

Mariapaola Meo

UN PIACER SERBATO AI SAGGI

*O SIA*

*LA DILETTEVOLE PROFESSIONE DEL CRITICO MUSICALE*



*Edizioni Oltrecultura*

*Roma 2019*

## **Premessa**

Nel corso del Novecento, secolo in cui le teorie della comunicazione e dell'ermeneutica assumono grande valenza, muovendosi nelle nebbie dell'indeterminatezza supportata in campo scientifico dai principi e dai teoremi di Heisenberg, Lorentz e soprattutto di Einstein, la filosofia giunge ad affermare la non indagabilità dei fenomeni musicali.

L'asemanticità della musica diviene la trasposizione del principio di indeterminatezza di Heisenberg, tesi di cui si impossessano la letteratura e la politica con finalità non sempre condivisibili e pacifiche.

«Scrivere di musica è come ballare di architettura» avrebbe sentenziato Elvis Costello, semplificando un pensiero del secolo precedente partorito da Clara Schumann.

In verità era stato già Levi-Strauss, riprendendo l'estetica di Immanuel Kant a teorizzare la musica come "pura forma" ovvero significante assoluto e, in quanto tale, inadatto tanto ad esprimere concetti, quanto ad essere essa stessa contestualizzata.

Diversamente, ma non in netta contrapposizione, Schopenhauer aveva parlato di "formalismo arricchito", ovvero di comunicazione di emozioni, riferendosi alla musica.

La speculazione estetica sulla materia musicale, complici le nuove grammatiche che fanno la loro comparsa nel XX secolo, subisce qualche decennio di letargo, proprio mentre la distanza tra musica cosiddetta "colta" e musica "di consumo" si fa ampia, quasi sempre per l'aristocratizzazione della prima

e la mercificazione della seconda; ma è argomento che merita approfondimenti.

La globalizzazione che interviene nel secondo dopoguerra e in forma massiva a partire dagli anni '90 post-guerra fredda, riporta in auge il tema ermeneutico e Nattiez, nel 1987, scrive acutamente: «La musica è un metalinguaggio, e in quanto tale è una mediazione.

Ciò significa che nessuna interpretazione esaurisce in sé la sua missione esplicativa: si è sempre condannati all'incompletezza». <sup>1</sup>

Riecheggia l'indeterminatezza, ma in chiave decisamente democratica e aprendo uno spazio di "codificazione" comunicativa alla musica.

Rimane irrisolta la questione del linguaggio da adottare per "dire di musica", sembrando che per argomentare di essa occorra adoperare la musica stessa, generando un paradosso tautologico solo apparente.

La soluzione del problema linguistico risiede nella polisemia e nella sinestesia che, in questo come in molti altri ambiti, ci viene in soccorso permettendoci di includere nell'insieme di espressioni di un campo, quelle appartenenti già ad altro insieme: la funzione che genera la corrispondenza, ricorrendo ancora all'efficace dizionario insiemistico, è la metafora.

D'altra parte, proprio il Novecento era stato fertile di termini sinestetico-metaforici, avendo coniato il calore bianco, le emozioni elettrizzanti, guerre fredde o quasi ossimoriche tregue armate.

---

<sup>1</sup> Federico Capitoni, *La critica musicale*, Roma, Carocci Editore, 2015

La musica, come ha recentemente sostenuto Daniel Barenboim in un'intervista «anticipa i processi cui l'umanità va incontro, parlando alle sensibilità, alle pance degli ascoltatori, quelle stesse che orientano le dominazioni e i destini del mondo»

Le inclusioni sinestetiche sono fin da tempi remoti state acquisite nel "parlare di musica" e soprattutto nel commentarla.

Cosa sarebbero se non metafore i termini "Allegro" con gli attributi di "brio", "moto" e persino la gradualità avversativa del "ma non troppo"; e cosa altre espressioni come "colore vocale chiaro", "sonorità morbide", che attingono esplicitamente a sinestesie?

In definitiva l'estetica musicale nel corso del XIX secolo sancisce e conferisce sistematicità a quanto la musica eseguita conosceva dalla notte dei tempi: Il linguaggio musicale si esprime per aggettivi, lasciando all'ascoltatore la gran parte dei sostantivi.

Qui l'estetica kantiana e quella di schopenhaueriana trovano un incrocio da cui la critica musicale può intraprendere il viaggio lungo itinerari che ciascuno può liberamente tracciare.

Da questa premessa filosofica è possibile fare originare la trattazione della critica musicale, della sua natura, delle sue prerogative, dei suoi limiti, degli ambiti cui può riferirsi, nonché della sua storia, della sua attualità e del probabile futuro, ricordando, parafrasando Barenboim, che se la musica anticipa, la critica non può che seguire, magari solo un passo più indietro, ma pur sempre inseguendo quell'arte, sempre

misteriosa, di cui ha la sognante presunzione di sapere e potere dire.

Sempre meglio, tuttavia, ascoltare.

Prima di entrare nel vivo della materia, a partire dalle origini storiche, riportiamo la più recente deliberazione dell'Ordine dei Giornalisti che, al primo articolo, fa riferimento al diritto di critica:

#### Articolo 1

##### Libertà d'informazione e di critica

L'attività del giornalista, attraverso qualunque strumento di comunicazione svolta, si ispira alla libertà di espressione sancita dalla Costituzione italiana ed è regolata dall'articolo 2 della legge n. 69 del 3 febbraio 1963:

«È diritto insopprimibile dei giornalisti la libertà d'informazione e di critica, limitata dall'osservanza delle norme di legge dettate a tutela della personalità altrui ed è loro obbligo inderogabile il rispetto della verità sostanziale dei fatti, osservati sempre i doveri imposti dalla lealtà e dalla buona fede.

Devono essere rettificata le notizie che risultino inesatte e riparati gli eventuali errori.

Giornalisti e editori sono tenuti a rispettare il segreto professionale sulla fonte delle notizie, quando ciò sia richiesto dal carattere fiduciario di esse, e a promuovere lo spirito di collaborazione tra colleghi, la cooperazione fra giornalisti e editori, e la fiducia tra la stampa e i lettori».

## **Storia della critica musicale**

Una disamina dell'evoluzione della critica della musica non può prescindere da quella dell'informazione e, naturalmente, da quella del mutare dei luoghi deputati all'esecuzione e alla fruizione.

È evidente che, fin tanto che l'esecuzione rimane confinata tra le mura sontuose di palazzi nobiliari o di cattedrali, la funzione del critico risulta fortemente compressa se non esclusa, per non dire censurata.

Occorrerà altresì attendere lo sviluppo della stampa perché quella che oggi definiamo recensione possa giovare di una circolazione, di visibilità quanto meno negli ambienti degli addetti ai lavori.

Come per le arti in genere, è il Rinascimento a dare impulso tanto alla teoria musicale, con Zarlino ad esempio e non solo, quanto alle discipline collegate con l'arte dei suoni.

Con la nascita nel XVII secolo del melodramma, musica, poesia, letteratura, pittura e architettura trovano nel teatro musicale una confluenza che, allargando la platea di fruizione a competenze, culture e sensibilità diverse, fa crescere l'interesse intorno alla critica musicale, che diviene altresì un garante certificatore dell'affidabilità dell'autore, qualità indispensabile quando la produzione di un'opera richieda investimenti cospicui da parte del committente.

Oggi etichetteremmo tale funzione "rating del compositore".

Il critico assume in senso lato, per tanto, anche una funzione di certificatore di qualità a disposizione di chi

intraprenda in campo musicale, di norma nobili e ricchi borghesi o gerarchie ecclesiastiche.

Ma è con il secolo dei lumi che la critica diventa una scienza autonoma e trova collocazione sulla stampa quotidiana e periodica.

Johann Mattheson tra il 1722 e il 1725, sebbene senza cadenze regolari, pubblica su "Critica Musica", mentre ancora in Germania sarà "Allgemeine Musikalische Zeitung" che nel 1798 darà vita a uscite periodiche regolari con un primo numero che ospiterà in copertina il ritratto di un ancora poco conosciuto Johann Sebastian Bach (Eisenach, 31 marzo 1685[3] – Lipsia, 28 luglio 1750).

La testata sopravvivrà circa un secolo, cessando di esistere nel 1882, dopo avere ospitato firme prestigiose come Ernst T.A.Hoffmann e Eduard Hanslick.

È facile comprendere come i primi esempi di critica musicale "moderna" siano firmati da intellettuali, ovvero da filosofi e scrittori, eludendo, per qualche decennio, il conflitto di ruolo tra musicista e critico, tra recensito e recensore e soprattutto la questione dell'asemanticità.

Sarà un gigante a risolvere definitivamente la conflittualità in virtù della indiscussa caratura dell'artista: Robert Schumann (Zwickau, 8 giugno 1810 – Eendenich, 29 luglio 1856).

Il grande compositore per un decennio dirigerà la "Neue Zeitschrift für Musik", creando un linguaggio tanto specialistico quanto comunicativo, vincendo le perplessità che il parlare di musica aveva patito da sempre.

Sono decenni, quelli della prima metà del XIX secolo, durante i quali, se da un lato l'esecuzione musicale va

diffondendosi tra i cosiddetti "dilettanti", dall'altro si annuncia la costituzione dei repertori che, nel volgere di un secolo, soppianteranno o quasi le prime esecuzioni assolute.

Tra i meriti/colpe della critica musicale può essere annoverata la selezione della letteratura musicale e un certo "darwinismo", che avrebbe portato a ridurre sensibilmente il numero degli autori eseguiti e, con esso, quello delle opere in circolazione tanto in campo cameristico quanto in quello sinfonico e operistico.

Diffondere e criticare implica scegliere e annettere al repertorio assicurando sopravvivenza alla partitura e immortalità all'autore.

Il XIX secolo è anche l'epoca dell'affermarsi del capitalismo dei mercati e questa condizione storico-economica influenza i meccanismi di sopravvivenza dei talenti musicali, o almeno di alcuni di essi, attraverso la nascita di un vero e proprio mercato della critica che introduce elementi di concorrenza tra i recensori musicali, così che ad una stroncatura di un autore, da parte di questo critico, corrisponda l'esaltazione dello stesso compositore dalla penna di quell'altro.

Come in ogni disciplina del pensiero umano è il pluralismo a favorire lo sviluppo dei talenti e, in definitiva, dell'umanità stessa.

Nell'Ottocento, si diceva, al critico compete giudicare, più che l'esecuzione, che ha pochi termini comparativi, la qualità di una nuova composizione.

Lo scenario presenta un Olimpo su cui siedono Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Verdi, Berlioz, Bizet, Gounod, Boito, per citarne i maggiori e non tutti.

Chissà quanto si debba essere debitori nei confronti della "schizofrenia" creativa di Robert Schumann, di quella duplice personalità che ci ha regalato Eusebio/Florestano che trova massima manifestazione negli "Scritti Critici" in cui i due personaggi rappresentano anche il dualismo critico/musicista.

È alla personalità timida e riflessiva di Eusebio che meglio si adatta la funzione di critico, mentre all'esuberanza di Florestano meglio si associa l'attività di compositore.

Ma Schumann, nei suoi celebri "Scritti critici", trova appagamento al desiderio di letterato, al bisogno di mettere ordine e di catalogare gli altrui pensieri musicali.

Gli anni in cui il mitico Robert scrive di musica mentre compone, sono quelli nel corso dei quali, via via, viene sottratto al recensore il ruolo di scouting, di scoperta di talenti compositivi, perché, come si è detto, la cristallizzazione dei repertori sposta l'attenzione verso le esecuzioni di brani del passato più o meno recente, sottraendola a quella verso le nuove creazioni.

La Bach Renaissance operata da Felix Mendelssohn Bartholdy (Amburgo, 3 febbraio 1809 – Lipsia, 4 novembre 1847) è la più classica eccezione che conferma la regola, trattandosi di una scoperta di un "nuovo" talento vissuto, però, nel secolo precedente e non favorito da una critica coeva, a quel tempo non in grado di stare al passo delle settimanali prime esecuzioni bachiane, per esempio a Lipsia.

La riproposizione della "Matthaus Passion" nel 1829 a Berlino, sotto la direzione di Mendelssohn costituisce una riparazione ex post di cui l'umanità sarà per sempre grata al musicista di Amburgo.

Percorrendo la storia della critica si può affermare che la "Neue Zeitschrift für Musik" la attraversi quasi per intero, essendo ancora attiva nel secondo decennio del terzo millennio, tanto in versione cartacea che in digitale.

**Johann Mattheson**



Il primato di longevità della rivista tedesca è conteso dal solo inglese "The Musical Times", fondato nel 1844 e anch'esso tutt'ora attivo.

Tra Germania e Regno Unito, l'Italia, che pure non si colloca in posizione defilata in campo musicale nel XIX secolo, sconta un ritardo nello sviluppo della critica musicale, sostanzialmente imputabile alla diversa e disomogenea evoluzione socioeconomica della Penisola, con una borghesia industriale confinata in un Settentrione poco acculturato, e un'aristocrazia colta, ma nostalgica, in un Mezzogiorno assoggettato da casa Savoia.

Ne consegue che, laddove massima è la produzione musicale e la presenza di intelletti, minore è quella propensione alla diffusione a mezzo stampa della cronaca musicale e della musica stessa.

Spetta comunque a Napoli il merito di dare i natali alla "Gazzetta Musicale" nel 1818, mentre a Firenze nel decennio successivo nascerà la "Rivista Musicale di Firenze", seguita dalla "Gazzetta Musicale di Milano".

Le pionieristiche testate musicali italiane riportano cronaca e critica, informazione e comunicazione e in esse sono impegnati in prevalenza letterati, più inclini ad adottare linguaggi metaforici e immaginifici che a recensire tecnicamente composizioni ed esecuzioni.

Editori e redattori, e con essi i lettori, fino alla seconda metà dell'Ottocento non si pongono il problema di distinguere l'informazione dotta dalla cronaca pura, fatte salve eccezioni di segno opposto come la "Polinnia europea ossia Biblioteca Universale di Musica" edita a Bologna con un taglio di

approfondimento musicologico su cui pareva aleggiare, minaccioso eppure protettivo, lo spirito di Padre Martini.

Pian piano l'informazione pura viene inserita nei quotidiani a grande diffusione come il Corriere della Sera e Il Mattino e questo ingenera l'equivoco di avere assolto al dovere di critica musicale, laddove, viceversa, inizialmente si elenca una serie di eventi cui il lettore può assistere; l'azione critica si limita a selezionare quegli spettacoli da annunciare e, talvolta, presentare con semplici descrizioni più tese ad attrarre che a guidare all'ascolto.

L'avvento dell'Unità d'Italia modifica profondamente l'ambito territoriale di riferimento, così che nascono quelle che, con una forzatura, oggi chiamiamo testate nazionali.

La definizione risente, in vero, di un certo risorgimentalismo di ritorno, in quanto un giornale stampato a Napoli, non solo non poteva essere ritenuto locale, ma la dimensione sovranazionale del Teatro San Carlo, di cui necessariamente l'informazione musicale doveva occuparsi, lo proiettava su scenari quanto meno continentali e il ragionamento vale parimenti per il Teatro alla Scala o per La Fenice.

Il passaggio di secolo vede l'introduzione nelle maggiori pubblicazioni quotidiane della "Terza Pagina", ovvero quella dedicata alla cultura; la lingua italiana è diventata nazionale e i venti di guerra che iniziano a rinforzare all'orizzonte, esigono la nascita di un pensiero e di una cultura nazionali da contrapporre al "nemico" oltre la frontiera; nulla di più utile dell'ospitare nelle pubblicazioni dedicate al ceto medio acculturato, cronache e approfondimenti di respiro nazionale.

Siamo negli anni dell'affermarsi del verismo e del simbolismo anche in campo musicale.

A cavallo fra Ottocento e Novecento si assiste anche al diffondersi delle prime incisioni fonografiche; la possibilità di ascolto di una medesima esecuzione fissata su un supporto e nella disponibilità di ascolto di persone tra loro distanti nello spazio e in momenti diversi, carica il critico di una nuova e inaspettata responsabilità e gli consegna inoltre l'onere di presentare, e potremmo anche dire promuovere, un prodotto culturale che, in quegli anni, richiede un cospicuo investimento in termini di tecnologie e di risorse umane.

Così come il diffondersi della stampa musicale aveva veicolato il significante musicale impresso su carta, dapprima realizzato da pochi e molto remunerati stampatori, così agli inizi del secolo scorso, l'incisione fonografica mette a disposizione di un vasto pubblico il significato musicale: pubblico e critica dispongono democraticamente degli stessi strumenti di fruizione.

Il grande sconvolgimento prodotto dalla Prima Guerra Mondiale 1915-18 accelera in Europa lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e la radio, nelle sue prime rudimentali circuitazioni elettroniche, consente alla musica di varcare le pareti di teatri e auditorium e di raggiungere gli ascoltatori nelle loro case borghesi e nei bar di città, di contrade e paesi e giungere anche alle truppe bisognose di stimoli identitari di conforto e di effimere spensieratezze tra un assalto in trincea e l'altro.

