

Laudatio di
Sir John Eliot Gardiner
Laurea *honoris causa* in Musicologia
Cremona, 18 ottobre 2006

Siamo qui per attribuire un riconoscimento ‘accademico’ a un musicista che si è distinto in modo particolare fra i direttori d’orchestra nell’ultimo trentennio per ragioni che rendono estremamente pertinente il conferimento di una laurea specialistica rilasciata dall’unica Facoltà di musicologia d’Italia, con sede a Cremona. Pochi altri artisti, infatti, hanno accompagnato con riflessioni di qualità le loro esecuzioni, come ha fatto Gardiner, motivando le proprie scelte con numerosi scritti apparsi in sedi prestigiose, e allargando le considerazioni al repertorio in generale. Nessuno poi, fra i numerosi che si sono votati alla causa della prassi esecutiva su strumenti d’epoca, ha fatto più e meglio di lui per la musica del Seicento, e per Monteverdi in particolare, come è stato riconosciuto nella motivazione del Consiglio di facoltà. Per averne prova è sufficiente scorrere il programma del concerto che il Maestro ha diretto a Pisa il 30 settembre scorso, nell’ambito del festival *Anima mundi* da lui progettato quest’anno, concerto dedicato alle *Repubbliche marinare: Venezia* con musiche di Gabrieli, Monteverdi, Cavalli, e uno sconosciuto *Magnificat* di Rigatti.

Se oggi giorno Monteverdi, e sulla sua scia altri grandissimi autori del suo tempo, e mi limito a citare il solo Cavalli, sono tornati alla ribalta, lo si deve in misura rilevante all’iniziativa di Gardiner. Ma questi dati sono universalmente noti, e ulteriormente testimoniati da un numero impressionante di supporti sonori e visivi, che sfiorano le duecento unità nella biblioteca della Harvard University. Queste registrazioni attestano oltretutto la straordinaria vastità del repertorio di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

Gardiner, che spazia per oltre tre secoli e mezzo. Inoltre di *Monteverdi e del secolo del genio* tratterà il Maestro nella lezione che terrà fra pochi minuti. Pertanto preferisco soffermarmi brevemente su alcune caratteristiche del Gardiner uomo di musica a tutto campo.

Uno fra i suoi meriti importanti è quello di aver fondato alcuni complessi che onorano attualmente l'esecuzione musicale, a cominciare dal *Monteverdi Choir*, nel lontano 1964, seguito dalla *Monteverdi Orchestra* nel 1968 e, quasi dieci anni dopo, dagli *English Baroque Soloists*. Nel 1990, sempre grazie all'instancabile attività del musicista, nasce una nuova compagine, l'*Orchestre révolutionnaire et romantique*, strumento duttile con cui egli ha esteso la prassi della filologia esecutiva anche alle partiture del classicismo e del romanticismo. Da ciò emerge una filosofia di fondo, che ha illuminato e fatto progredire enormemente la prassi esecutiva nell'ultimo ventennio: ogni periodo storico chiede la propria sonorità, e restaurarla serve ad avvicinare le nostre orecchie allo spirito di quel tempo, irradiando i suoi benefici su qualsiasi repertorio. Non solo, perché l'esempio ha contagiato le generazioni d'interpreti successive, e adesso anche in Italia prospera un numero sempre crescente complessi nuovi.

Il secondo merito va individuato nell'azione continua che Gardiner rivolge, quale concertatore d'opera e direttore, a tutti i parametri dello spettacolo. Abbiamo detto del suono (e si conoscono bene gli effetti di queste scelte, in termini spaziali, nella musica del Seicento), ma l'attenzione di Gardiner si è spesso concentrata sul come rendere fruibile al pubblico attuale la musica del passato. Per far questo ha impaginato programmi di concerto, sovente rivedendo o arrangiando le musiche, ma soprattutto ha prestato un'estrema attenzione alla messa in scena, collaborando con registi innovatori e firmando egli stesso delle regie.

