ottocento coristi il *Va' pensiero* dal *Nabucco*.

Deferenza a parte, le comuni origini parmensi nulla hanno a che vedere con i gusti di Toscanini. Egli amava il Verdi della maturità. In esso riconobbe sia le parentele velate, sia il connubio profondo con la musa di Wagner. Anche dopo la revisione dell'usurata trilogia popolare, la sua predilezione per *Aida*, *Otello* e *Falstaff* rimase sempre intatta. E per amor di teatro, nell'ultimo dei tre capolavori egli chiedeva ai solisti di recitare la commedia e di badare un po' meno al canto.

La passione verdiana funse pure da deterrente contro le insidie che si annidavano nella *querelle* sulla esatta esecuzione. Nel 1913 Arrigo Boito donò a Toscanini l'edizione dei *Copialettere* di Verdi. Il nostro stilò un appunto sulle pagine in cui è riportata una lettera inviata a Giulio Ricordi l'11 aprile 1871, nella quale il compositore deprecava «la divinazione dei direttori» e la «creazione» a ogni recita. A detta di Verdi tale pratica avrebbe condotto «al barocco e al falso», come era accaduto con i cantanti del Settecento, ai quali era stata concessa troppa libertà nel fiorire la parte. Introdurre «effetti non immaginati» equivaleva per Verdi a un tradimento del pensiero del compositore (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, 1913, p. 29). E a tal fine segnalò a Ricordi nella stessa lettera un errore clamoroso commesso dal pur bravo Angelo Mariani, il quale, nella sinfonia d'introduzione della *Forza del destino*, inserì un colorito contrario a quello richiesto dall'opera. Verdi ammetteva «un solo creatore» e un direttore che si limitasse a leggere «quello che è scritto». La nota «da osservare», vergata da Toscanini a margine della lettera, ha il sapore di un monito per sé e per quanti trascuravano il senso della musica con indebito scambio di ruoli tra esecutore e autore.

Sulla scia di Verdi, Toscanini avrebbe edificato il mito della fedeltà alla partitura, come se nelle arti performative fosse possibile sfuggire dal problema dell'interpretazione. Con buona pace di entrambi, è risaputo che l'uso scambievolmente di termini come esecutore e interprete doveva finire negli anni Venti del secolo scorso, quando in Europa musicologi e intellettuali iniziarono a interrogarsi sul significato da attribuire all'interpretazione, quale elemento mutevole nel processo di attualizzazione. Nel 1930, citando l'esempio di Toscanini, Guido M. Gatti diede una lucida decrittazione del rapporto tra la pagina notata e le infinite possibilità esecutive. L'*opus* musicale era finalmente considerato una virtualità, ossia una strategia narrativa in cui le intenzioni dell'autore si congiungono con la sensibilità dell'interprete, al quale si rimette il compito gravoso di farle affiorare. Non per questo egli assume il ruolo di coautore, come protestavano in Italia i corifei più ortodossi dell'estetica crociana. È invece il ricreatore di un oggetto intenzionale, o intersoggettivo, sul quale si pronuncerà nel dopoguerra, con argomenti meno opinabili, il fenomenologo polacco Roman Ingarden.

Le questioni ontologiche dell'arte erano estranee alla mentalità di Toscanini. Egli era abituato a contemplare la materia in termini apodittici, quanto pragmatici, per scindere il vero dal falso. Il suo diniego alle letture enfaticizzate a sproposito, per intenderci quelle dei direttori del 'tempo rubato', fu decisivo nello stabilire il principio di autorialità contro ogni forma di abuso. Da un altro punto di vista fu sostanziale alla coeva poetica della *neue Sachlichkeit*. Lazare Saminsky, direttore di origini russe cui si deve un *Essentials of conducting* (1958), fu uno dei primi a cogliere l'analogia tra il rifiuto opposto da Paul Hindemith, Darius Milhaud e Poulenc alle effusioni tardoromantiche, e il traguardo conseguito dal maestro italiano nel censurare le consimili incrostazioni sul piano dell'esecuzione. Ragion per cui etichettò Toscanini con il sagace epiteto di 'musicista neoclassico, tanto ellenico quanto moderno'. Anche Adorno pervenne alle medesime conclusioni, ma solo per formulare congetture di ordine sociologico *versus* Toscanini. «L'allergia contro l'espressione», ribadì il filosofo, fece maturare una responsabilità estetica nuova della quale, in piena autonomia, si fecero banditori Hindemith, Schönberg e Stravinskij. A quella «presa di coscienza» contribuì Toscanini, da sempre ostile alle «proiezioni arbitrarie di impulsi soggettivi». Per di più, con la sua autorità obbligò le istituzioni ad accogliere la prassi instaurata da quei compositori, scatenando «una guerra fanatica contro il virtuosismo» (Adorno 1959; trad. it. 2004, pp. 40-41).