Il matrimonio tra radio e fonografo è già scritto nel destino di entrambi i partner.

Durante la Prima Guerra in Italia, diversamente da altri paesi, per motivi di sicurezza, l'uso della radio è interdetto ai civili, mentre la sperimentazione in campo militare ne migliora la portata e la qualità oltre che evidentemente la robustezza degli apparati.

Si dovrà però attendere il 1924 per la costituzione dell'Unione Radiofonica Italiana; prima radio di servizio pubblico. È interessante che la prima trasmissione musicale della URI alle ore 21 del 6 ottobre del 1924 sia il quartetto opera 7 di Haydn.

Dagli anni 30 agli anni 50 il progresso in campo fonografico e radiofonico procede di pari passo ed è talmente rilevante il ruolo della musica nella radio che vengono fondate le orchestre sinfoniche della radio stessa.

Anche in anni bui per alcune nazioni europee come l'Italia e la Germania sottoposte a devastanti dittature, la critica musicale trova spazio nel mezzo radiofonico, assumendo connotazioni fortemente divulgative più che recensorie.

Il secondo grande conflitto affida alla musica radiotrasmissa sia il ruolo propagandistico dei regimi che quello in vero temerario, di organizzazione delle resistenze antinaziste e antifasciste. Da Napoli vengono irradiati programmi musicali eseguiti dal vivo da improvvisate e clandestine postazioni di emittenza, ma che impegnano artisti di grande prestigio quali: Sergio Fiorentino, Eduardo Caliendo ed Arnoldo Foà, voce recitante, guida all'ascolto e veicolatore di messaggi in codice per Radio Londra.

Non sono anni, quelli della guerra, in cui l'animo dell'ascoltatore sia propenso a recepire critiche musicali, ma la Liberazione del 1945 fa scoprire al mondo intero grandi

interpreti scampati alle persecuzioni ed esuli in Svizzera e negli Stati Uniti principalmente, pronti a saziare una fame di musica montata durante cinque anni di astinenza.

Gli anni '50 salutano il turbinoso ingresso sulla scena della diffusione musicale prima del mezzo televisivo e poco dopo del disco microsolco, quest'ultimo in grado di ospitare una maggior durata di programma unita ad una fedeltà di riproduzione nettamente superiore a quella delle lacche fonografiche.

La critica musicale affronta una nuova sfida consistente nel dare volto e voce alle parole in tempo reale al cospetto di uditori numerosissimi ed eterogenei; i linguaggi devono adeguarsi per riuscire ad essere divulgativi rifuggendo le banalizzazioni.

La stampa non resta a guardare e per tenere il passo affina la qualità tipografica diventando policroma e, in molte nazioni, stringe un patto di alleanza con la discografia scegliendo di offrire al lettore dei vinili allegati.

In Italia il grande Massimo Mila è tra i primi a prestare la propria sapienza alle collane editoriali discografiche.

La stereofonia busa alle porte e allorché irrompe nei salotti di tutto il mondo li trasforma in menzognere sale da concerto. L'elevato costo dei supporti Long Playing stereofonici permette a brevi saggi musicologici di essere offerti a corredo, così che al critico musicale si prospetta una nuova opportunità.

La solo apparente pace mondiale percepita nell'Occidente opulento, permette alla stampa quotidiana di dedicare, negli anni '70-'80 del secolo scorso, uno spazio maggiore alla critica musicale per lo più incentrata a narrare le gesta di grandi

interpreti alle prese con repertori più che consolidati, diremmo triti.

La felice stagione della stampa risulta effimera poiché, abbattuto il colosso sovietico, un nuovo mezzo irrompe sulla scena mondiale dell'informazione: Internet.

Il World Wide Web diffonde le informazioni reticolarmente in quasi tutto il mondo escludendo solo le più retrive dittature e le zone più povere del globo.

La natura internazionale del mezzo è particolarmente favorevole alla diffusione di linguaggi non verbali e tra questi il ruolo dominante è ricoperto dalla musica.

Per il critico musicale si prospetta una nuova sfida ed una nuova definizione di ruolo, poiché se è vero che la limitazione di spazio imposta dalla carta stampata può essere superata entro certi ambiti dallo strumento telematico è altresì vero che la nascita e il rapido sviluppo dei social network genera una moltitudine di critici musicali autoabilitati che ad un superficiale giudizio può persino risultare più accattivante perché più comprensibile della ristretta schiera dei recensori e musicologi "accademici".

Vale la pena osservare che il diffondersi della comunicazione social impoverisca la profondità del linguaggio benché ne ampli talvolta la superficie, sia per la confluenza di più lingue naturali, sia per la facilità di creazione di neologismi.

Il collegamento tra messaggio e pensiero, sempre più avviene per attivazione di immagini, icone, per l'appunto, invece che attraverso stringhe testuali. Le immagini, per loro connotazione comunicativa, riducono la libertà di elaborazione soggettiva che, viceversa, è in stretta connessione con i significanti testuali, che vengono mediati individualmente nel

processo che attribuisce loro i significati, con l'intero apparato di suggestioni del tutto soggettive.

L'ultima decade del secondo millennio vede l'imperversare di pensieri liberisti e mercantili, cui la stampa e l'editoria musicale non possono sottrarsi; accade così che la concorrenza del web deflazioni il valore dell'inserzione pubblicitaria sulla stampa cartacea, gli introiti per gli editori si abbassino, il numero di copie vendute si riduca a vantaggio dell'informazione online, più o meno qualificata, e le logiche di profitto degli editori impongano a quotidiani e settimanali generalisti di perseguire un forte impatto popolare, quell'appeal che la musica colta, pop o rock che sia non è in grado di manifestare se non supportata da gossip sulle star.

La domanda che, prima di ascoltare rivoltagli da altri, il critico dovrebbe rivolgere a se stesso è: serve ancora un critico musicale?

Il quesito è suscettibile di una risposta che mette in discussione l'argomento stesso di cui il presente elaborato tratta.

## **Ancora a spasso nella storia con i padri nobili della critica**

Non sarà sfuggito al lettore che la figura del critico abbia assunto nel corso della storia connotazioni sempre diverse, non solo per adeguarsi alle evoluzioni più o meno parallele, dei mezzi di diffusione dell'informazione e di quelli della riproduzione musicale.

Un ruolo che però ha sempre occasionalmente svolto il critico è quello che, con neologismo, oggi si definisce di "polemista".

Passato alla storia, suo malgrado, più per la soccombenza nei confronti del genio Monteverdi (Cremona, 9 maggio 1567 – Venezia, 29 novembre 1643), che per i suoi non trascurabili meriti culturali, Giovanni Maria Artusi (Bologna, 1540 circa – 18 agosto 1613) è il primo grande teorico ad aprire un pubblico dibattito su argomenti di armonia e contrappunto.

Mantenendo fede a quanto argomentato nel 1586 in "L'arte del contraponto ridotta in tavole", il primo pubblicista musicale moderno prosegue con stile censorio con "Seconda parte dell'arte del contraponto nella quale si tratta dell'uso e utile delle dissonanze..." per giungere alla vera e propria polemica teorica nei confronti di Claudio Monteverdi, che però inizialmente non viene nominato e che si sostanzia con "Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica..." pubblicato a Venezia come i precedenti tomi, nel 1600.

A Monteverdi il suo detrattore rimprovera soprattutto l'uso dell'accordo dissonante di settima di dominante, nonché la scrittura monodica.

Lo stesso divino Claudio risponderà cinque anni dopo nella prefazione a "Scherzi Musicali" «Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali senza prima rispondere all'opposizioni che fece l'Artusi (...) Io non faccio le mie cose a caso et tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna musica»

Nella dedica a Vincenzo Gonzaga, due anni dopo il musicista cremonese scriverà definendo il suo volume: «parto di Madrigali, supplicandola che sì come non isdegnò d'udirli più volte nelle sue regie camere, mentre erano notati a penna, et udendoli diede segno di singolarmente gradirli, onde m'honorò del carico sopra la nobilissima sua Musica: così (...) sotto la protezione di così gran Prencipe, vivranno eterna vita ad onta di quelle lingue, che cercano di dar morte all'opere altrui»

Il lettore può apprendere che la querelle si stempera qualche decennio dopo, come lo stesso Monteverdi scrive: «Si quietò in maniera che per l'avvenire non solamente si firmò di passar più oltre ma volgendo la penna in lode, cominciò ad amarmi e a stimarmi»

Cent'anni più tardi ben più che una polemica vede l'uno contro l'altro due musicisti, che giungono a sfidarsi a duello: Johann Mattheson (Amburgo, 28 settembre 1681 – Amburgo, 17 aprile 1764) e Georg Friedrich Händel (Halle, 23 febbraio 1685 – Londra, 14 aprile 1759).

La circostanza di rilievo è che il un periodico: "Critica Musica", pubblicato dal 1722 al 1725.

Anche tra i due musicisti tedeschi sopravviene un lieto fine, al punto che essi instaureranno un proficuo rapporto collaborativo.

D'altra parte gli strali del Mattheson non risparmiano nemmeno J.S.Bach, del quale vengono presi di mira molti capolavori, come la Fuga in Sol minore BWV543 e le Cantate "parodia", diffuse nella copiosa letteratura bachiana superstite e verosimilmente anche in quella andata smarrita, soprattutto del periodo di Lipsia, mentre qualche anno prima così si esprimeva Mattheson:

«Ho visto, dal famoso organista di Weimar, il Sig. Joh. Sebastian Bach, cose che tanto per la chiesa quanto per gli strumenti a tastiera sono concepite certamente in modo tale che se ne deve stimare altamente l'uomo».

La cadenza dei cento anni si conferma con l'avvento sulla scena della critica musicale di un altro musicista recensore, il già menzionato Robert Schumann.

In un celebre scritto critico in cui trovano posto i più grandi geni del passato, Florestano, uno degli alter ego di Robert Schumann in "Scritti Critici", così si esprime dopo l'ascolto della Sinfonia n.9 op 125 di Beethoven: «E quand'essi ebbero finito, il Maestro disse con voce quasi commossa: «Ed ora, basta! Lasciateci dunque amare quell'alto spirito, che guarda in gita, con amore inesprimibile, alla vita, che a lui diede così poco. Io sento che noi oggi gli siamo stati più vicino del solito. O giovani, avete davanti a voi una via lunga e difficile: aleggia in cielo una strana tinta di rosso, non so se di crepuscolo o di aurora. Fate che diventi luce!».<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Robert Schumann, *Gli scritti critici*, Milano, Ricordi LIM 2009

Le sorgenti vengono sempre più avvicinate nel grande corso del tempo. Beethoven, ad esempio, non ebbe bisogno di studiare tutto ciò che aveva studiato Mozart, Mozart non tutto quello che aveva studiato Haendel, Haendel non quello di Palestrina, perché essi avevano già assorbito in sé i predecessori. Da uno soltanto tutti potrebbero attingere di nuovo, da J. S. Bach!»

E un dialogo tra Eusebio e Florestano restituisce una sintesi della mai sopita quæstio sull'impossibilità di parlare di musica:

«Eusebio - «Il musicista colto potrà studiare una Madonna di Raffaello con la stessa utilità con cui il pittore studierà una sinfonia di Mozart. Ancor più: allo scultore ogni attore apparirà come una statua tranquilla, a questa le azioni di quello darà forme di vita; al pittore la poesia diventerà immagine, il musicista trasformerà i quadri in suoni.

Florestano - «L'estetica di un'arte è quella delle altre; soltanto il materiale è diverso»».

Tra gli stessi scritti pubblicati sulla la "Neue Zeitschrift für Musik" , Schumann incontra un altro critico e musicista, Hector Berlioz (La Côte-Saint-André, 11 dicembre 1803 – Parigi, 8 marzo 1869) e gli dedica lusinghiere espressioni: «Sebbene Berlioz trascuri il particolare e lo sacrifichi al tutto, egli attende però con molta cura a renderlo ingegnoso e finemente lavorato. Ma non sprema i suoi temi fino all'ultima goccia e non ci toglie, come spesso fanno gli altri, il piacere d'una bella idea con una noiosa modulazione tematica; egli s'accontenta di accennare che saprebbe compiere un lavoro più rigoroso, s'egli volesse, e al momento opportuno, schizzi brevi

e ricchi di spirito. Egli esprime le sue più belle idee una volta sola, per lo più, e quasi come di passata»<sup>3</sup>

E ancora più avanti: «Ma se si chiede, se la musica possa dare in realtà ciò che Berlioz nella sinfonia esige da essa, si cerchi allora di sostituirla immagini diverse o magari opposte. In principio il programma m'ha offuscato ogni godimento, ogni libera veduta: ma quando se n'è andato sempre più in secondo piano ed ha cominciato ad operare la mia fantasia, v'ho trovato non solo tutto questo, ma molto di più ancora e quasi dappertutto un caldo tono di vita»<sup>4</sup>

In pieno clima di Restaurazione, il giovane Rossini (Pesaro, 29 febbraio 1792 – Passy, 13 novembre 1868), mentre lavora a Otello, per il San Carlo, si dedica ad una singolare opera buffa che mette alla berlina l'informazione, incurante che quell'ironia possa alienargli qualche favore degli editori e di conseguenza, della critica napoletana.

Al Teatro dei Fiorentini di Napoli, il 26 settembre 1816 va in scena "La Gazzetta" su libretto di Giuseppe Palomba, rivisto da Andrea Leone Tottola, a partire dalla commedia del 1763 "Il matrimonio per concorso" di Carlo Goldoni.

La farsa in musica si apre proprio con una scena in cui domina l'ironia, quasi lo sberleffo, contro un quotidiano che i personaggi si scambiano, ridendo della bizzarria di un annuncio che un ricco inserzionista ha voluto fare pubblicare per maritare la propria figlia.

Non c'è che dire, un bell'esordio per il giovane pesarese, da poco approdato nella capitale dell'opera.

---

<sup>3</sup> R.Schumann, op. cit.

<sup>4</sup> R.Schumann, op. cit.

Non trascorrono invece 100 anni prima che appaia sul palcoscenico della critica un musicista recensore di grande vaglia quale Arrigo Boito (Padova, 24 febbraio 1842 – Milano, 10 giugno 1918).

Nel volume che raccoglie articoli dal 1862 al 1870, si trovano interessantissime recensioni, ma anche lettere aperte e pubbliche a politici, governanti e amministratori di teatri, che saranno raccolte nel volume "Critiche e Cronache musicali" di Arrigo Boito pubblicato da Garzanti qualche anno dopo.

Si riconosce un atteggiamento aristocratico e conservatore nel pensiero di Boito, intellettuale che aderisce alla Scapigliatura: «l'arte non riconosce libertà di critica all'uomo mediocre come la legge non accorda libertà d'azione al mentecatto:

I liberi sono i grandi; ad essi soli è buon dritto, nei sacri regni dell'arte, la libertà delle idee, degli amori degli odii».<sup>5</sup>

Evidente è che l'autore in queste parole voglia ritagliare per se stesso un ruolo di preminenza nello scenario culturale dell'Italia postunitaria.

Già in quegli anni di fine Ottocento, Boito si avviava a scolpire un epitaffio della critica:

«Abbiamo smarrito il senso critico dell'arte; non v'è critica nel pubblico, non v'è nella stampa. Ecco perché l'apata sofferenza di tutte le sere nelle platee dei nostri teatri, ecco perché il vacuo cicalio di tutti i giorni nelle appendici delle nostre gazzette, ecco perché la mencia dimenticanza in cui basiscono tutti i più vitali problemi dell'arte, senza che persona al mondo ponga mente al danno e alle beffe che ne stanno

---

<sup>5</sup> Raffaello De Rensis, *Critiche e cronache musicali di Arrigo Boito*, Milano, Garzanti, 1945

dinanzi, se si continui ancora quest'ordine per breve spazio di tempo»<sup>6</sup>

Subito dopo un capitolo dedicato a Mendelssohn in cui riprende, con atteggiamento anche farisaico, le affermazioni avverse alla musica italiana del grande musicista tedesco, compare una lettera in quattro paragrafi che Boito scrive a sua eccellenza il ministro della Pubblica istruzione.

Con espressioni ironiche, a tratti sarcastiche, il critico ricorda i trascorsi dell'uomo politico divenuto ministro e gli rimprovera la leggerezza del passato e anche la trascuratezza nei confronti della musica.

Più avanti citando una lettera a proposito di una ipotizzata Società Rossiniana, Boito rimprovera il ministro della falsa modestia ovvero dell'autentica ignoranza musicale con cui prima si definisce mero amatore e poi si avventura in citazioni del tutto fuori della portata dello stesso uomo politico.

E più avanti ancora critica l'idea di creare una società rossiniana non per mancanza di stima nei confronti del genio pesarese, quanto perché Boito ritiene decisamente più rilevante dare corpo, sostanza e risorse ai conservatori musicali.