Tuttavia la caratteristica che intendo mettere maggiormente a fuoco è l'ampiezza del repertorio di Gardiner, il cui primo disco, almeno che io sappia, è dedicato a composizioni vocali di Berlioz di rarissimo ascolto (1968). Credo che le radici di una tale attitudine possano es-



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

sere rintracciate nei suoi anni di formazione, e in particolare negli studi compiuti con Thurston Dart, fra i pionieri di quell'attenzione affettuosa e intelligente per l'antico e la sua prassi esecutiva che ha sempre caratterizzato i musicisti inglesi, e con Nadia Boulanger a Parigi, didatta che rappresenta al meglio l'approfondimento teorico rivolto alla musica del cosiddetto Novecento storico. È risaputo che Gardiner ha cominciato la propria carriera internazionale a partire dal Seicento, ma la sua superiorità su altri artisti che si sono specializzati in quel secolo, è dovuta al fatto che per lui la filologia è un mezzo e non un fine, e che quel secolo è solo una sezione del suo repertorio, anche se importante sotto il profilo metodologico (perché determina la qualità dell'approccio). Che Gardiner sia un direttore d'orchestra a tutto campo è noto al mondo intero, che lo applaude nei più prestigiosi teatri e sale da concerto, ma non è un'informazione che si possa dare per scontata in Italia, paese che troppo spesso si compiace di mode rivolte al particolare, tralasciando il generale.

Il repertorio inciso da Gardiner spazia su diversi secoli, come si accennava, e offre un campionario di stili tra i più variegati: dalle opere di Monteverdi (*Orfeo*, 1987, e *Incoronazione di Poppea*, 1996) a quelle di Rameau (*Les Boréades*, 1984) fino al *Falstaff* di Verdi (2001), da *The fairy Queen* di Purcell (1982) all'*Alceste* di Gluck (2002) fino al *Rake's Progress* di Stravinskij (1999), dall'integrale delle sinfonie di Beethoven a quella di Robert Schumann (1994). Gardiner ha inoltre approfondito il repertorio sinfonico e vocale del classicismo e del romanticismo, dirigendo musiche di Berlioz (*Symphonie fantastique*, 1993; *Messe Solennelle*, 1994; *Les Troyens*, 2005), Brahms (*Ein Deutsches Requiem*, 1991), *Lieder* di Gustav Mahler e Kurt Weill, ma si è dedicato con passione particolare anche a titoli meno noti di Jacques Offenbach (*Les brigands*, 1989), *Messenger* (*Fortunio*, 1998), Chabrier (*L'étoile*, 1984), oltre che a capolavori del genere buffo quale *La vedova allegra* di Lehár (1995). Notevole, poi, l'impegno sul fronte del teatro mozartiano, che comprende i maggiori capolavori del compositore austriaco: *Idomeneo* (1991),



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

Die Entführung aus dem Serail (1992), *Le nozze di Figaro* (1994), *Don Giovanni* (1995), *Così fan tutte* (1993), *La clemenza di Tito* (1991), *Die Zauberflöte* (1996). Attualmente Gardiner ha in corso di registrazione l'integrale delle Cantate di Johann Sebastian Bach, autore che sta approfondendo anche sotto il versante musicologico.

Vorrei soffermarmi brevemente su tre casi che bene attestano l'attitudine di Gardiner verso il 'grande' repertorio operistico attuale, casi che ho scelto perché due volte su tre assistevo alla recita (o meglio alle recite), vale a dire la produzione di una pietra miliare come *Die Zauberflöte* nata in forma semiscenica nel 1995 ad Amsterdam, e *Kát'a Kabanová* – a questo proposito non sarà superfluo precisare subito che in Italia non è frequente assistere a questo capolavoro internazionalmente conosciuto di Janáček, tanto che i milanesi che vanno alla Scala l'hanno visto per la prima volta solo nel marzo di quest'anno, quando Gardiner ha debuttato come direttore d'opera al Piermarini, mentre risulta del tutto familiare, per fare un solo esempio, ai londinesi che frequentano il Covent Garden. Infine il terzo caso: verso *Manon Lescaut*, sangue del repertorio italiano fra i più sfavillanti e capolavoro della prima maturità di Puccini, mi chiamava la mia vocazione musicale più autentica, e una bellissima recita filmata a Glyndebourne nel 1997.

Partirei da un rilievo generale: tutte e tre le esecuzioni rivelano l'enorme attenzione per lo spettacolo di Gardiner, che in due di esse collabora con grandi nomi della regia lirica mondiale, talenti innovativi della portata di Graham Vick, regista di *Manon Lescaut*, e Robert Carsen, che ha firmato *Kát'a Kabanová*. Nel caso della *Zauberflöte* Gardiner stesso ha ideato lo spettacolo, con la collaborazione di Stephen Medcalf.