Il tenace lavoro di decostruzione svolto da Toscanini ha lasciato una traccia indelebile nella cultura moderna. Da allora essa cerca nell'interprete il *double* del compositore, come recita il titolo di un libro famoso di René Leibowitz (*Le compositeur et son double*, 1971).

Nell'ottica toscaniniana il ripristino dell'autorialità fu una questione etica prima che estetica. A Berlino, nel 1929, il critico della «Berliner Börsen Zeitung» paragonò la sua direzione del *Falstaff* a un «servizio religioso», per esprimere l'atto di sottomissione con il quale egli rinunciava alle «interpretazioni creative» in nome della verità. E il giovane Herbert von Karajan fu costretto a ricredersi sulla banalità della *Lucia di Lammermoor*, quando il maestro diresse l'opera di Gaetano Donizetti come se si trattasse del *Parsifal*. Parecchi anni prima, nel 1913, Max Smith si avvide della profonda differenza tra il rigore dell'italiano e la spregiudicatezza di Nikisch, adorato dalla potente colonia tedesca che orientava la vita musicale di New York. Mentre Nikisch si concedeva troppe licenze, alterando la natura della musica, Toscanini ambiva al rispetto del dettato originale per entrare in comunione con «lo spirito della mente creatrice» (Horowitz 1987; trad. it. 1988, p. 83). Il secondo dei due rilievi permette di fare chiarezza sul concetto di fedeltà in Toscanini.

È risaputo che il maestro non si attenne sempre a quanto prescrive la composizione. Le sue revisioni, tuttavia, erano mirate a soddisfare le esigenze poste dal numero e dalla qualità degli strumenti. Alla fine dell'Ottocento, infatti, la fisionomia delle orchestre aveva subito notevoli mutamenti: il numero degli archi era raddoppiato, le sezioni dei fiati avevano cambiato la meccanica e nuovi strumenti avevano sostituito i più obsoleti. Wagner, Hans von Bülow, Mahler, Otto Klemperer, e anzitutto Felix Weingartner, con i suoi 'consigli' per approntare le sinfonie dei classici (*Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, 3 voll., 1906-1923), indicarono la via da seguire per risolvere i problemi dell'orchestrazione. Toscanini li superò seguendo il proprio istinto, talvolta in modo assai difforme dagli illustri predecessori, che avevano manipolato con disinvoltura i brani più famosi – Wagner *docet* con il suo *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* del 1873, il saggio che racchiude il racconto delle sperimentazioni con la *Nona* di Beethoven, alle quali si rifece anche Strauss: spostamenti di ottava, aggiunta degli ottoni per raddoppiare i legni nello *Scherzo*, accorpamento delle trombe con i legni nell'incipit del movimento finale. Dal confronto tra le sinfonie di Beethoven, e le relative incisioni realizzate con la New York Symphony Orchestra e la NBC Symphony Orchestra, si intuisce che in alcuni frangenti le soluzioni proposte da Toscanini erano tese a migliorare gli effetti che lo strumentale di cui disponeva il maestro di Bonn non avrebbe potuto realizzare. Prova ne sono i contrabbassi nel registro profondo alla chiusura del primo movimento della *Settima*, contro l'unisono all'acuto con i violoncelli della partitura autografa, o l'uso dei timpani a varia intonazione nel finale della *Quinta*.

Ad avallare la sapienza del maestro sono i ritocchi attuati in accordo con gli autori. Debussy, impossibilitato a recarsi alle prove di *Pelléas et Mélisande*, diede