Testualmente Boito scrive: «Morale della favola: lavarsi le mani di questa roba dei conservatori fa risparmiare al Governo quattro soldi, diminuendo la cifra che nel bilancio è destinato agli istituti musicali».<sup>7</sup>

Al limite della irriverenza è il brevissimo quarto ed ultimo paragrafo della lettera aperta al ministro letteralmente esso recita:

---

<sup>6</sup> Raffaello De Rensis, op. cit.

<sup>7</sup> Raffaello De Rensis, op. cit.

«A, b, c, d, e, f, g, h, i, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, z». <sup>8</sup>

Nella recensione a "I Lombardi alla prima Crociata" di Verdi (Le Roncole di Busseto, 10 ottobre 1813 – Milano, 27 gennaio 1901), Boito introduce elementi di raffinatissima satira paragonando il Teatro alla Scala con la Parigi del "Jardin Mabille" e della "Salle Barthélemy" .

Si leggono paragoni e metafore in cui la Direzione della Scala diventa una grisette inseguita da un citrullo arrapato, mentre le cianfrusaglie in vendita, accumulate sul marciapiede, sono le opere più importanti del tempo Norma, I Puritani, Lucia e Lombardi.

Nella recensione poi, dopo aver apostrofato "I Lombardi alla Prima Crociata" con "Meraviglioso!", Boito osserva:

«Ecco perché i Lombardi sono invecchiati, ecco perché il Rigoletto è ancora giovane e fa andare in visibilio il pubblico parigino del Théâtre Lyrique. Il motivo addotto è che oggi bisogna guardare losco, dare un occhio al pubblico e un occhio all'arte.

Così diceva Verdi mentre scriveva I Lombardi, ma oggi è tempo di guardare dritto in faccia all'arte con le pupille spalancate». <sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Raffaello De Rensis, op. cit.

<sup>9</sup> Raffaello De Rensis, op. cit.

**Robert Schumann**



## **La critica del Melodramma nell'Italia risorgimentale**

Nella metà del XIX secolo sono tre le città in cui si localizza l'attività musicale che in Italia, naturalmente è quasi esclusivamente operistica, parliamo di Milano, Venezia e Napoli.

Solo più tardi si aggiungeranno Roma e Torino per motivazioni solo apparentemente opposte, in quanto la città piemontese vorrà accreditarsi quale nuova capitale del Regno unitario d'Italia, mentre il paese guarderà a Roma come futura città liberata dalle censure pontificie e quindi disposta ad accogliere opere di carattere non religioso quali i tempi ormai in Europa propongono.

A Milano è attiva la "Gazzetta Musicale di Milano" e questa testata ci restituisce le cronache e le recensioni delle prime al Teatro alla Scala.

Dal numero del 23 gennaio 1853, a firma Raimondo Boucheron, riportiamo: «Finalmente il Rigoletto, l'opera di Verdi il di cui merito fu tanto propugnato ed oppugnato dal giornalismo, subì quella, che di ordinario dicesi la prova di fuoco sul nostro maggior teatro.

La quantità di spettatori che un'ora prima dell'incominciare popolava la platea, la piccionaia, e più tardi i palchi, mentre la rallegrava il cuore all'impresa con l'abbondante provento, provava la comune curiosità, il comune desiderio di sentire e giudicare questa produzione che, già percorsi i primari teatri, veniva esposta qui per la prima volta e mostrava che nella scelta di questo spartito l'impresa non aveva fatto errore. Conticuere omnes, intentique ora tenebant,

direbbe un classico, appena il bravo direttore diede con l'arco il segno dell'attacco...». <sup>10</sup>

Si nota fin dalle prime battute della recensione come l'attenzione e l'impostazione siano ancora cronachistiche, incentrate sugli aspetti di ambiente e tese a ricostruire le emozioni di uno spettatore tipo, quale probabilmente il lettore desidererebbe essere e non sarà mai.

Più avanti troviamo: «Tutto era magnifico e l'orchestra toccò l'apice della perfezione tanto nell'insieme, quanto nella finitezza dell'accento onde meritossi un particolare encomio (...). Il tenore Carrion (Duca), tanto applaudito nel Mosè sulle scene della Canobbiana lo scorso autunno, cantò con disinvoltura e brio, riscosse applausi particolarmente nella cavatina di sortita, nel duetto colla signora Angles-Fortuni, e nella graziosa canzone e quartetto, atto terzo, sebbene riuscissero un po' penosi e talora calanti certi slanci di voce negli estremi acuti.

La signora Angles-Fortuni (Gilda) sembrò più di tutti compresa dall'imponenza di così vasto teatro. La sua voce, tuttoché pura ed ottimamente educata, sembrò alla pluralità troppo debole per un tanto incarico. Ma chi seppe appagare più d'ogni altro il non facile gusto del pubblico fu il Corsi (Rigoletto) il quale emerse come ottimo cantante insieme ad attore franco, animato e molto intelligente e bene ne fu remunerato dal pubblico con applausi e chiamate». <sup>11</sup>

Trattandosi pressoché di prime esecuzioni di opere che apparivano sulle scene, gran parte delle recensioni vengono dedicate al musicista e al librettista delle opere stesse.

---

<sup>10</sup> Noemi Manzoni, *Io non sono che un critico | Le prime di Verdi alla Scala nella stampa d'epoca 1839 – 1893*, Milano, Manzoni Editore, 2017

<sup>11</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

«Io non vo' scemare d'un pelo il merito di Verdi di avere nel Rigoletto adottato un genere di musica che lascia ai cantori il campo di spiegare tutte le grazie, tutti i pregi di una voce soave bene educata, e all'auditore non introna l'orecchio così che quasi assordato dal teatro si parta. Io gliene so (sic) anzi assai buon grado, se dopo avere assistito alla prima rappresentazione, fui allettato a ritornarvi alla seconda, e mi lusingo di sentirne altre ancora; ma so (sic) buon grado altresì al signor Piave che gli somministrò un dramma svariato di caratteri come d'accidenti, cui ben s'addice una musica a quando a quando brillante ed ilare, la quale, non instancando coi continui tratti di forza, dà a quelli, cui qualche volta si spinge, maggiore efficacia e splendore».<sup>12</sup>

La recensione continua ancora per qualche centinaio di battute, ma non basta, così che alla fine l'autore fra parentesi annota: «(il finale nel prossimo numero)»<sup>13</sup> lasciando intendere che ritornerà sul medesimo argomento. La qualcosa gli archivi riportano accada il 13 febbraio dello stesso anno sempre sulla Gazzetta Musicale di Milano.

“L'Italia musicale” altra rivista milanese del tempo riserva a Verdi un trattamento non lusinghiero a proposito de “Il Trovatore”, di cui un recensore che non firma scrive:

«Il Trovatore s'è perduto. Le apoteosi cantate e ricantate dagli amici del maestro Verdi, o meglio dagli amici delle sue opere, non solamente non valsero a nulla, ma aiutarono a farne più rovinosa la sua caduta. Essi ne avran rammarico, ma, tal sia di loro. Chi non vuol tirarsi addosso i fulmini, non suoni le campane.

---

<sup>12</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

<sup>13</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

Del resto, però è a ritenersi che l'influenza della troppa aspettazione non fu, per l'esito infelice dell'altra sera, che secondaria affatto. "Il Trovatore" è una sconciatura, un essere male in gambe (...) V'ha nel Trovatore delle cantilene e de' movimenti, che è un po' d'anni addietro, non si sarebbero tollerati nemmeno nelle opere buffe». <sup>14</sup>

La Gazzetta Musicale di Milano del 18 settembre 1853 ha toni più levigati, attribuendo l'insuccesso agli esecutori, e nel corpo della recensione troviamo:

«A noi pare, prima di tutto, che quest'opera sia andata in iscena non abbastanza studiata non bene affiatata. Mancò per conseguenza d'accordo e nelle singole parti e nell'insieme. Parlando dei cantanti, in generale, sviarono più o meno quasi tutti; e, più di essi e in modo veramente strano e insolito, i cori, a malgrado degli sforzi dell'orchestra, che fece bene, ma che non poté prevalere». <sup>15</sup>

Nel giudizio complessivamente negativo, spicca una nota di merito per il tenore Bettini che, dopo essere stato definito imbarazzato e incerto, viene così apostrofato:

«...alla Cabaletta della sua aria, nel terzetto finale, egli si fece coraggio e spiegò quel tesoro di voce, che a pochi eletti soltanto concede madre natura. Che della sua voce bellissima sappia questo giovane artista fare quell'uso che potrebbe renderla impareggiabile, noi nol diremo; ma non taceremo per altro, non dipendere che dalla sua volontà di riescire un tenore senza rivali». <sup>16</sup>

"La Traviata" conclude quella che viene definita la trilogia popolare verdiana, espressione mai adoperata da Verdi stesso,

---

<sup>14</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

<sup>15</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

<sup>16</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

ma che trova fondamento nella funzione culturale che i tre principali titoli verdiani svolgono attorno all'unificazione d'Italia, tant'è che Antonio Gramsci abbia osservato come il melodramma verdiano principalmente avesse fornito la prima lingua comune agli italiani.

Con la Traviata si può dire nasca la figura del soprano moderno, anzi qualcuno fin dalle prime rappresentazioni osserva che Violetta sia in realtà un soprano triplice, e ancora oggi si suole dire che la Violetta del primo atto sia un soprano lirico/leggero, quella del secondo atto sia un lirico puro e quella del terzo un drammatico.

In verità Verdi opera una parziale discontinuità con la voce sopranile del passato, così come per gli altri registri vocali, ciò deriva dalla necessità che il grande compositore ravvisa, di dare connotazioni realistiche, ma non veriste, ai personaggi, o come si diceva, ai caratteri, i quali non sono più maschere, simboli, o sentimenti assoluti, eroi mitologici, ma donne e uomini che danno vita alla vicenda drammaturgica.

Quindi non è la vocalità sopranile nella Traviata che evolve di atto in atto, ma è l'atteggiamento di Violetta donna nei confronti delle situazioni che la coinvolgono, la circondano e infine la uccidono, a farne mutare l'espressività vocale.

Il fenomeno la Traviata fu un fulmine a ciel sereno per il pubblico e parte della critica di metà Ottocento, e così si spiegano i pareri discordanti sulla partitura verdiana, ma anche i parziali insuccessi nelle platee italiane.

L'Uomo di Pietra il 31 dicembre 1859 così esordisce nel recensire La Traviata:

«Chi ier sera alla Scala all'udire quel soavissimo preludio di violini che serve d'introduzione alla Traviata, non si sentì

stemperare il cuore per la dolcezza! Chi non si sentì disposto all'indulgenza verso il prossimo, cantante e danzante! Chi? Il pubblico. Oh che cuori di macigno vi sono a questo mondo!... Fischiarono; e fecero male! Dovevano star cheti; non applaudire è già qualche cosa; ma fischiare, è troppo... Fra i fischiatori ce n'erano taluni sì spietati, sì indiscreti, in ispecie sulla piccionaia, che mi parvero pagati»<sup>17</sup>

Il recensore, tuttavia, non può risparmiare la protagonista signora Enrichetta Weiser, che definisce poca cosa e rileva, con acutezza tutta risorgimentale, che essa pronuncia l'italiano "come quei cari nostri ex padroni".

"La Gazzetta Musicale di Milano" ha parole tombali per le prime tre recite de La Traviata, Della stagione 1860:

«Tre spettacoli in due sere, che sommati danno un solo sfasciamento. Il Teatro della Scala, tempio rispettato della musica italiana, vede spezzati i suoi idoli, scompigliati e quasi dissennati i suoi sacerdoti. Perché alle annerite pareti non si appendono le epigrafi a ricordo delle glorie passate? È meglio un cadavere onorato, che l'inguaribile infermo, sofferente spasimi e oltraggi. La storia delle prime due sere è inenarrabile».<sup>18</sup>

Più avanti il recensore si lascia andare a considerazioni sul casting scaligero:

«Per la Traviata ci vien meno ogni volta di parlare: Il Teatro della Scala è divenuto l'ambito agone degli artisti ignoti e mediocrissimi; quelle tavole privilegiate sono ora ridotte a sostenere il peso di cantanti incolti, che all'inesperienza dell'arte aggiungono il ridicolo delle movenze».<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

<sup>18</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

<sup>19</sup> Noemi Manzoni, op. cit.

**Maria Callas**



## **Il Novecento nella critica di Eugenio Montale**

La critica musicale nel Novecento, come già avvenuto nel precedente secolo, registra firme di letterati di grande prestigio, stimolati anche dall'affermarsi e il diffondersi di grandi quotidiani che, soprattutto negli anni '50 e '60, riservano spazio alla critica musicale, anche se arricchita da elementi di cronaca culturale e mondana.

Un illustre esponente della schiera di intellettuali dedicatisi alla critica è Eugenio Montale, per molti anni recensore dotato di fine spirito letterario dal Teatro alla Scala di Milano.

In uno scritto del 9 dicembre 1955, troviamo un'analisi dettagliata e approfondita della vocalità di Maria Callas interprete di Norma di Bellini, ruolo da molti ritenuto vetta della maestria della Divina.

«Nelle vecchie esecuzioni di Norma di cui abbiamo memoria predominava il "clair de lune", il colore diafano, madreperlaceo: un'intonazione generale che certo non si formò per caso e che attingeva a una lunga tradizione maturata in tempi in cui il teatro lirico non conosceva ancora salse e salsamentari di grido e mirava a quello che era allora considerato il sodo: la perfetta esecuzione vocale»<sup>20</sup>

Si noti il linguaggio ironico, forse radical chic, ma certamente non vacuo, adottato dallo scrittore, in possesso di cultura musicale ragguardevole.

Dopo aver dissertato su analogie, differenze ed evoluzioni stilistiche tra la Sonnambula e Norma e tra questa e I Puritani, il letterato afferma:

---

<sup>20</sup> Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995

«Ebbene, se dicessimo che l'edizione di Norma presentata ieri alla Scala, in una serata di gala che ha visto manifestazioni di entusiasmo, getta un ponte tra i due capolavori e in qualche modo puritaneggia anche il primo glorioso spartito, non andremmo forse molto lontani dal vero, e nello stesso tempo, riconosceremmo quanto ha saputo fare la direzione della Scala per presentare l'opera in una veste rispettosamente insolita»<sup>21</sup>

Dopo aver bilanciato, ponderato pregi e difetti degli atteggiamenti di conservazione e di rinnovamento, Montale trae conclusioni ben nette:

«Venti, trent'anni di sperimentalismo sprovveduto non potrebbero essere seguiti da alcuna restaurazione. Uno stile non si ritrova più, una volta che è andato perduto; tanto meno uno stile vocale.

Se vogliamo che il nostro repertorio operistico (il solo in cui il teatro italiano sia stato una grande voce europea) si mantenga comprensibile ed eseguibile, non possiamo permettere che vada perduta la 'chiave' che apriva i segreti.

Ciò non implica che la conservazione debba essere considerata come passiva ripetizione di formule stantie»

Sono quelli gli anni in cui alla Scala domina la figura di un immenso direttore concertatore nonché didatta: Antonino Votto.

Di lui Montale scrive, cogliendo l'opportunità di chiosare sul cattivo giusto imperante durante il ventennio fascista:

«Non poca fatica ed amore deve essere costata ad Antonino Votto la concertazione di una partitura che un po'

---

<sup>21</sup> Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995

Verdi giudicava, con qualche ragione, “povera di strumentazione e armonia”. Una certa accelerazione dei tempi nella sinfonia, un qualche clangore iniziale ci avevano insospettito. Si sa che il primo atto di Norma non è il migliore e che la romanità non portava fortuna nemmeno ai tempi di Bellini»<sup>22</sup>

Compare il riferimento a una delle più grandi figure del melodramma di tutti i tempi: parliamo di Maria Callas che, nella circostanza di cui ci dà recensione il Montale, torna ad interpretare il ruolo della sacerdotessa al Teatro alla Scala:

«La signora Meneghini Callas ci ha ridato una Norma più sottile (non però vocalmente) e più tormentosa di quella che ci aveva già fatto ascoltare.

Mai eguale a se stessa, sempre alla ricerca del meglio e del diverso, ora passata in poco tempo, con volo vertiginoso, dalla Butterfly alla Norma, la Callas sembra voler diventare (fosse possibile immaginarne una sulla scena lirica) una Sarah Bernhardt del dramma musicale»

In quella edizione scaligera troviamo interpreti del calibro di Giulietta Simionato in Adalgisa e di un tenore che farà molta strada e di cui Montale scrive:

«Il Pollione di Mario Del Monaco è verosimilmente il migliore che sia mai esistito. Per la prima volta sappiamo come questa arida parte può, anzi deve essere cantata»<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995

<sup>23</sup> Eugenio Montale, op. cit.