Ho memoria vivissima di quest'ultimo titolo, oggi di casa anche nella nostra penisola, perché ho potuto assistere alle prove aperte al pubblico, nessuna delle quali all'italiana, dove cioè i cantanti eseguono lo spartito accompagnati dal pianoforte, ma tutte d'assestamento, per adattare al palcoscenico d'un teatro vero uno spettacolo ideato



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

per un contenitore non teatrale – una sala da concerto – come il Concertgebouw di Amsterdam (dove fu filmato nel 1995, prima di andare in *tournee* in diverse città, anche in Italia). I personaggi si aggirano fra l'orchestra, si piazzano talvolta alle spalle del direttore, sfruttano pochi altri spazi liberi come le gradinate d'accesso del pubblico: non vi sono fondali né decorazioni sceniche né attrezzerie (uno dei rari oggetti, il ritratto di Pamina, si riduce ad una enigmatica cornice vuota). C'è però il gruppo di straordinari mimi/acrobati del Pilobolus che costruisce con il proprio corpo, momento dopo momento, tutto il necessario per evocare la dimensione scenica: dal mostro che terrorizza Tamino all'inizio, agli animali incantati dal suono del *glockenspiel* di Papageno, dalle porte del tempio alle fiamme e l'acqua, al letto di Pamina, fino all'albero che avvolge il collo di Papageno quando intende farla finita con la vita. La dimensione circense e non illusionistica si unisce qui – data la prossimità al genere dell'esecuzione in forma di concerto – a una sorta di decontestualizzazione della musica di Mozart dal suo involucro verbale e drammaturgico: come a ricordare che la storia della ricezione della *Zauberflöte* è anche una storia di tentativi che mirano ad isolare, forse a 'salvare' la musica da un quadro drammatico percepito come ingombrante, fastidioso o semplicemente di cattiva qualità.

Non potrò mai dimenticare il momento in cui Gardiner ha fermato le prove per trovare il giusto battimento tra le voci dei due uomini in arme, tenore e basso, che cantano all'unisono (II.28). Si tratta di un momento decisivo per la drammaturgia poiché precede la prova del fuoco dell'acqua e dell'aria: un sublime gesto evocativo, con un fuggito in orchestra che personifica lo stile severo, sormontato da una vecchia melodia luterana, «Ach Gott, von Himmel sieh darein» («Oh Dio, dal cielo volgi il guardo»). Mi ha molto colpito l'importanza che Gardiner attribuiva a questo momento, per il quale si era posto il problema della resa acustica in funzione dello spettacolo. Si applichi quest'attenzione al *Vespro della beata Vergine*, una tra le sue inter-



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

pretazioni che più di altre segna uno spartiacque nella ricezione esecutiva della musica di Monteverdi, per avere un'ulteriore prova di come questo artista rifletta sulla partitura come testo scenico immanente.

Tanta applicazione ebbe il suo esito in un successo clamoroso, ottenuto al Regio di Parma, proprio quel teatro famoso nel mondo per il suo esercito di spietati loggionisti, in grado di stroncare ogni opera, specie se fuori dal repertorio verdiano. Ebbene, ne avrebbero avuto il motivo, dato che la messinscena non era tradizionale, e il suono che proveniva dalla buca, appena un po' più alta per le loro abitudini, non era quello a cui erano avvezzi. Quanto alle voci, figuriamoci: tutte 'leggere'. Ma che incanto: una Pamina laicamente ripulita da incrostazioni simboliche, ragazza anche nella capigliatura e nel vestito, che dialogava con un Tamino giovane, appassionato, ma responsabile. E sopra tutto una leggerezza spirituale della concertazione, che instaurava una meravigliosa armonia tra le diverse componenti del capolavoro mozartiano, in bilico fra dramma e *ludus*.

Anche nella *Manon Lescaut* di Glyndebourne s'imponeva un gioco di equilibri timbrici che portava l'opera quasi al di fuori dell'orbita del tardo romanticismo alla quale appartiene per lunga tradizione, chiarificando il gioco tematico e le sue infinite possibilità di allusione. Il *cast* vocale era fatto di nomi non di primo piano nello *star system*, se si eccettua il prezioso cammeo del vecchio basso buffo Paolo Montarsolo nel ruolo di Geronte, ed era quindi più incline a secondare il direttore d'orchestra nella sua ricerca di nuove prospettive. Dal mio canto, credevo di essermi accorto di tutti, o quasi, i procedimenti mnemonici attuati da Puccini, che in quest'opera coinvolge come non mai l'ascoltatore in un reticolo di melodie ricorrenti e di *Leitmotive* wagnerianamente concepiti e trattati, ma almeno uno mi era sfuggito: il ruolo che il flauto, sovente concertante, acquisisce nel delineare la vicenda umana della protagonista. Lo strumento risulta particolarmente determinante nel secondo e più sviluppato duetto dell'atto primo, quando evoca la casetta spensierata di Manon, e di lì si proietta come un'ombra su tutto il personaggio della *femme fatale*, nelle sa-