il suo benessere alle decisioni del direttore (teatro alla Scala, 1908). Puccini, per una ripresa di *Manon Lescaut* (teatro alla Scala, 1922), acconsentì compiaciuto alle migliorie apportate dall'amico, mentre, per le correzioni a *La fanciulla del West*, è acclarata una fattiva collaborazione tra i due. Le aggiunte ai tre schizzi sinfonici *La Mer* di Debussy, documentate a Salisburgo dal suo assistente Erich Leinsdorf, passarono poi nella tradizione. Non sempre, tuttavia, vi era una ragione storica o il consenso del compositore a garantire le 'limature' di Toscanini. Per cui il confine tra lecito e illecito in taluni momenti si fece risibile; si veda, a titolo di esempio, l'aggiunta di una tromba per rendere più 'chiaro' il finale della *Vltava (Moldava)*, per il quale Smetana aveva prescritto i soli tromboni. Pur tralasciando qualche episodio di ordine opposto, la tensione a mettersi sempre al servizio dell'autore fu per Toscanini un ideale irrinunciabile. Un modo di pensare che segnò il discrimine tra riscrittura e ritocco, e pose fine alle modificazioni sconsiderate del passato recente. Nel 1930, dopo avere rassegnato le dimissioni alla Scala per il lavoro massacrante cui era stato sottoposto, Toscanini si apprestò a sostenere una lunga *tournee* in Europa con la Symphony Orchestra di New York. A Firenze, a colloquio con Ugo Ojetti, disse con il consueto tono perentorio:

Chi pensa che Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi hanno sbagliato e sono da correggere, è un imbecille. [...] Quelli non hanno scritto musica per far fare bella figura a me. Sono io che devo far fare buona figura a loro, rivelandoli come sono, avvicinando me e l'orchestra a loro, più che posso [...]. Il direttore non deve creare: il direttore deve eseguire (Sachs 1978; trad. it. 1998, p. 223).

Mediatic turn

Diversamente dagli Stati Uniti, in Italia la radio ebbe una gestazione assai lenta. Nata nel 1924, l'URI (*Unione Radiofonica Italiana*, dal 1927 EIAR, *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche*) stentò a programmare un palinsesto decente. Alla Scala Toscanini era contrario alla installazione dei microfoni, anche se nel giro di pochi anni le emissioni radiofoniche furono accettate dalla stragrande maggioranza degli enti lirici, che non vedevano più nel nuovo mezzo di comunicazione un antagonista in grado di erodere il numero dei frequentatori dei teatri. David Sarnoff, presidente della RCA (*Radio Corporation of America*), nel 1937 persuase l'ormai celebre direttore a scegliere i migliori strumentisti degli Stati Uniti per costituire un'orchestra sotto la tutela della NBC. Il sodalizio durò sino al 1951, e l'orchestra, capeggiata da Toscanini, trasmise centoventi opere e cinquecento lavori sinfonici. Meno ricco, in quanto recente, il catalogo delle apparizioni televisive, che ammonta a dieci filmati prodotti tra il 1948 e il 1952. Per i concerti televisivi l'orchestra

si trasferì nello studio 8H, ove l'acustica era molto più 'secca' a confronto di quella 'morbida' della sala adibita alle trasmissioni via radio.

Al Lincoln Center di New York è depositato il fondo *Rodgers and Hammerstein Archives* che assomma seimila ore di registrazioni in disco, cassetta e nastro. Anche se la messe di incisioni toscaniniane è elevata, tentare oggi un bilancio critico esente da imperfezioni è un azzardo. Un primo impedimento è dovuto a ragioni di natura ambientale. I supporti tecnici nell'età di Toscanini erano qualitativamente modesti, e il maestro, per aggirare l'ostacolo, fu costretto ad adattare sia la disposizione degli organici, sia taluni particolari delle partiture (per esempio la riscrittura delle arcate).

Un'altra barriera invalicabile è costituita dall'interpretazione, che non può essere considerata un universo statico, inaccessibile alle leggi dell'evoluzione. Prima di tutto, le incisioni nate negli studi attestano una condotta rigida dell'orchestra, di contro a quella più plastica tenuta dal direttore nelle registrazioni dal vivo. Inoltre, per ovvi motivi, non è ammissibile il raffronto tra le opere a teatro, ove i cantanti sono in azione, e le opere in studio, ove questi restano immobili. Irresolubili poi le discrasie tra le poche incisioni dei primi anni Venti e il numero cospicuo di quelle impresse dalla RCA e dalla NBC Symphony Orchestra, quando Toscanini aveva raggiunto la ragguardevole età dei settanta anni. Un lasso di tempo enorme, durante il quale vi furono parecchi ripensamenti, coscienti e involontari, da parte del maestro. Alcuni casi istruttivi, in merito alla tormentata questione dello stacco dei tempi, aiutano a capire con quanta circospezione dev'essere trattata la materia.