**Eugenio Montale**



## **Lo scenario del terzo millennio**

A costo di scontentare i sempre agguerriti appassionati di millenarismo e gli amanti delle cifre esatte, riteniamo necessario per correttezza anticipare un passaggio epocale di un decennio, datandolo al 1990.

È a partire dal novembre 1989 che, in conseguenza del crollo dell'impero sovietico e del suo simbolo architettonico, il muro di Berlino, le reti di interconnessione di dati, fino ad allora ad uso esclusivamente militare e di intelligence, blindate nei confini dei due schieramenti in guerra fredda tra loro, si aprono e si rivelano all'uso civile dando vita a Internet.

Tutto il mondo dell'informazione viene profondamente influenzato dal nuovo mezzo, ma le opportunità che vengono offerte diventano anche occasione per regolamenti di conti all'interno di operatori della stampa, nonché di introduzione di concorrenze spesso sleali tra essi.

I tempi di Schumann e di Berlioz, ma anche quelli di Montale e di Mila sembrano assai più distanti di quanto il secolo o i pochi decenni, numericamente, indichino; si tratta di una relativizzazione dell'obsolescenza mediatica che accompagna la comunicazione a partire dal secondo dopoguerra, con l'avvento della televisione, ma che internet ora accentua esponenzialmente, soprattutto perché moltiplica sia il numero dei fruitori che quello dei redattori, in senso lato, delle notizie.

Pressoché chiunque sia in possesso di uno smartphone, per non dire di un notebook o un pc, senza dovere certificare le proprie competenze, in nome di una democrazia dell'informazione reticolare, può redigere una critica, una

recensione, un'analisi del testo musicale, praticamente imponendola a chi non ha nemmeno effettuato la scelta di acquistare questo o quel quotidiano o periodico.

Diviene difficile persino a smaliziati addetti ai lavori distinguere un fan in buona fede, uno studioso più o meno obiettivo, da un influencer al soldo di un artista o di una società di comunicazione talvolta contrattualizzata da autorevoli istituzioni.

La carta stampata, le grandi testate e le versioni on line delle stesse si sono cacciate in un cul de sac suicida, soprattutto confondendo e mescolando strategie editoriali e di marketing, copiando e incollando da un medium all'altro, inseguendo finalità di uno con lo strumento e i canali dell'altro formato di informazione.

Cerchiamo di mettere ordine.

Nell'ultimo mezzo secolo il critico ha perso il ruolo privilegiato di primo ascoltatore di una esecuzione; gli editori, che un tempo si schieravano a fianco del recensore sperando che questi rivelasse, scoprisse il nuovo Bellini, il nuovo Verdi o una reincarnazione di Puccini, oggi adottano la strategia di minimizzazione dei rischi che si estrinseca nella regola: "Parla di chi è noto che interpreta ciò che è noto".

L'aforisma, concettualmente, potrebbe essere tradotto, per il contenuto suicida, in: "Punta la pistola carica alle tue tempie e sii sicuro di premere il grilletto".

Quale contributo di informazione, non vogliamo dire di conoscenza, fornisce il dispensare ciò che è noto, al solo scopo di non rischiare di deludere il lettore che, acquistato il quotidiano per leggere avidamente la pagina di sport, acriticamente quelle di politica, cinicamente quelle di cronaca,

potrebbe essere infastidito dal rinvenire in quelle di spettacolo qualcosa di lesivo di un proprio idolo?

Nel 1909, oltre un secolo fa, Arnold Schönberg (Vienna, 13 settembre 1874 – Los Angeles, 13 luglio 1951) scriveva con lungimiranza divinatoria: «L'influsso della critica sul pubblico è completamente scomparso»

La domanda che allora e ancor più oggi occorre porsi è quale sia l'influsso del pubblico sulla critica, in un sistema di mercato che mette al centro l'audience.

Come non condividere il pensiero del grande direttore Ernest Ansermet, il quale, solo qualche anno dopo l'affermazione dell'ideatore della dodecafonia, osservava: «Si sono sempre trovati critici che hanno compreso e appoggiato i geni innovatori. Se così non fosse stato, questi stessi geni non avrebbero lasciato tracce».

La grande bacchetta, in pieno novecento, rimarcava quella funzione di selezione e di guida alla scelta dell'ascoltatore che i grandi critici del secolo precedente avevano esercitato in forza delle loro gigantesche personalità e amplissime competenze.

Ebbene la domanda in cascata che si affaccia è: chi seleziona i selezionatori?

I criteri mercantilistici inducono editori cartacei e digitali a scegliere collaboratori che garantiscano il consenso del pubblico e, perché questo consenso si realizzi, è indispensabile che il gusto del critico non si discosti da quello dei lettori, meglio ancora se lo riprenda e lo rafforzi con argomentazioni apparentemente intellettuali.

Il critico inglese Paul Griffiths, nel 2006, è categorico in materia: «Oggi i critici stentano a far udire la loro voce, soverchiati come sono dal concorrente baccano degli affaristi del settore musicale, decisi a mantenere lo status quo, mediante periodiche immissioni di novità rapidamente consumabili».<sup>24</sup>

Declino della critica e declino culturale sono tra loro interdipendenti e avventurarsi nella ricerca di relazioni di causa-effetto sarebbe quanto meno sterile, quando non giustificatorio o consolatorio e, per tanto, intellettualmente vacuo.

È altresì certo che prevalga un criterio di reclutamento del critico musicale che individua in esso un esperto o un consulente che avalli le tendenze di mercato e che i potenti dei media possano invocare o ignorare a intermittenza, a seconda che i giudizi della penna asservita siano convergenti o divergenti dagli interessi di inserzionisti influenti e di major discografiche.

Il critico e saggista Federico Capitoni, nel suo volume "La critica musicale" si pone più volte, in forma diretta o indiretta, il quesito: «La critica a che e a chi serve?»<sup>25</sup>

Dalle diverse e articolate argomentazioni emerge il concetto che il compito del critico musicale possa essere quello di spiegare al lettore ciò che questi sa, ma ignora di sapere, quando ascolta un artista e, per propria sensibilità, apprezza o meno.

Si tratta di una funzione che rischia l'ancillarità, la sudditanza, laddove il recensore non ponga l'asticella di volta

---

<sup>24</sup> Paul Griffiths, *La Musica nel Novecento*, Milano, Edizioni Einaudi, 2006

<sup>25</sup> Federico Capitoni, op. cit.

in volta più in alto, anche assumendosi il rischio di impattare su essa rovinosamente, altrimenti quei geni innovatori di cui parlava Ansermet sarebbero restati allora e resterebbero oggi confinati nei loro salotti privati, avviliti e dimenticati.

Un elemento che ha giocato a sfavore della presenza di critica musicale sulla stampa cartacea, determinando altresì la quasi totale scomparsa di quella sinfonica, è rappresentato dall'evoluzione della contrattualistica dei lavoratori poligrafici, che ha introdotto le maggiorazioni di paga per il lavoro notturno e festivo.

Gli editori hanno scelto negli anni '80 di sopprimere i turni serali dei dipendenti, limitando l'impiego in tarda ora dei lavoratori solo in occasione di eventi sportivi, consultazioni elettorali e poche altre circostanze in grado di produrre notizie da prima pagina.

Una rappresentazione operistica, ma anche un concerto sinfonico, raramente si conclude prima delle 23 e, per quanto rapido e valido sia un recensore, non prima delle 23,30 questi potrà rendere disponibile la critica: troppo tardi per "sprecare" lavoro straordinario notturno destinandolo a notizie da articolo interno di spalla!

Potrebbe sopperire alla carenza la stampa on line, ma ciò vale solo per le piccole testate, fortemente motivate, poiché i grossi quotidiani sono organizzati con personale tecnico-giornalistico, il solo abilitato all'upload degli articoli e questi lavoratori sono di norma decine di volte meglio retribuiti dei critici musicali e, pertanto, la prestazione extra time dei tecnici ancora in questo caso troppo onerosa.

Aggiungiamo che in tutti i quotidiani a larga diffusione sono in corso da anni veri e propri conflitti tra redazioni del

cartaceo e redazioni dell'on line e che i critici sono collocati sul campo di battaglia soggetti a un tiro incrociato.

Le milizie del cartaceo tentano di resistere all'inevitabile trionfo del digitale, il quale conduce alla disarticolazione dell'organizzazione delle redazioni, alla netta riduzione degli organici e a una certa strutturazione di pari che ai capiredattori non può che apparire come una sottrazione di potere e una condanna all'espulsione dal processo.

L'esame delle possibili soluzioni non è argomento di pertinenza del presente testo, ma esse sarebbero ben visibili a chi rinunciasse ad adottare obsolete strategie di tutela sindacale, per abbracciare metodi di rappresentanza di interessi e di garanzie di lavoratori dell'intelletto indispensabili alla vita democratica di una nazione, spostando il finanziamento per l'editoria dagli imprenditori alla defiscalizzazione e alla contribuzione dei lavoratori dell'informazione.

E la parentesi si chiude, in questa sede, lasciando spazio alle riflessioni di ciascuno.

Tornando a occuparci del mezzo, riteniamo miope non accorgersi che per un nativo digitale, come ogni cittadino del cosiddetto primo mondo nato dopo il 1990, il giornale cartaceo sia guardato se non con sospetto, con atteggiamento da archeologo, come un oggetto vintage.

Le grandi testate giornalistiche sono state rapide, è vero, a darsi un alter ego digitale, ma non altrettanto pronte a liberarsi delle filosofie e delle linee editoriali profumate di inchiostro.

Ancora all'affacciarsi del terzo decennio del secolo è necessario riconoscere che i mezzi paralleli non siano una

scelta sempre valida, fino a quando il digitale sia chiamato a patire la carenza di risorse del cartaceo, non disponendo il primo, di gettiti e finanziamenti inserzionistici pari a quelli della carta stampata.

È metafora di una società in cui si chiede ai più deboli generazionalmente, i giovani, di farsi carico dell'assistenza dei più forti dal punto di vista economico, ovvero i pensionati.

Tra i giornali nati direttamente sul web, che per questo si sono potuti dare organizzazioni meno gerarchizzate e più flessibili, vanno distinti nettamente i blog dalle testate.

Il blog è per definizione un mezzo spontaneo di cui ciascuno si serve per esprimere in piena libertà opinioni e fornire informazioni.

La testata on line, invece, pur adottando le stesse piattaforme digitali dei blog, è un soggetto giuridico definito, con un direttore responsabile riconosciuto dal Tribunale della Stampa e al quale la legge richiede l'iscrizione all'Ordine dei Giornalisti.

Questa apparente rigidità è stata introdotta dal legislatore a tutela del lettore che, in questo modo, può individuare il responsabile della notizia, cui chiedere eventuali rettifiche, esigere indennizzi, chiamare in giudizio civile e penale per tutto quanto pubblicato.

Non è quindi la libertà di stampa ad essere in alcun modo limitata, ma ad essere tutelato è il diritto del cittadino.

In materia di diritto di critica l'art. 2 della legge che istituisce la professione giornalistica, n. 69 del 3 febbraio 1963, recita:

«E' diritto insopprimibile dei giornalisti la libertà d'informazione e di critica, limitata dall'osservanza delle norme

di legge dettate a tutela della personalità altrui ed è loro obbligo inderogabile il rispetto della verità sostanziale dei fatti, osservati sempre i doveri imposti dalla lealtà e della buona fede».

Una successiva sentenza di Cassazione, intervenuta a mettere la parola fine ad un processo contro un critico, riporta il seguente pronunciamento:

«Il diritto di critica si differenzia da quello di cronaca in quanto non si concreta nella narrazione dei fatti, ma nell'espressione di un'opinione che, come tale, non può essere rigorosamente obiettiva. Ove il giudice pervenga, attraverso l'esame globale del contenuto espositivo, a qualificare quest'ultimo come prevalentemente valutativo, anziché informativo, i limiti dell'esimente sono quelli costituiti dalla rilevanza sociale dell'argomento e dalla correttezza dell'espressione»

Tutto questo è oggetto del patto deontologico del giornalista, ma l'internauta dei social network non presta alcun giuramento e, paradossalmente, è libero di criticare il critico, di emettere giudizi offensivi sul piano artistico, personale, razziale, religioso, sessuale e altro, magari nascondendosi dietro un nickname.

Recentemente, Assolirica, Associazione Nazionale Artisti della Lirica, ha fortemente sostenuto la necessità di introdurre un codice deontologico che possa essere a garanzia del recensore e del recensito e inscrivibile nell' art.21 della Costituzione.

La Corte di Cassazione (cfr. Cass. Pen. Sez. V, 6.07.1992, n.7632 e recentemente, Cass. Pen. Sez. V,

10.02.2011, n.4938) si è pronunciata in merito ai requisiti che una recensione musicale deve rispettare per non incorrere in responsabilità che possono essere anche penali, laddove si configurasse il reato di diffamazione a mezzo stampa (art. 595, commi 1 e 3, c.p).

La Corte si pronuncia anche evidenziando l'utilità sociale della critica o cronaca dello spettacolo, che va quindi oltre l'imprescindibile esercizio di un diritto.

Come in una deposizione di testimonianza, i fatti riportati devono essere basati su esperienza vera e non essere frutto di un sentito dire, che vuol dire che il critico deve essere stato presente allo spettacolo o, ma nel caso deve essere chiaramente indicato, averne preso visione con altro mezzo come televisione o riproduzione audiovisiva.

Nel dare cronaca e recensire, il critico si deve riferire ad una prestazione, giammai alla persona dell'artista o a un suo difetto e, ça va sans dire, non può fare riferimento se non per esigenze strettamente narrative, a caratteristiche fisiche, ad appartenenze etniche, a fedi religiose o a opzioni di orientamento sessuale.

Se sono presenti utilità sociale, verità e continenza, ai sensi dell'art. 51 c.p., si è in presenza di esercizio di diritto di critica, che è esente dall'accusa di esercitare azione lesiva della reputazione altrui e, la stessa Corte aggiunge che, fermo restando l'obbligo della verità, una critica esprime un giudizio di valore soggettivo e pertanto non può pretendersi obiettivo. (Cass. Pen. Sez. V, 13.11.2009, n.43403).

L'Associazione dei Critici Musicali auspica anche che siano esplicitate alcune proibizioni che ad oggi sono sottintese e disattese, quali il divieto di percepire compensi in denaro o

in altra forma per la stesura di critiche positive da parte di artisti, così come il divieto di esercitare attività di ufficio stampa o di promozione in forma occulta.

L'effetto paradossale è che in ampi strati della popolazione dei lettori, ad essere svilita è la critica on line che ha generato il chiacchiericcio da bar, non la villana rumorosità degli avventori al tavolino.

Avvilimento, più che svilimento, deriva anche dagli aspetti retributivi del critico in generale e in misura maggiore di quello on line.

Stretto da una concorrenza spietata e spesso sleale, il recensore è destinatario di corrispettivi che non coprono nemmeno un terzo delle cosiddette "spese per la produzione del reddito", considerando che il critico on line non è di norma retribuito, anche quando collabori con testate di chiara fama.

La gratuità mortifica la prestazione, apre le porte indiscriminatamente e non selettivamente a critici di non provata competenza e, in definitiva, sottrae credibilità ad un'intera categoria professionale.

Sempre più spesso i critici professionisti che si esprimono sul cartaceo, sono oggetto di querele e denunce penali per diffamazione a mezzo stampa: sono forse più aggressivi, più offensivi o più caustici dei colleghi digitali?

Niente affatto, essi scontano la indelebilità del loro prodotto consegnato alla carta inchiostrata e quindi facilmente acquisibile agli atti processuali, mentre uno scritto su web può essere rapidamente modificato (fatta salva la violazione deontologica che la correzione non dichiarata comporta), conducendo all'archiviazione in istruttoria del fascicolo penale perché la giurisprudenza tende a equiparare la pronta

correzione, ammesso sia documentabile il testo originario, come adempimento del dovere di rettifica, che estingue la perseguibilità.

E dunque, mentre celati dietro nickname, centinaia di blogger si lasciando impunemente andare ad affermazioni al limite del turpiloquio e a considerazioni sessiste, razziste e spesso volgari, i critici di professione rischiano, come accaduto anche di recente, di dovere alienare beni di famiglia e accendere mutui trentennali, per far fronte a condanne pecuniarie comminate per avere pubblicato una considerazione tecnico-artistica o per un titolo a effetto apposto a un proprio pezzo da qualche caporedattore poco deontologico violante la regola aurea che titolo e occhiello debbano riportare quanto contenuto nel corpo dell'articolo, preoccupandosi di non ingenerare fraintendimenti, tanto più se tesi a solleticare interessi bassi del lettore o di questo o quel gruppo di potere economico o politico che sia.

Tristemente si è diffusa la tendenza a redigere critiche annacquate, deresponsabilizzate, infarcite di dichiarazioni di modestia e di sussiego in cui alle affermazioni si sostituiscono le incertezze, alle stroncature la ricerca di attenuanti generose, in un eloquio costruito di "forse", di "a mio modestissimo parere", perché non dire a parere di chi non vuol essere determinante o sgradito?