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

le lussuose e ‘peccatrici’ dell’atto secondo in casa del vecchio seduttore, quando incarna il vizio, fino al momento della disperazione, posto fuori scena a mimare la desolazione nell’animo della donna, *sola, perduta e abbandonata*, accompagnando poi il suo ultimo respiro, col suo stesso soffio ben percepibile al di sopra d’un groviglio di accordi diminuiti. Senza il rilievo che Gardiner ha attribuito a questo strumento si perderebbe un dato prezioso per intendere un risvolto psicologico di portata notevole.

Anche *Kát’a Kabanová* era una produzione dove tutto funzionava a livello eccellente, tanto che uno spettacolo così rodato lo si vede raramente, ma ancor più rara è la sintonia che un’orchestra come quella del Teatro alla Scala, non sempre facile per i direttori, ha manifestato con Gardiner sin dalle prime note. In accordo con Robert Carsen, che ha inventato uno spettacolo estremamente compatto e coerente, ambientandolo sull’acqua e valendosi di mime che doppiavano la protagonista, il direttore ha preso per mano l’orchestra con delicatezza estrema, e ottenuto una splendida nitidezza sonora, senza mai porre in enfasi il mutevole groviglio dei temi. Questa scelta è valsa a conferire rilievo all’impressionante unità musicale ch’è cifra del capolavoro di Janáček, ma al tempo stesso ha esaltato le pieghe della partitura, incline a esprimere una microgestualità che sollecita l’azione. Questa azione musicale viene tutta dal calcolo cosciente del compositore moravo, che attua una vera e propria trasfigurazione delle inflessioni del parlato in tessuto melodico, tanto che, per quanto scrupolosa, nessuna traduzione può rendere il senso di una lingua fondante l’espressione musicale. Gardiner non è il primo direttore che affronta Janáček dopo aver dato ottima prova di sé nella musica antica, ma a differenza di Mackerras non è di origine ceca. Tuttavia, ascoltando la sua versione di *Kát’a Kabanová*, ho ricavato l’impressione di un’adesione profonda alle istanze di quella lingua musicale, oltre che di un’appassionata partecipazione al dramma umano della protagonista, e mi è tornato in mente un suo dato biografico: prima di dedicarsi a



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372-25575-33925 FAX 0372-457077

prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

tempo pieno alla musica, Gardiner ha studiato storia e arabo classico, e intendo questi studi come un segno d'apertura verso ogni cultura diversa.

Vorrei chiudere tornando a un particolare del *Flauto magico* semi-scenico, già citato poc'anzi, vale a dire la cornice vuota del quadro che Tamino contempla cantando le lodi di quel volto «Dies Bildnis ist bezaubernd Schön» («Questo ritratto è meravigliosamente bello»). L'oggetto riappare nella scena quattordicesima dell'atto primo: Papageno incontra Pamina e si accerta della sua identità, confrontando l'originale con la riproduzione, e quando la protagonista si volta verso il pubblico e riempie la cornice col suo stesso volto esclamando «Ja ich bin's» («Sì, sono io»), la lievità del gesto comico ha già conquistato il pubblico. Poco dopo Papageno appoggia per qualche istante il quadro sul leggio di Gardiner, che lo regge compiacente, per poi riprenderlo quando il dialogo si avvia alla conclusione. È l'unico momento dell'opera in cui una *gag* coinvolge il direttore, che pure è al centro della sala con l'orchestra, ed è anche un gesto che mostra una straordinaria comprensione del segno teatrale nella sua complessità. Papageno, vero uomo di natura, ma soprattutto tra le più alte espressioni del buffo, può rompere la finzione scenica per coinvolgere chi rappresenta la musica, in vista del gioco più vertiginoso di questa commedia morale, che nel duetto «Bei Männern, welche Liebe fühlen, / fehlt auch ein gutes Herze nicht» («Nelle persone che provano amore / alberga certo un cuore buono») tocca uno dei vertici dell'intera azione.

Torna in mente l'invito di Gardiner stesso rivolto allo spettatore del concerto che ha tenuto ieri sera a Pisa, un Gala Mozart da «ascoltare con gli occhi e guardare con le orecchie». Una sinestesia incrociata che fissa l'immagine di un musicista-umanista come pochi.

Michele Girardi