Della *Missa solennis* di Beethoven sono disponibili tre incisioni: una del 1935 con la New York Philharmonic Orchestra, un'altra del 1940 con la NBC Symphony Orchestra, e una terza del 1953 con la stessa formazione per la RCA. La differenza tra la prime due è minima, ma nell'ultima la durata cala di ben nove minuti. Da notare, al riguardo, che le registrazioni si svolsero sempre alla Carnegie Hall. La *Sinfonia Haffner* KV 385 di Mozart conta quattro edizioni: una del 1929 con la filarmonica newyorkese, una del 1935 con l'orchestra della BBC di Londra, e un paio del 1943 e del 1946 con quella della NBC. Tra la prima del 1929 e l'ultima del 1946, ambedue realizzate in studio, si riscontra una divergenza marcata. Da un'agoga fluttuante, determinata da rallentamenti e accelerazioni, Toscanini cede a una sorprendente uniformità nella versione più tarda. La compressione della dinamica talvolta deluse anche il maestro. Con la finezza esegetica che gli era propria, nel 1967 Ansermet rammentò che nella *Settima sinfonia* di Beethoven Toscanini tendeva ad accelerare progressivamente il finale. Viceversa, dopo avere ascoltato l'incisione della *Quarta sinfonia* di Mendelssohn (*l'Italiana*), il giorno seguente il maestro era furibondo. Constatò di avere preso dei tempi troppo spediti, e dovendo dirigere la

stessa partitura alla Carnegie Hall convocò gli orchestrali per raccomandare loro di rallentare, con il fine precipuo di dare maggiore evidenza al 'canto'.

Nel 1972 Haggin riesaminò il problema invero delicato e giunse alla constatazione che in linea di massima la direzione del giovane Toscanini era «expansive», ossia espressiva e varia nella dinamica, seppure stabile nella gestione del ritmo. In vecchiaia, invece, subì una parziale mutazione: si fece «simpler» a discapito della cantabilità cui si era appellato nell'arco della sua lunga carriera (Haggin 1959, p. 182). Con tutte le cautele del caso, suggerite dalla limitata affidabilità del patrimonio riversato in ottantadue CD (RCA, 1998), la dottrina di Toscanini può sopportare anche questa classificazione di comodo. La rivoluzione compiuta dal maestro si regge infatti su cardini solidi, e nemmeno l'analisi più severa può vanificare le conseguenze positive che da essa discesero.

Bibliografia

- S. ZWEIG, *Arturo Toscanini: ein Bildnis*, in P. STEFAN, *Arturo Toscanini*, Wien-Leipzig-Zürich 1935 (trad. it. *Arturo Toscanini: un ritratto*, in ID., *La resurrezione di Haendel e altri scritti*, a cura di L. Venturi, Firenze 1994, pp. 65-89).
- H. TAUBMAN, *Toscanini*, London 1951.
- TH.W. ADORNO, *Die Meisterschaft des Maestro*, in ID., *Klangfiguren. Musikalische Schriften*, 1° vol., Frankfurt am Main-Berlin 1959 (trad. it. *La maestria del maestro*, in ID., *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino 2004, pp. 40-53).
- B.H. HAGGIN, *Conversations with Toscanini*, New York 1959.
- B.H. HAGGIN, *The Toscanini musicians knew*, New York 1967.
- B.H. HAGGIN, *Toscanini and uses of criticism*, «The Sewanee review», 1972, 80, 2, pp. 298-314.
- H. SACHS, *Toscanini*, London 1978 (trad. it. Milano 1998).
- A. DELLA CORTE, *Toscanini*, Pordenone 1981.
- La lezione di Toscanini*, Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino, a cura di F. d'Amico, R. Paumgartner, Firenze 1985.
- J. HOROWITZ, *Understanding Toscanini*, London 1987 (trad. it. *Toscanini: come diventò un dio della cultura americana e contribuì a creare un nuovo pubblico per la musica classica*, Milano 1988).
- E.W. GALKIN, *A history of orchestral conducting in theory and practice*, New York 1988, pp. 647-65.
- B.H. HAGGIN, *Arturo Toscanini: contemporary recollections of the maestro*, New York 1989.
- G. MARCHESI, *Toscanini*, Torino 1993.
- Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti*, a cura di C. Santoli, Roma 1999.
- M.H. FRANK, *Arturo Toscanini: the NBC years*, Portland 2002.
- Arturo Toscanini: il direttore e l'artista mediatico*, a cura di M. Capra, I. Cavallini, Lucca 2011.
- K.A. CHRISTENSEN, *The Toscanini mystique: the genius behind the music*, Bloomington 2014.