L'avvento dei social, inoltre, ha solleticato l'ego del recensore, il quale, pur di vedere il proprio scritto condiviso e seguito da molti apprezzamenti, si preoccupa di impoverire il linguaggio, abbassandolo al livello della chiacchiera da bar virtuale, o di alimentare discussioni nelle quali il suo nome campeggi.

In questo, va detto, un ruolo determinante in negativo è svolto da editori e direttori on line, per i quali il solo parametro di qualità da perseguire è il numero di visitatori ospitato.

Un nuovo formato in cui la recensione musicale si presenta a partire dagli inizi del nuovo secolo, è quello web-televisivo.

Sempre più spesso grandi testate “confinano” le recensioni musicali in uno spazio web nel quale il critico in prima persona, ovvero un assistente di sua stretta fiducia, assembla un articolo on-line che incapsula un breve video riferito all’evento musicale trattato e, talvolta, vi inserisce interviste flash ad un interprete.

Il tutto viene debitamente sottotitolato in modo che il sommario del video stesso possa ospitare una recensione che può spaziare, a seconda delle piattaforme, dai 2000 ai 3000 caratteri.

Si tratta di un’autentica conquista per i lettori melomani e per i critici che fanno rientrare, è proprio il caso di dirlo, da una “finestra” ciò che non trova più accesso dalla porta principale.

Tuttavia, si aggiungono nuove responsabilità in capo al recensore ed esse derivano principalmente dalla immediata contestabilità del suo giudizio critico che viene, per così dire, verificato dal lettore, il quale prende visione e soprattutto ascolto di alcuni passaggi dell’esecuzione mentre legge l’opinione del recensore.

Un altro terreno di scontro è quello del montaggio del video annesso alla recensione, la cui durata, per una consuetudine invalsa in epoche preistorico-televisive dei primi festival nazionalpopolari di Sanremo, si afferma non possa

superare i 3 minuti, esclusi gli applausi o dichiarazioni degli interpreti o di autorità.

La limitazione, va detto, ormai assunta a mosaica legge dalle istituzioni musicali, trovava ragione d'essere quando si voleva impedire la trasmissione radiofonica e televisiva di intere canzoni candidate alla kermesse canora per antonomasia, nella considerazione che diffondere una canzonetta tra le altre preconfigurasse un vantaggio nella gara.

Motivazioni, quindi, anacronistiche, ma inviolabili, tant'è che il rispetto del diritto di cronaca si è ormai irrigidito su quella tempistica da canzonetta

Ragioni, invece di tipo deontologico, suggeriscono al critico di selezionare passaggi di buon livello qualitativo, anche a costo di non supportare un giudizio espresso nel testo a sommario.

Essendo buona norma, e non banale carineria, riferirsi ad una singola prestazione e non ad una qualità dell'artista, è altresì raccomandabile non immortalare una *défaillance* incidentale, di cui pure va data cronaca.

Sul profilo tecnologico, le sempre maggiori performance dei dispositivi anche portatili, come smartphone e i-phone rendono meglio accessibili e sempre più "socializzabili" le recensioni web-tv; testate come il Corriere Della Sera, prima e La Repubblica, poi, mostrano di avere raccolto la sfida.

Riportiamo alcuni esempi, trascrivendone il testo del sommario e indicandone l'url.

Titolo:

Al San Carlo una Bohème che canta la poesia degli ultimi

Sottotitolo:

Tiepidi applausi per il cast e disapprovazioni per la regia

Testo Sommario:

In un periodo in cui i cartelloni offrono riprese di allestimenti più o meno recenti, la riproposizione da mercoledì 16 gennaio al San Carlo di *La Bohème* con la regia di Francesco Saponaro ha una ragion d'essere. Mimì è una giovane donna delle periferie di una e di tutte le metropoli; della Parigi dell'Ottocento che cerca di opporsi all'industrializzazione spersonalizzante che trasforma le grandi città in musei a cielo aperto circondate da quartieri dormitorio, come della Napoli del secolo successivo, che non sa opporsi alla desertificante deindustrializzazione delle periferie post-industriali degradate.

Il regista napoletano propone letture storico-materialistiche con un linguaggio poetico che descrive una società desiderosa di evoluzione e di riscatto. La quasi scomparsa nella narrazione di Saponaro della Parigi radicata nell'immaginario non ha incontrato i favori del pubblico. Mimì è dipinta come una donna del popolo, ricattata dal cinismo ipocrita e dai vizi della classe dominante e lo struggente finale, in cui i resti mortali della fragile fioraia vengono sottratti all'abbraccio di Rodolfo per essere portati in spalla dai ragazzi del popolo delle periferie, è una poetica denuncia sociale. Elementi scenografici, e non solo, creano un doppio legame tra Parigi e Napoli, con un Vesuvio a dominare i "cieli bigi" e i "mille comignoli" di Parigi rubando più che contendendo la scena a una minuscola Torre Eiffel, mentre l'azione teatrale strizza garbatamente l'occhio a Eduardo Scarpetta: nobiltà delle miserie nelle soffitte metropolitane.

Non retorica è risultata la direzione di Alessandro Palumbo, giovane concertatore apparso incerto nel dosare gli equilibri e timoroso nel sollecitare ritenuti e cesure di frase. Il soprano Karen Gardeazabal in Mimì ha svolto il compito assegnatole senza gravi incidenti, ma con un registro grave non rotondo e alcune superficialità musicali. Rodolfo ha avuto la voce giunta non proiettata di Francesco Pio Galasso, che ha sostituito l'indisposto Giorgio Berrugi. Da dimenticare.

La turbolenta coppia Marcello-Musetta ha vissuto della qualità di Hasmik Torosyan, con gestualità da sciantosa e bello smalto e di quella dell'esperto e spavaldo Simone Alberghini. Enrico Maria Marabelli, nelle vesti di Schaunard ha ben figurato e l'apprezzata conoscenza sancarlina Giorgio Giuseppini ha strappato applausi nel ruolo di Colline. Hanno completato il cast Matteo Ferrara (Benoît), Enrico Zara (Parpignol), Alessandro Lerro (Sergente dei Doganieri), Rosario Natale (Doganiera) e Antonio Mezzasalma (Venditore ambulante).

Descrittivi fin troppo le scene e i costumi di Lino Fiorito illuminati dalle luci di Pasquale Mari.

In bella evidenza nel complesso il Coro del San Carlo diretto da Gea Garatti Ansini, teneramente efficace quello di Voci Bianche preparato da Stefania Rinaldi.

Dario Ascoli

© RIPRODUZIONE RISERVATA

<https://video.corrieredelmezzogiorno.corriere.it/al-san-carlo-boheme-che-canta-poesia-ultimi/2a05c7e6-1a2c-11e9-a28c-822db28ef407>

Un alto esempio di critica musicale redatta con attenzione storico-materialistica e con eloque raffinato è offerto da Dino Villatico dalle pagine di "La Repubblica"

Titolo:

Faust, che diavolo

Sottotitolo:

Seduttore di donne: anzi vero incubo

Testo Sommario:

E degli uomini: e quindi succubo. Torna il capolavoro di Berlioz in una versione quasi letterale. E diabolicamente vincente

Faust, come Edipo, Amleto, Don Chisciotte, Don Giovanni, è personaggio che ci appare quasi autonomo dai poeti che l'hanno immaginato, Marlowe e Goethe, quasi fosse una figura storica, un individuo in carne ed ossa.

Ciò avviene perché in lui, come negli altri personaggi, c'è una parte di ciascuno di noi: la ricerca di un senso della vita. Il diavolo, in questa ricerca, assume un ruolo determinante.

Nella tradizione medievale, e poi rinascimentale e barocca, il diavolo è un personaggio comico. Seduttore delle donne, come incubo, e degli uomini, come succubo. Michieletto prende questa tradizione alla lettera. Coloro che hanno contestato lo spettacolo — pochi, a dire il vero, e subito zittiti dalla maggioranza del pubblico, che invece ha decretato un trionfo a tutti gli interpreti — se ne facciano una ragione.

La "leggenda" di Berlioz, che utilizza, liberissimamente, la già libera versione francese che Gérard de Nerval trae dalla

tragedia di Goethe (il quale, a sua volta, aveva reinventato Marlowe), riscrive le peripezie di Faust, e a differenza di Goethe, come Marlowe, lo dannava. Di questa dannazione il diavolo è lo strumento insieme ironico e perversamente consapevole.

Ed è qui che Michieletto costruisce il suo spettacolo. Il mondo che devasta e perde Faust è celato dentro Faust stesso, un mondo immaginario, una costruzione del diavolo. Margherita è un sogno, a baciare Faust non è la sua bocca, ma quella del diavolo "succubo".

Che poi, però, inserisce una mela.

Tutta la vicenda assume una connotazione di sofferenza reale: la disperazione per il fallimento della propria vita, per le perdite immedicabili, del padre, della madre, dell'infanzia felice, dell'adolescenza infelice, sbeffeggiata e usurpata dai bulli.

Ma poco importano la felicità e l'infelicità di ciò che s'è perduto, importa invece l'irrecuperabile perdita, lo stesso dolore si fa nuovo dolore nella perdita. Le scene geometriche, luminose, di Paolo Fantin. i costumi semplici, ma fantasiosi di Carla Teti, i video, le luci, i figuranti e mimi, sono perfetti.

Alla bellezza dello spettacolo corrisponde l'intelligenza e la penetrazione musicale di Daniele Gatti, l'adesione struggente della musica alla scena.

Colpisce poi e affascina l'immediatezza della recitazione, l'adeguamento al personaggio di ciascuno degli interpreti: il giovane Faust di Pavel Černoč, l'imprevedibile, duttilissimo Mefistofele di Alex Esposito, un diavolo mercuriale, l'intensità mimica e musicale di Veronica Simeoni, Margherita. Un vero giullare il Brander di Goran Jurić.

L'orchestra, il coro di diavoli e di angeli (sono la stessa cosa), onnipresente sugli spalti di un terrestrissimo inferno, completano magnificamente uno spettacolo imperdibile.

Dino Villatico

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Un lettore attento ravviserà un analogo approccio alla recensione dei due critici delle due principali testate italiane; in entrambi il metodo di analisi del contesto, della trama e della lettura registica è di tipo storico-materialistico, un criterio che, mutuandolo direttamente da Karl Marx, Arnold Schönberg introdusse nella musicologia.

Due scritture fluide dalle penne di chi non si preoccupa di dimostrare, ma di informare e al tempo stesso di trasferire emozioni e di chi, pur possedendo conoscenze musicologiche dettagliate, evita di sfoggiarle, consapevole che un dotto particolare sulla partitura interromperebbe il fluire di uno scritto che, pur con i noti limiti di brevità, aspira ad essere arte che parla di arte. Forse il solo modo per poter parlare di musica.

## **La critica della musica registrata**

Sebbene la riproduzione fonografica sia nata alla fine del XIX secolo, è solo nel secondo dopoguerra che la critica musicale ha iniziato sistematicamente a occuparsi delle registrazioni discografiche e degli allora rari film musicali.

Sia chiaro che l'informazione discografica è nata con il disco stesso, ma ben raramente i critici si sono impegnati nel recensire quelle che erano viste, con una certa sufficienza, come curiosità tecnologiche, più che come espressioni artistiche.

Dagli anni '50 del secolo scorso però le recensioni di dischi di lirica e di sinfonica cominciano ad avere spazio sulle pubblicazioni generaliste e su riviste specializzate, con la particolarità di comparire sia su pubblicazioni musicali che in rubriche di riviste di apparecchiature audio.

Il retaggio di questa doppia collocazione è che dagli anni '70 in poi le critiche di dischi, fonografici e VHS, prima, compact disc, dvd e blu-ray poi, si soffermano sulla qualità di presa del suono, sulla fedeltà audio, sulla definizione video, la presenza di sottotitoli in diverse lingue e di contenuti extra.

Nuove competenze vengono richieste al critico e questi deve essere anche dotato di apparecchiature che lo mettano in condizione di valutare qualità tecnologiche oltre che musicali.

In fondo, essendo l'opera il più multidisciplinare degli spettacoli dal vivo è ben evidente che la sua riproduzione richieda il massimo delle tecnologie disponibili e che criticarla nelle forme registrate coinvolga competenze amplissime.

Non ultima è richiesta la capacità di non lasciarsi influenzare dalle sempre più sofisticate tecniche di presa,

registrazione e post-produzione del suono, in grado di modificare anche radicalmente l'esecuzione originale.

Non è un caso se negli ultimi cinquant'anni sono andati affermandosi professionisti molto ricercati e contesi, gli ingegneri del suono, alcuni dei quali provenienti dai ranghi della critica.

Alastair Reid, su [www.journalism.co.uk](http://www.journalism.co.uk) afferma:

«Il giornalismo musicale è un settore altamente competitivo. Sono finiti i tempi in cui, come Lester Bangs, un aspirante giornalista poteva pubblicare una recensione negli uffici dei Rolling Stone e chiedere, o addirittura aspettarsi, una risposta.

Internet ha rivoluzionato il modo in cui le persone consumano la musica e con essa il modo in cui le persone leggono di musica, al punto che tutti possono sentirsi critici ed è più difficile che mai distinguersi tra la folla».

Così Reid perentoriamente formula un invito: «Sii creativo, divertiti».

Stevie Chick, docente di Giornalismo alla City University, sempre in [journalism.com](http://journalism.com), rafforza: «Penso che più di ogni altro giornalismo, il giornalismo musicale abbia un quoziente di scrittura creativa davvero potente. C'è un sacco di margine per scrivere in modo creativo e si può inseguirlo».

Ed ecco arrivare il secondo invito: «Sii professionale!».

L'estro e la creatività saltano agli occhi, ma occorre ci sia sostanza, perché il lettore ammira la vetrina, ma poi vuole andare oltre. Non basta la fantasia, come non bastano proprietà linguistica ed appeal letterario: occorre dimostrare affidabilità.

Oggi un critico deve possedere una cultura musicale medio-alta, meglio se da compositore, per distinguere forme musicali, percepire le armonie, valutare il dettaglio di temi, soggetti e controsoggetti.

Ma nel campo dell'opera occorrono competenze nelle più diverse discipline che vanno dal teatro all'architettura, alla storia dell'arte, alla coreografia, alla recitazione; quelle elencate, per molte che esse siano, non sono sufficienti a redigere un buon pezzo, perché, è evidente che occorra una fluidità di scrittura per fare posto ai pensieri e alle considerazioni, attribuendo a ciascuno il peso giusto.

Tutto qui?

Purtroppo, non sempre e non più quelli elencati risultano requisiti sufficienti a svolgere la meravigliosa professione di critico musicale; sempre più al professionista della critica vengono richieste competenze di videoripresa e di montaggio: chi mai affiancherebbe a un non retribuito giornalista un costoso operatore?

## **Forma, struttura e linguaggio della critica musicale**

In quanto branca del giornalismo, prescindendo da quanto cronachistica sia, la critica musicale, in particolare quella destinata al mezzo cartaceo, obbedisce alle regole e alle convenzioni proprie della scrittura giornalistica.

Le lingue naturali tutte hanno subito processi di contaminazione globalizzante, ancora più incisivi ed estesi da quando la rete ha dissolto, più che varcato, i confini nazionali e con essi quelli linguistici.

È senza nostalgie che però va rilevato come proprio nel campo del giornalismo, che ha per oggetto la musica lirico-sinfonica, la lingua italiana abbia conservato, anche ben oltre le Alpi, una posizione di rilevanza, se non altro nel lessico specialistico, che ha resistito ai tentativi e alle tentazioni di traduzione.

La comunicazione verbale, ovvero, etimologicamente, il mettere in comune servendosi di parole, è ben rappresentata, dopo quasi un secolo, dal Triangolo di Ogden e Richards che nel 1923 propongono un grafo che alla base della figura geometrica pongono il significante, ovvero la stringa di caratteri nella lingua naturale, e l'immagine rappresentativa del lemma che si intende comunicare, mentre al vertice superiore del triangolo si fa corrispondere il significato, espresso come voce dal dizionario, descrivente il lemma stesso.

Il triangolo di maggiore successo pone a sinistra la stringa L-E-O-N-E, a destra l'immagine del re della foresta, e al vertice superiore la descrizione: Leone: s.m. Grosso mammifero carnivoro appartenente alla famiglia dei felidi, originario delle savane africane e asiatiche, con pelo fulvo raso,

coda a fiocco, folta criniera sul collo e sulle spalle nel maschio, dotato di possenti artigli e di canini sviluppatissimi e dilananti

Le traduzioni invece avevano travolto e stravolto le regole della scrittura giornalistica catapultandole dalla lingua di Cicerone a quella di Pulitzer.

Così dalle 5 Q della retorica latina:

Quis? | Quid? | Quo loco? | Quando? | Quare?

che i manuali di giornalismo da sempre indicano come le domande cui è obbligatorio fornire risposta nel corpo di un articolo, si è passati alle 5 W anglosassoni:

Who? | What? | Where? | When? | Why?

Ovvero:

Chi? | Che cosa? | Quando? | Dove? | Perché?

Risposte che in un articolo di cronaca possono essere sufficienti a fornire un'informazione esaustiva, ma che in una critica lasciano aperto l'interrogativo forse principale:

Come?

Se nel presentare un concerto le cinque informazioni permettono al lettore di entrare in possesso di quanto necessario a individuare l'evento di spettacolo, nel recensirlo è conoscerne la qualità che assume la maggiore rilevanza, la risposta a quel "Come?", che sempre più gli equilibristi

qualunquisti tendono ad eludere in nome di un vogliamoci bene e remuneratemi il pezzo.

I trattati di giornalismo, le cui prescrizioni si traslano quasi immutate nel settore della critica musicale, stabiliscono che un articolo debba strutturarsi almeno in tre sezioni:

L'Incipit, il Focus, la Chiusa.

Quello che gli anglosassoni definiscono Lead, che i latini amano chiamare incipit e che modernamente definiamo attacco, rappresenta il primo periodo di un articolo, cui può seguire, un ampliamento dell'attacco stesso.

I critici più giovani hanno a lungo sottovalutato la rilevanza di un buon inizio di un pezzo, ritenendo che l'attenzione su esso fosse un'ossessione degli anziani sacerdoti del cartaceo e che nell'on-line, dove la lunghezza del pezzo può essere maggiore, l'attenzione del lettore digitale potesse concentrarsi, o meglio, estendersi sull'interezza dell'articolo.

Il rapido diffondersi dei social, l'uso telegrafico di comunicazione formato sms, e, diciamola tutta, il crescere della superficialità del lettore, ha invece esaltato la rilevanza delle prime frasi di un articolo.

Non è questa la sede adatta a illustrare le diverse e catalogate forme di attacco che ci limiteremo ad elencare: nominale, enunciativo, situazionale, interrogativo, enumerativo, con particolare, virgolettato, massima universale.

Il nominale, con ellissi del verbo, e il virgolettato, sono di grande efficacia nelle presentazioni e recensioni di eventi

musicali, ma il nominativo non dovrebbe essere preceduto da un titolo della stessa forma.

Ad esempio:

“Applausi interminabili e innumerevoli chiamate al proscenio a conclusione di una recita memorabile», è un attacco nominale di effetto, a patto che il titolo, che spetterà alla redazione apporre, non riprenda alcuno dei sostativi utilizzati nella proposizione.

«Non nascondo di avere provato un’emozione speciale salendo sul podio di quello che più che un teatro è un tempio della musica, ma quello del direttore è un compito che richiede anche pragmatismo e, afferrata la bacchetta altri non v’erano che il cast, l’orchestra e un pubblico esigente», è un esempio di attacco virgolettato dei più classici.

Entrambi si prestano ad ampliamenti, sul merito di quel successo, nel primo caso, o sulla qualità del cast, nel secondo.

Il successivo focus, però, dovrà approfondire quegli elementi di cui si è detto nel paragrafo precedente, delle W.

La chiusa, invece, deve giungere innanzitutto prima che essa sia attesa come una liberazione dalla noia o dalla fatica, ma può avere una funzione come in musica ha la cadenza sospesa, alla dominante, per carità, non si parli di inganno nell’informazione giornalistica.

Ancora la chiusa può riprendere un virgolettato, confermare una frase riferita in un’intervista, o esprimere consenso o dissenso con l’accoglienza del pubblico, magari riferendosi ai dati di botteghino esprimendo compiacimento o rammarico.

## **L'Ufficio Stampa**

Il critico musicale, nei limiti deontologici che questo stesso scritto puntualizza, può essere chiamato ad esercitare funzioni di ufficio stampa.

Avendo cura di distanziare le funzioni di critico da quelle di ufficio stampa, per esempio rivolgendosi a territori diversi a testate diverse e mai ad artisti che possano essere anche non contemporaneamente, oggetto di critica e di promozione.

È utile mettere a confronto tra loro due elaborati tra loro affini, ma destinati a scopi diversi: Il comunicato stampa e l'articolo di presentazione.

Escludiamo dall'analisi il troppo diffuso malcostume del copia e incolla che trasforma il comunicato di uno nell'articolo di altri, confidando, altresì che quanto diremo serva proprio a mostrare come linguaggio contenuti, finalità ed enfasi dell'uno debbano essere estranei alla stesura dell'altro.

Un comunicato stampa è redatto, dietro compenso, per promuovere un evento o un artista e quindi è sottinteso, ma diremmo necessario, che in esso si ritrovino contenuti di enfasi e di lode per il "committente", benché un buon professionista sappia magnificare un artista con una eleganza e con forme indirette.

Una presentazione, pur partendo da un comunicato stampa, deve informare senza anticipare critiche, nel bene e nel male; deve essere parsimoniosa di aggettivi, deve limitarsi a esporre fatti e curriculum di un personaggio, ma senza aggettivare.

Luoghi e orari degli eventi meritano lo stesso trattamento, ma nella presentazione devono assumere una

funzione di servizio; i virgolettati eventualmente presenti nel comunicato possono essere ripresi dall'articolo, ma va valutato il caso specifico: un attacco virgolettato ripreso identico da più testate, vanifica lo sforzo di un critico abile nell'introdurre nel corpo del pezzo elementi di pregio, che il lettore medio non leggerà, infastidito dall'ennesimo campeggiare della stessa frase dell'artista.

Un ulteriore compito, cui è chiamato un critico, è quello della redazione di programmi di sala, di norma per stagioni di grandi istituzioni.

Si tratterà di guide all'ascolto di brani sinfonici, cameristici o di opere, come di interviste ad interpreti o ad autori.

Forma e linguaggio sono più evoluti e hanno un taglio di approfondimento, pur non rinunciando alla funzione divulgativa; non trova, evidentemente, spazio alcun messaggio di promozione dell'evento, poiché il lettore è uno spettatore che ha già scelto di assistervi e per di più ha acquistato il programma di sala.

Il libretto, non di rado di grande qualità tipografica, contiene le biografie degli interpreti, le schede degli autori, le locandine in breve di precedenti esecuzioni delle stesse opere nello stesso teatro o auditorium, nonché una iconografia musicale e non, correlata con i brani in programma.

## **La struttura di una pagina di giornale**

Riportiamo alcune caratteristiche e relative definizioni della pagina di giornale, tipiche del cartaceo, ma in qualche misura riprese anche da alcuni formati digitali.

In origine gli editori si preoccupavano di dare ai quotidiani una veste grafica che li differenziasse dalle riviste di pettegolezzi, oggi diremmo di gossip, e da quelle seriamente letterarie o scientifiche.

Il formato "classico" dei giornali italiani era 55x40 cm, prima che si diffondesse il cosiddetto formato tabloid; l'iniziale rifiuto del colore, se permetteva una stampa più veloce ed economica, rispondeva anche al desiderio di conferire alla pubblicazione un carattere severo per un lettore acculturato.

La pagina si strutturava su 9 colonne, tant'è che è invalsa l'espressione "titolo a 9 colonne" per indicare una notizia di enorme importanza, tale da meritare l'intera pagina; successivamente, negli anni '90 del secolo scorso, il numero di colonne è sceso quasi per tutte le testate a 6 ed è stato introdotto il colore.

È nel 1976 però che inizia la rivoluzione nella grafica, con il quotidiano "La Repubblica" che adotta il formato tabloid 47x32, che sarà ripreso da numerose altre testate.

Con qualche migrazione di pagina e alcuni ridimensionamenti, le parti costitutive del foglio di giornale sono sopravvissute fino al terzo millennio.

La notizia (o trafiletto) è un breve articolo che riferisce sinteticamente un accaduto o lo annuncia.

Il pezzo (o articolo) ha dimensioni maggiori, 1200-3500 caratteri, che contiene più dettagli e a seconda del contenuto può essere un servizio, un reportage, un'inchiesta,

Il servizio fornisce una notizia corredata di approfondimenti e informazioni di cornice.

Il reportage è un articolo di grandi dimensioni che esamina un fatto, una situazione o una tendenza; non è richiesto che fornisca notizie nuove, perché il suo obiettivo è di analisi situazionale.

L'inchiesta è affine a una indagine non a scopo giudiziario, ma di informazione, anche se da un'inchiesta giornalistica possono scaturire indagini di polizia.

L'intervista è un articolo in cui il giornalista fa domande a un interlocutore. L'intervista è caratterizzata dal "virgolettato", cioè dalle parole autentiche pronunciate dalla persona intervistata che, per questo, sono racchiuse tra virgolette.

L'articolo di fondo (o semplicemente fondo) si chiama così perché normalmente occupa una colonna a sinistra sulla prima pagina del giornale e arriva fino in fondo al foglio (naturalmente le soluzioni grafiche possono anche essere diverse). Esprime la linea del giornale e se non è firmato è evidentemente del Direttore.

L'editoriale è come l'articolo di fondo, esprime cioè la linea del giornale. L'unica differenza dal fondo consiste nel fatto che è scritto da una "personalità autorevole" e non direttamente dal Direttore. Per questo è un articolo firmato.

Il corsivo (si chiama così perché i caratteri grafici sono appunto in corsivo) è un commento breve, polemico o ironico, su un fatto di attualità o su una questione all'ordine del giorno. Spesso il corsivo è e vuole essere un po' velenoso.

La rubrica è lo spazio fisso affidato ad un giornalista di prestigio. Viene pubblicata a intervalli regolari e ha un titolo che la caratterizza.

La terza pagina è lo spazio dedicato alla cultura. Oggi in realtà questo spazio non è più nella facciata numero tre (frequentemente è nel paginone centrale): tuttavia l'espressione "terza pagina" è così consolidata che il suo significato è ormai cristallizzato nel senso di pagina culturale, a prescindere dalla sua reale collocazione.

L'Elzeviro è l'articolo di apertura della terza pagina, una specie di editoriale affidato a una personalità di spicco nel mondo culturale. Si chiama così dal carattere tipografico usato per la prima volta nel Seicento da stampatori olandesi che si chiamavano appunto Elzevier.

Il Coccodrillo è il pezzo scritto in memoria di un personaggio importante; viene pubblicato appena diffusa la notizia della sua morte. Si chiama così in relazione alle "lacrime

di cocodrillo", animale che "piange" dopo aver divorato la sua preda. Infatti, il pezzo "in memoria di..." è normalmente già pronto nelle redazioni di tutti i giornali, specialmente se il personaggio famoso è avanti negli anni. Le lacrime quindi sono in realtà molto poco spontanee.

La vignetta è l'immagine satirica affidata al disegnatore umoristico: negli ultimi anni il vignettista è diventato qualche volta una firma prestigiosa quanto e più di quella di un giornalista.

## **L'intervista**

Nella critica musicale assume sempre maggiore rilevanza l'intervista, secondo i mal pensanti, allo scopo di fare parlare gli artisti e non fare assumere responsabilità al giornalista, ma si tratta di un'affermazione dettata da una forma di invidia di una schiera di critici di testate che, spesso immeritadamente, non godono di accessi a istituzioni e ad uffici stampa di musicisti che predispongano interviste viso a viso, telefoniche o a ½ e-mail.

In linea con questa opinione sembra essere la definizione caustica di Leo Longanesi: «L'intervista è un articolo rubato», come se si trattasse di appropriarsi in un proprio pezzo di dichiarazioni, frasi, concetti riferiti dall'intervistato.

In verità chiunque si sia cimentato con questa forma di informazione giornalistica sa bene come non solo il giornalista non si impossessi di affermazioni dell'intervistato, ma, al contrario, quest'ultimo si serva spesso delle domande per costruire una propria comunicazione, magari da spendere in una successiva conferenza o da affidare a un comunicato stampa.

Per non dire di un corto circuito comunicativo divenuto celebre e dovuto a Gigi Marzullo: «Si faccia una domanda e si dia una risposta», eccellente stratagemma per fare fronte alla carenza di idee.

Sul fronte opposto, quello degli estimatori, troviamo l'affermazione di Alberto Papuzzi: «L'intervista è la forma di

comunicazione giornalistica più tecnica, il caso più limpido in cui la notizia è ciò che ne fa il giornalista»<sup>26</sup>

Una buona intervista deve obbedire a regole severe, ma, perché l'articolo possa avere successo, occorrono qualità altre che hanno origine nelle capacità comunicative, maieutiche dell'intervistatore, nel sapere "fare dire" all'intervistato frasi che suscitino interesse e, non ultimo, che "diano un titolo" al pezzo.

Furio Colombo, giornalista di grande esperienza e intellettuale di rango preferisce definire l'intervista con enunciazioni dialettiche: «L'intervista è lo strumento giornalistico più arrischiato e imperfetto; dovrebbe avere il ruolo che ha la chirurgia per la medicina: qualcosa a cui si ricorre se non ci sono altre soluzioni (...) L'intervista ha una origine nobile, filosofica e letteraria, ha la sua radice in tutta la catena di dialoghi che hanno segnato la storia del sapere»<sup>27</sup>

Intervista è un termine che riprende l'anglosassone interview, ovvero vedersi reciproco, etimologia che conserva valore anche in caso di colloqui telefonici o messaggistici.

Ma se è la lingua di Shakespeare a fornire il nome alla forma di comunicazione, la storia occidentale offre esempi molto precedenti che risalgono a Socrate e a Platone, i cui stessi scritti filosofici, in senso lato, sono costruiti su una struttura di "intervista", di dialogo.

Potremmo assegnare la paternità della forma a Critone, amico di Socrate che riporta l'ultimo dialogo con il suo maestro condannato a morte.

---

<sup>26</sup> Alfredo Papuzzi, *Professione Giornalista* | Le Tecniche, i media, le regole, Milano, Editore Donzelli, 1996

<sup>27</sup> Alfredo Papuzzi, op. cit.

Sarà solo nel 1831 e in America, che un'intervista troverà posto sulle pagine di un quotidiano.

L'intervista arriva in Italia agli inizi del '900 grazie ad Alberto Bergamini, direttore del quotidiano Il Giornale d'Italia; egli è anche ritenuto l'inventore della terza pagina culturale e lo fa riferendo di musica, nel 1901, dando cronaca, recensione e analisi di "Francesca da Rimini" di Zandonai, su libretto di D'Annunzio, in scena al teatro Costanzi di Roma.

La prima intervista pubblicata su Il Giornale d'Italia del 19 novembre 1901, è all'aviatore Santos Dumont, breve e incisiva e letteralmente telegrafica:

«Ci telegrafano da Montecarlo, 18 Nov: Ho parlato lungamente con Santos Dumont che venne qui per i preparativi del suo nuovo e ardito cimento Mi spiegò il nuovo tragitto che egli si propone di compiere...»

Le regole d'oro dell'intervista sono state codificate nel secondo dopoguerra e oggi meriterebbero una revisione, ma rappresentano in buona misura delle linee guida utili:

1) Lo stile è colto e le interviste sono destinate ad un lettore di élite.

2) Quasi sempre è aperta da un'introduzione che presenta l'intervistato e spesso cita la situazione, il contesto in cui è avvenuto l'incontro.

3) Il giornalista evita di esprimere proprie opinioni e commenti e si preoccupa viceversa di riportare fedelmente un dialogo.

4) L'intervistato è sempre trattato con rispetto ed ossequio, e a lui ci si rivolge in terza persona di cortesia, l'uso di una seconda persona confidenziale farebbe sentire il lettore escluso da un dialogo tra amici, del quale si troverebbe imbarazzato testimone.

5) Il rapporto tra intervistatore e intervistato non deve apparire di parità, ad eccezione di dialoghi letterari tra due o più personaggi di pari ed elevato rango.

6) La forma indiretta è spesso soppiantata da quella diretta e si usano le virgolette agli estremi del periodo dell'intervistato, mentre si introducono i trattini per incisi di commento.

7) Le domande devono essere brevi per lasciare spazio alle risposte e non far trasparire l'elaborazione retorica che è stata necessaria all'intervistatore per ottenere la risposta desiderata. Le domande non necessariamente devono essere riprodotte fedelmente, a patto che la risposta non assuma significati stravolti.

8) L'ottenimento di un'intervista deve apparire al lettore come un grande privilegio che il giornalista condivide con lui.

9) Il rispetto per la privacy deve essere assoluto, anche a costo di glissare su confidenze dell'intervistato.

Negli anni tra le due Guerre l'intervista inizialmente sembra conquistare spazio, ma il ventennio fascista dove non la censuri, la trasforma in propaganda, mentre la nascita della radio apre nuove prospettive.

La catastrofica Seconda Guerra mondiale impone una rinascita e una franca dimostrazione di democrazia con il sorgere di nuove testate, soprattutto di periodici di approfondimento, che ospitano di buon grado interviste.

Il mezzo televisivo, a partire dalla fine degli anni '50, prima accoglie le interviste all'interno dei telegiornali, poi, dagli anni '80 ospita quella che è una forma di intervista a più voci: il talk show.

Ma la crescente diffusione produce l'inflazione del genere, così che Lietta Tornabuoni afferma: «La natura non spontanea e non esclusivamente informativa, non dialettica, ma coatta, concordata e patteggiata che l'intervista ha assunto nel giornalismo italiano non riguarda soltanto personaggi della politica, ma anche scrittori, registi, attori. In campo non politico, l'intervista diventa spesso una forma di pubblicità non pagata. Così un genere interessante ha perduto oggi parte della sua credibilità. Le eccezioni non mancano, e soprattutto nelle pagine culturali o di inchiesta, s'incontrano ancora esempi di buone e godibili interviste».

Claudio Sabelli Fioretti analizza il fascino del genere: «l'intervista esercita un fascino particolare agli occhi del lettore perché lo mette a tu per tu con persone che, nella maggioranza dei casi, molto difficilmente avrebbe la possibilità di conoscere».

Sui giornali la forma di intervista più apprezzata è quella diretta, ovvero quella in cui domande e risposte si susseguono, evidenziate e distinte tra loro dalla grafica, lo stile o il font di carattere.

In genere i quesiti del giornalista sono in grassetto mentre le risposte sono in carattere normale e racchiuse tra virgolette a sergente « ».

La forma diretta è senza dubbio più immediata e marca la distinzione dei ruoli di intervistato e intervistatore.

Si parla di intervista indiretta quando un giornalista inserisce il virgolettato dell'interlocutore senza domande correlate. Questa forma è detta anche "a scorrere" e perciò mancano i punti di domanda e il botta e risposta; viene concesso più spazio al giornalista.

È particolarmente efficace quando si sia in presenza di elaborazioni a posteriori e quando si voglia ripartire nel corpo del pezzo passaggi di particolare rilevanza per attacco, focus e chiusa.

Non sono riportate serie di domande e di risposte, ma un flusso di informazioni in cui compaiono riflessioni del giornalista e frasi dell'intervistato, fino al punto che questi può confermare quanto l'intervistatore abbia anticipato ed è questo un modello alto e letterario cui le migliori firme si ispirano.

Le cosiddette interviste-ritratto possono essere redatte in questa forma e riescono ad essere persino più incisive di quelle in forma diretta, come il giornalista del Corriere della Sera Beppe Severgnini ha dimostrato trasformando in intervista un incontro con la cantante Madonna nel 1998.

“Ci sono donne celebri che di fronte a un intervistatore amano apparire indifese, come Naomi Campbell; oppure caute, come Deborah Compagnoni; o amichevolmente battagliere, come Emma Thompson. Quasi tutte, più o meno inconsapevolmente, cercano complicità (esattamente come fanno gli uomini). Madonna no. Lei ascolta, sospesa, stende il bel collo, sorride e sibila risposte. Un cobra languido, addolorato per il destino della prossima vittima, ma non troppo.

Domando come sta la figlia, Maria Lourdes. Si addolcisce: «Oh, lei, benissimo. Troppa eccitazione, però, andando di qua e di là. Sono io che dormo poco»

Chiedo se viaggia senza la bambina. Si adombra: «Mai. Senza di lei non vado da nessuna parte» racconta, mostrando un finto orrore sorridente, che la piccola, nei parchi, continua a baciare bambini sconosciuti. Essere mamma – dicono i bene informati – ha cambiato Madonna. (...)

Le chiedo se ci sono cose di cui si sia pentita. Sorride di nuovo: «Sono sempre stata onesta con me stessa».

Insisto: c'è qualcosa che vorrebbe non aver fatto? Smette di sorridere: «Si cambia, si cresce, si guarda indietro... (continua)...»”.

La forma indiretta permette di costruire un'intervista che qualcuno si spinge a definire falsa, mentre più correttamente andrebbe detta “estratta”, perché derivata da una conversazione pubblica, da una conferenza stampa o da un'intervista concessa ad una platea di giornalisti e in cui deontologia impone di non accostare domande non proprie a risposte ascoltate.

Esiste, inoltre la cosiddetta "intervista furba", che consiste nel riassembleare domande e risposte riferibili ad un passato più o meno recente o a interviste raccolte da colleghi della stessa testata.

È un espediente cui talvolta si ricorre per l'indisponibilità dell'intervistato; non si tratta di informazioni alterate, tutt'al più di traslazioni temporali, ma non è raro che il personaggio reticente a rilasciare interviste risulti poi ben felice di leggerne una "furba", perché quasi sempre questa raccoglie il meglio di una o più conversazioni che il giornalista è di talento ricolloca un intelligente involuppo che torna di vantaggio per il personaggio.

Riportiamo un esempio di intervista diretta, che rivela persino quel carattere profetico che l'intervistato attribuisce alla musica nell'evoluzione della società.

Titolo:

Barenboim al San Carlo: «La musica rivela sempre il domani»

Sottotitolo

«Note e suoni hanno anticipato rivoluzioni e comunismo. E ora l'imbarbarimento. Sono preoccupato per le promesse di Trump intrise di discriminazioni e intolleranza»

Testo:

«Amo molto Napoli, ma del San Carlo ho un ricordo impresso nella memoria: ero tredicenne, nel 1956, quando vinsi il Concorso Casella, ma proprio per la mia giovanissima età il premio mi fu revocato e sostituito con un riconoscimento

speciale, che però non mi dette l'opportunità di suonare su questo prestigioso palco. Ora, 60 anni dopo, festeggerò con un doppio recital il mio 74° compleanno».

A parlare è Daniel Barenboim, il maestro argentino che, per la prima volta al San Carlo, terrà due recital sabato e domenica. Il grande pianista e direttore d'orchestra si cimenterà in musiche di Schubert (suo autore prediletto, Chopin e Liszt).

### **Maestro cosa ne pensa degli sviluppi politici internazionali dopo l'elezione di Donald Trump in America?**

«Il quadro internazionale è, diciamo con un eufemismo, problematico; la vittoria di Trump negli Usa è espressione di barbarie, le sue promesse elettorali intrise di discriminazione, di intolleranza, di razzismo e la cosa più spaventosa è che le dovrà mantenere come spaventoso e terribile è il fatto che lo abbiano votato in milioni: non ho dubbi, comunque che gli elettori gli chiederanno il mantenimento di quelle promesse di inciviltà»

### **In «Paralleli e Paradossi» aveva scritto che l'assenza di contrasti seguita alla fine della Guerra Fredda destava in lei spavento. A distanza di qualche anno conferma il suo pensiero?**

«L'umanità sta smarrendo i valori del dialogo perché non ci sono più due potenze contrapposte, che però imponevano un confronto, una competizione al bene. Il mondo era bitematico

come una forma-sonata, in cui si costruiscono ponti modulanti e non si erigono muri; l'URSS affermava di essere il bene e che gli USA fossero il male, e viceversa; ciascun blocco si preoccupava di migliorare le condizioni di vita dei cittadini per dimostrare la bontà dei rispettivi sistemi politici. Io non sono mai stato un comunista, ma so che il capitalismo non può essere la risposta unica; dopo il crollo del Muro, il trionfalismo dell'Occidente ha fatto fare passi indietro nei valori del rispetto».

### **E la musica, in mezzo a tanta decadenza, cosa può fare?**

«Servendosi di codici non verbali e perciò non filtrati da ipocrisie proprie del linguaggio parlato, la musica ha sempre anticipato i processi storici; l'affermarsi della musica strumentale e la secolarizzazione della stessa ha preceduto la Rivoluzione Francese; il superamento del sistema tonale a favore della dodecafonia, poi, ha anticipato l'avvento del comunismo mentre il populismo, gli egoismi e le xenofobie di oggi sono stati preceduti dall'imbarbarimento della produzione musicale, che si è preoccupata solo di animare le persone, stimolarne "il ventre" e lo ha fatto con la radio e poi con la televisione, con internet e oggi con i social media; io non sono un profeta, ma quanto accade oggi nella società globalizzata, la musica lo rivelava già vent'anni fa. Credo comunque che la musica, come ha sempre fatto, ci dirà in anticipo quale direzione imbroccherà l'umanità, non perché la tratterà, ma perché la rivelerà».

**Ma se la musica ha tale valenza è lecito domandare come possa aiutare il mondo e come la si possa aiutare noi?**

«La soluzione è nell'educazione musicale fin dall'infanzia; 11 anni fa ho fondato a Berlino un asilo musicale, ebbene allo scadere dei 10 anni ho fatto eseguire un follow up per avere una statistica su quanti dei bambini allevati con la musica avessero avuto poi, da adolescenti e da giovani adulti, intrapreso professioni o attività dilettantistiche in qualche modo correlate con la musica. Fui io stesso sorpreso nello scoprire che l'80 % di essi si era dedicato ad uno strumento, al canto, alla composizione, alla musicologia, e sono convinto che il restante 20 % in ogni caso abbia maturato un rapporto più amichevole con la musica seria. Ora sto progettando, e sono a buon punto, la creazione di una scuola primaria musicale. Una nazione deve comprendere che la musica forma cittadini migliori, più rispettosi e solidali, ma tocca poi ai governanti indirizzare al bene le migliori qualità dei cittadini.

18 novembre 2016

Dario Ascoli – Corriere Del Mezzogiorno – Corriere.it

© RIPRODUZIONE RISERVATA

E dalla stessa firma un'intervista indiretta, a scorrere

Titolo:

Accardo, rivelazioni choc «Negli anni Novanta ho subito gravi minacce»

Sottotitolo:

Questa sera e domani il virtuoso del violino al San Carlo diretto da Juraj Valcuha «Quando ero direttore del Massimo fui minacciato e me ne andai. Sono tornato»

Testo:

«Ricevevo telefonate anonime e minacce a qualsiasi ora del giorno e della notte. Il periodo in cui mi fu affidata la direzione musicale del San Carlo (anni '90, ndr) fu molto faticoso, ma non per colpa di Napoli, della città o del Teatro».

Così il maestro Salvatore Accardo, napoletano virtuoso del violino e musicista a tutto tondo, ricorda il periodo passato al San Carlo, lo stesso teatro che stasera alle 20.30 e domani alle 18.30, lo vede protagonista insieme con il direttore musicale in carica oggi, Juraj Valcuha. La bacchetta slovacca «sostituisce» il direttore musicale onorario Zubin Mehta, convalescente, e il programma prevede il Concerto n.2 per violino e orchestra di Bartòk, che sarà preceduto da «Danze di Galanta» di Zoltan Kodaly e seguito da un capolavoro senza tempo quale la Sinfonia n.4 di Beethoven.

A proposito dell'esperienza sancarlina il maestro Accardo continua il racconto di quegli anni da direttore musicale:

«Avevo capito che in certi casi si sarebbe dovuto essere disposti a scendere a compromessi: a quel tempo, era così. Le mie scelte artistiche, però, si scontravano con interessi che artistici non erano e probabilmente davano fastidio a qualcuno. Le minacce si estesero persino ai miei cani...».

Ma fu un grave episodio di violenza, protagonista un minore, a rappresentare la goccia che fece traboccare il vaso della sopportazione.

«Sì, un bambino (non posso affermare appartenesse a una di quelle che oggi si chiamano babygang) recapitò un pacco bomba a un mio vicino e amico neurologo, mendico di mio padre, provocandogli gravi mutilazioni con l'esplosione. Decisi che me ne sarei dovuto andar via perché non era possibile vivere così, non dico a Napoli, ma certo non in quel modo. Ma rimuovere questa città dal cuore è stato impossibile, Infatti sono qui».

Lo sguardo del virtuoso verso il futuro dei bambini, dei giovani, vince su tutto.

«La distanza che intercorre tra i pochi ragazzi devianti e la meravigliosa moltitudine di studenti di valore e volenterosi è enorme, ma le fiction - denuncia il maestro - fanno audience mostrando la violenza. Sarebbe utile una nuova narrazione, non edulcorata o parziale, ma incentrata sulle qualità dei giovani napoletani, non solo in campo musicale, indicando una via alla notorietà diversa da quella della cronaca nera». Il maestro parla poi della leggenda che lo vuole predestinato.

«Sì, è vero e non ne ho merito, tuttavia ritengo che chi abbia responsabilità di educatore o di formatore debba dedicarsi ai giovanissimi come se ciascuno di essi fosse un predestinato a grandi cose. Soprattutto al Sud. Sarà il tempo e l'impegno, non gli ostacoli della società, a determinare i futuri».

Sarà per questo che l'Orchestra da Camera Italiana, fondata, guidata e formata da Accardo annovera molti talenti del Sud: «Altro che, è un'orchestra che dall'acuto al grave parla con accento napoletano, ovvero da me al primo contrabbasso Ermanno Calzolari, il secondo Ermanno della mia vita dopo Corsi, che è un vero fratello per me. Il concerto di stasera? Era

nato conclude Accardo - in un impeto di entusiasmo mio e di Zubin, direttore musicale onorario del San Carlo, musicista al quale mi lega un'amicizia di oltre mezzo secolo e a cui auguro una pronta guarigione. Valcuha, comunque, è un eccellente direttore e sono felice di collaborare con lui. La mia felicità, però, si completerà quando, con un altro programma, Mehta e io ci esibiremo insieme in questo meraviglioso teatro della città che resta sempre mia».

**Ma cosa sarebbe stato Accardo se non fosse Accardo?**

«Non ho dubbi, sarei voluto essere Dino Zoff, perché amo il calcio, ma la velocità non è il mio forte, se non con l'archetto».

Dario Ascoli – Corriere Del Mezzogiorno

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Negli esempi riportati, che coinvolgono due grandissime personalità del mondo musicale, osserviamo come l'intervistatore abbia per così dire indirizzato l'intervistato a esporre opinioni anche extra-musicali, al punto di introdurre l'argomento e farsi interrompere con un'affermazione.

È un espediente comunicativo di grande efficacia, ma da utilizzare con quella chirurgica precisione di cui parla Furio Colombo, cui va aggiunta una buona dose di savoir faire che non ponga l'intervistato in una situazione di costrizione.

Una buona intervista deve essere iniziata con l'interlocutore in condizioni di serena disponibilità, deve proseguire accrescendo lo stato di benessere e deve

concludersi lasciandolo nell'attesa di una pubblicazione che, se non gli torni direttamente di vantaggio, ne espanda la platea di interessati.

Accade talvolta che l'intervistato chieda, o addirittura pretenda, di esaminare l'aspetto finale dell'intervista: si tratta di una sgradevolissima prassi che rasenta l'offesa.

Ove il critico non possa garbatamente o meno, declinare l'impegno a intervistare, potrà, a fronte della citazione puntualmente fedele delle risposte, ridurre ragionevolmente lo spazio del pezzo, non mancando di evidenziare ogni eventuale scivolone grammaticale e ogni ineleganza di espressione contenuti nelle risposte virgolettate che, stanti le premesse, è preferibile siano in forma diretta che evidenziate, e, perché no, metta a confronto i valori in campo.

L'intervistato può mettere al riparo il proprio operato chiedendo all'interlocutore l'autorizzazione a registrare il colloquio, avendo cura di memorizzare richiesta ed eventuale consenso.

Non è infrequente che un divo dello spettacolo, di fronte a una reazione di fastidio di una istituzione musicale per un'affermazione contenuta in una intervista, si affretti a ritrattare o ad attribuire ad una errata interpretazione o trascrizione del giornalista, quella frase incriminata che, con un salto mortale, l'intervistato cerca di ribaltare di 180 gradi.

La benevolenza di un committente vale molto di più di una condanna inflitta a un giornalista.

Ha fatto letteratura quello che oggi è noto come il "Caso Gasponi", dal nome dell'ottimo critico de Il Messaggero, sfortunato protagonista di una iniziale ritrattazione di un'affermazione contenuta in un'intervista, ma stravolta in un

sottotitolo a effetto, verosimilmente parto della fantasia di un redattore, che gli è valsa una pena pecuniaria di 3 milioni di euro.

Intervistato il grande direttore Wolfgang Sawallisch, questi riferisce il rammarico per alcuni limiti dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dovuti al poco tempo a disposizione per la concertazione.

Il titolo riporterà: «Sawallisch, allegro ma non troppo»; fin qui tutto pacifico, ma il sommario affonda il coltello:

«L'orchestra di Santa Cecilia non è all'altezza del suo ruolo» e il rimando in prima pagina infligge il colpo di grazia: «A Santa Cecilia non sanno suonare».

La vicenda è datata 1996, ma l'assoluzione definitiva, acquisite anche le deposizioni del maestro, in cui si legge: «Gasponi ha scritto la verità», ovviamente riferito al corpo dell'articolo, in cui quelle frasi non si rinvergono, giunge solo nel 2013, quando il giornalista, con tutti i beni pignorati e privato ingiustamente di credibilità, viene tardivamente riabilitato.

Nel frattempo, Il Messaggero era riuscito a conciliare la pena abbassandola a "soli" 2,5 milioni di euro. E pensare che raramente a un critico viene corrisposto un compenso per articolo che raggiunga le due cifre decimali!

L'episodio dimostra quanto preziosa sia la regola non scritta che recita che "Un titolo deve contenere frasi che si trovano nel corpo dell'articolo, al più con le necessarie elisioni o la ricostruzione in forma diretta"

Un episodio celebre ha per protagonista un altro famoso e stimato critico e intellettuale, in conflitto, per non farci

mancare nulla, con l'altra massima istituzione musicale italiana.

Parliamo del caso Il Teatro alla Scala versus Paolo Isotta. Di minore entità per le conseguenze, ma efficace come esempio di una cattiva prassi comune è la vicenda che ha coinvolto l'allora critico del Corriere della Sera, letteralmente bandito nel 2013 dal Sovrintendente della Scala Stéphane Lissner, in seguito ad una recensione del 30 gennaio in cui il critico, noto e da molti apprezzato per il linguaggio caustico e per il sarcasmo velenoso, aveva recensito un noto tenore sulla scena scaligera.

Negati gli accrediti per l'editto del sovrintendente, sarà l'allora direttore del Corriere, Ferruccio De Bortoli, a impegnarsi a garantire a Paolo Isotta i biglietti che la testata avrebbe regolarmente acquistati in botteghino.

Ma accade anche che un critico venga pubblicamente offeso e addirittura minacciato di "sodomizzazione" nel corso di una conferenza stampa su una produzione di "La Traviata" al Teatro dell'Opera di Roma; l'episodio è tuttora documentato su youtube (<https://youtu.be/ysHS95FoAyE>) e ha per protagonista un grandissimo regista e una giornalista di una testata web, la registrazione audio termina con il gesto violento di una guardia del corpo, che strappa il cellulare alla sventurata.

Alla volgarità arrogante, cui nei giorni successivi il regista avrebbe poi fatto ammenda, risponde con irridente garbo un altro critico prendendo la parola, ricorrendo a una frase presa a prestito proprio dal capolavoro verdiano e quanto mai appropriata al contesto: «Di sprezzo degno se stesso rende chi, pur nell'ira, la donna offende».

Un intervento che istantaneamente riporta un clima di civile conversazione, rivelando la distanza tra l'aggressività di chi offende e la serafica calma di chi stigmatizza.

## **Alcune considerazioni di estetica**

L'opera musicale esiste in quanto rappresentazione di sé stessa; se l'affermazione può apparire tautologica, riflettiamo come una performance non sia mai uguale a sé stessa, pur restando riconoscibile, ma arte non è riproduzione, che sarebbe se mai tecnica, essa invece è interpretazione, ed ecco che l'aforisma trova la sua coerenza.

L'opera parla di sé stessa in quanto forma, in quello che Nietzsche e Adorno converrebbero definire l'apollineo, e tuttavia nell'atto di dire di sé, essa rivela il contenuto che, di suo, non ha forma, è dionisiaco.

La critica, per dire di musica deve essere essa stessa arte, costituita dalle due anime di forma e contenuto.

Nel dovere essere essa stessa "arte", la critica si iscrive nello schema estetico adorniano che Leonardo Distaso, con una forzata ma riuscita schematizzazione, descrive: «Da un lato l'opera deve portare il caos nell'ordine costituito; l'ordine costituito è tale perché fondato sul principio di identità e di chiusura totale, che rifiuta il diverso nella sua assoluta razionalità, derivante dalla cultura dell'Illuminismo»<sup>28</sup>

La critica moderna, ovvero, l'arte della critica, se intende sopravvivere, non deve temere di generare disordine, viceversa deve prefiggersi di perturbare l'ordine, la quiete delle convenienze, e generare disordine, caos.

Con un complesso ragionamento post-illuminista che da postulati cosmogonici giunge a considerazioni di filosofia dell'arte, superando di getto, ma non ignorando e tanto meno

---

<sup>28</sup> Leonardo V. Distaso – Felice Ciro Papparo, *Textura Rerum* | Parvenza apparenza appariscenza, Napoli, Edizioni ETS

svilendo, le scritture sacre a diverse religioni, un noto critico, negli anni '70 dello scorso secolo, teorizzando di anima come entropia, disordine, energia liberata in un universo qualificato come Tutto, e perciò liberato da coordinate di spazio e tempo, entrambe confluite in quello che egli definisce SempreOvunque, trovava che l'immortalità, che pure egli riconosce in ogni entità "animata" o meno, venisse rappresentata, anche nel linguaggio comune, con quelle opere d'arte capaci di generare entropia, ovvero disordine, energia irrecuperabile, fosse essa legata all'affrettarsi delle pulsazioni, all'irrefrenabile moto di danza, all'infiammarsi dei sensi, alla commozione per un ricordo.

Ed ecco che, dalla teoria fisico-filosofica di un critico, si può fare derivare la ragione d'essere della critica musicale e una via per l'immortalità: emozionare presentandosi a pieno titolo come arte.

Da una Rassegna Stampa del Teatro di San Carlo  
(Per gentile concessione)

"PIANSE ED AMO' PER TUTTI,"  
**Il genio immortale di Verdi**  
nelle celebrazioni in tutta Italia

**Einaudi a Milano**

MILANO, 27 — Milano ha celebrato oggi, con la partecipazione di Einaudi, il cinquantenario della morte di Giuseppe Verdi.

Una laboriosa giornata quella del Presidente della Repubblica, Arrivato nelle prime ore del mattino col treno presidenziale, il quale ha svolto circa un'ora e mezza in stazione prima che le autorità lo trasferissero al Capo della Stato, il Presidente è sceso dalla vettura con un gesto di piena simpatia e di profonda commo-

zione. Qui nel tempio con la Messa fu celebrata da Mons. Bernardini.

Il Capo dello Stato è sceso poi nella chiesa di S. Carlo per quindi uscire dalla Cattedrale e recarsi, dopo un attento ascolto delle nuove porte di bronzo del tempio, di recente in-

augurate, alla Casa di riposo dei musicisti, dove è la tomba del sommo operista immortale al quale ha assistito la rappresentazione. Molti gli artisti che si sono accinti al Presidente Einaudi, e tra essi il maestro Tulliani del Conservatorio di Torino, la cantante Gilda Della Rizza, il tenore Petillo. Il ce-

lone della Casa di riposo, prof. Vittorio Aracchi, che conta 90 anni, è stato così radiatosamente salutato dal sen. Einaudi che era accompagnato dalla consorte donna Ida. Nel tempio stesso d'onore erano allineati i reperti della Scala ed hanno inteso con il dolore e la pena il saluto del tenore e la cantata sul principio dell'unità di vita nazionale.

Alle 10,55 ha preso la parola il ministro Goria per l'occasione all'abate Milano la via ne ufficiale che soprattutto si è diffusa sulle qualità morali di Giuseppe Verdi e sulla nobilitata generosità del suo cuore. Quando l'on. Goria ha concluso, affermando che tutti gli italiani si chiamano reverenti alla

**La commemorazione al Teatro San Carlo**

Intorno all'opera talché viva di Giuseppe Verdi, intorno alla sua creatura ideale dal dolore, affetto dall'odio, l'indignità, dall'incanto, eccitata dalla voce, in questo mezzo secolo che è corso dal triste piovere al di là della fine della sua esistenza terrena. Indagine critica, serena, accorata, esatta, sembra aver calato fondo al suo esultare. Molte acclamazioni, perfino le pugne sono state scritte, poche nell'indignità insubordinata talora, altre tutto listi di stivali, coniali, e

memoria dell'artista sommo in un commosso suscitare sentito di venerazione si è levato. Il signor Giuseppe Einaudi, presidente del Consiglio di amministrazione della Casa che raccoglie i vecchi musicisti invocando dal governo e dallo stato un provvedimento che valga a ritollo-

re la Casa, voluto da Giuseppe Verdi, dal periodo di sua chiamata (come è noto) proveniva dai genitori di autore, vanamente perché le opere di Giuseppe Verdi presto saranno tutte di dominio pubblico ed il denaro delle loro esecuzioni sarà incrementato dallo Stato). Il Capo dello Stato si è mosso direttamente in Prefettura dove ha partecipato ad una riunione ufficiale. Il ministro Goria invece è andato all'abate Milano la via ne ufficiale che soprattutto si è diffusa sulle qualità morali di Giuseppe Verdi e sulla nobilitata generosità del suo cuore. Quando l'on. Goria ha concluso, affermando che tutti gli italiani si chiamano reverenti alla

memoria dell'artista sommo in un commosso suscitare sentito di venerazione si è levato. Il signor Giuseppe Einaudi, presidente del Consiglio di amministrazione della Casa che raccoglie i vecchi musicisti invocando dal governo e dallo stato un provvedimento che valga a ritollo-

Alle 16 del Teatro Regio, il prof. Calzavara dell'Università di Bologna ha tenuto l'orazione ufficiale.

Successivamente in Municipio, il sindaco Molteni ha offerto un ricevimento alle autorità e personalmente intervenuto alla commemorazione.

A Cassale, ove Verdi nacque, la frazione di Bozole, i ragazzi sono stati chiusi in segno di lutto dalle 9,30 alle 11,30, ora in cui nelle chiese di San Bartolomeo si è svolto il rito funebre con canto della « Messa da Requiem » di Verdi ed esecuzione di musica sacra verdiana.

Alle 15 nel Teatro Verdi, il maestro Franco Abbadi di Milano presieduto da Ida Caracciolo-Veduggi (Cassale del Mare) ha rievocato la figura e le opere dell'illustre musicista.

**Nelle altre città**

ROMA, 27 — A Roma, come in tutte le altre maggiori città d'Italia e a Trieste, si sono svolte con grande commovente e fervore commemorativo le grandi manifestazioni, le cui opere più importanti sono state particolarmente accorate, nei maggiori teatri italiani.

**A NEW YORK**

**Toscanini dirige il Te Deum e il Requiem**

NEW YORK, 27 — Due solenni celebrazioni verdiviane hanno avuto luogo oggi a New York.

Nel pomeriggio, il maestro Toscanini ha diretto al « Carnegie Hall » un concerto dedicato al Te Deum ed al Requiem di Verdi, con il coro di cantanti della Casa Verdi dei musicisti in esilio, al Metropolitan ha avuto luogo una solenne messa da Requiem con l'orchestra diretta dal maestro Jorda.

Alla rappresentazione ha presenziato, quale ospite d'onore, l'ambasciatore Umberto Tuscanini. Giovanni Martini ha pronunciato un discusso commemorativo a Newark. Nel New Jersey il sindaco Italo-Merloni ed Ralph Villani ha solennemente proclamato questo giorno « giornata verdiana » ed in seguito un teatro cittadino ha organizzato una conferenza di benedizione interamente dedicata a Giuseppe Verdi.



## **Focus: Il cinquantenario verdiano al Teatro San Carlo**

Il melodramma, se non per pochi mesi, non si arresta nemmeno durante la tragica Seconda Guerra Mondiale, ma certo occorre circa un lustro perché nel mondo della musica si percepisca il vento di rinascita di un paese uscito provato e umiliato da uno scellerato conflitto.

Le celebrazioni del cinquantenario della morte di Verdi diventano occasione per i più prestigiosi teatri italiani di mostrare quanto sia rimasta intatta la vitalità artistica.

Napoli era stata la prima città a liberarsi dal giogo nazifascista con la volontà e il coraggio del suo popolo, prima ancora dell'ingresso delle truppe anglo-americane.

Il 1951 vede il Teatro San Carlo in grande fermento per celebrare un compositore che, stante il recente passato, tornava a ricoprire, a cinquant'anni dalla morte, un ruolo unificante e vivificatore di un orgoglio patriottico, libero dai nazionalismi autoritari.

È Renata Tebaldi il soprano più amato a Napoli, città che osannandola, quasi sottolinea la storica contrapposizione con Milano e il Teatro alla Scala, quest'ultimo schierato con Maria Callas.

Giovanna d'Arco, eroina eponima dell'opera di Verdi, permette all'austera Renata Tebaldi di entrare metaforicamente in armi a ravvivare l'orgoglio di una città mai doma.

Scrive Il Giornale del 28 gennaio 1951:

«Intorno all'opera tutta viva di Giuseppe Verdi, intorno alle sue creature straziate dal dolore, arse dall'odio,

trasfigurate dall'amore, redente dalla morte, in questo mezzo secolo che è corso dal triste, piovoso giorno della fine della sua esistenza terrena, l'indagine critica, serena, amorosa, acuta, sembra aver dato fondo al suo compito».

Dando cronaca di una mostra allestita nel ridotto del Teatro San Carlo, il giornalista, con gusto letterario, scrive:

«In Teatro, Giovacchino Forzano ha brevemente parlato del grande trageda, ricordando le fatidiche parole che Roberto Bracco pronunciò a Vienna un mese dopo la morte di Verdi, e sottolineando il concetto che il nome di Verdi, ricordato con venerazione in tutto il mondo, da parte d'ogni fede politica, suona simbolo di pace e di unione fra tutti gli uomini»

Quasi però sminuendo quelle stesse celebrazioni, più avanti Il Giornale prosegue:

«Forse una sola è stata la celebrazione verdiana registrata in questo mezzo secolo, e fu la sola degna, nobile, necessaria.

Fu quella che Arturo Toscanini realizzò in circa un decennio, dal '20 al '30, nel periodo in cui le tormentose ricerche di nuove formule, il male che rodeva alla base il tramontante melodramma, lo snobismo della moda musicale, lo scetticismo delle generazioni nuove, la stessa abile propaganda estera, avevano gettato un'ombra sul melodramma verdiano.

Toscanini restituì Verdi a se stesso. Fece rivivere le visioni verdiane nella loro sede naturale – il teatro – in modo indimenticabile»

Il critico ci parla dell'edizione sancarlino del Trovatore del cinquantenario, esprimendo rammarico per il declino del panorama di voci che vantava "solo" Giacomo Lauri Volpi e Maria Callas, entrambi bacchettati per le intemperanze

stilistiche, il primo, e addirittura per la superficialità drammatica, la seconda:

«...Quanti pochi cantanti possono, infatti, oggi, incarnare degnamente le michelangiolesche figure verdiane!

L'Ente del San Carlo, che ha fatto ancora ricorso alla tradizione con un direttore quale Tullio Serafin per la concertazione e alla direzione dello spettacolo ed ha chiamato a raccolta nomi assai quotati della scena lirica, designati a dar voce a figure così intensamente drammatiche.

Ed ha allineato: in prima linea il tenore Lauri Volpi, che, se ha peccato nel distruggere il legato e quelle quadrature che sostengono il disperato, prodigioso canto di Manrico, ha profuso generosamente i suoi squillanti acuti, mirando più all'effetto esteriore e spettacolare che alla nobiltà e verità drammatica; così che ha vellicato nella tradizionale cabaletta della "pira", con l'acuto finale che Verdi non scrisse, gli istinti sportivi del grosso pubblico, che ha applaudito con tenacia e richiedendo un bis non ottenuto; poi Maria Callas, cantante dotata di una voce estesa, voluminosa, tipicamente drammatica, necessaria a sostenere l'ardua tessitura della parte di Leonora, e che s'è fatta valere anche se non ha conferito quella duttilità e quella interna emozione d'arte che questa eccelsa figura verdiana esige»

Il quotidiano fondato da Matilde Serao, nell'edizione del 12 marzo 1951 titola "In attesa della Giovanna d'Arco" e nel corpo, garbatamente, propone l'eterna competizione tra il San Carlo e la Scala, anche rimarcando il maggiore valore dell'operazione di riproposizione celebrativa di un titolo caduto in oblio, rispetto alla messa in scena della prima esperienza operistica di un Verdi esordiente.

«Probabilmente la esumazione di questa dimenticatissima tra le opere verdiane costituirà l'apporto più notevole dei nostri Enti Lirici alle celebrazioni cinquantenarie del grande musicista. Vivissima è, infatti, l'attesa degli ambienti musicali italiani per l'esecuzione di giovedì prossimo, nella quale, occorre appena dirlo, il San Carlo si impegnerà a fondo.

Se l'esumazione dell'Oberto conte di San Bonifacio, testé attuata alla Scala, ha avuto un significato quasi esclusivamente sentimentale, quella del San Carlo, avendo per oggetto un melodramma della epoca immediatamente susseguente alla consacrazione del Nabucco, e precedente di pochi anni i frutti meridiani della Trilogia immortale (Rigoletto, Traviata e Trovatore), punta arditamente sulla rivalutazione extracelebrativa di un'opera che sembra racchiudere non poche pagine di sicuro (se non proprio folgorante) valore artistico»

Più avanti il critico si sbilancia, pur maliziosamente dichiarando, retoricamente, di volerlo evitare:

«Naturalmente non intendiamo in questa sede, anticipare giudizio; solo possiamo dire, avendo dato una scorsa allo spartito e avendo ascoltato qualche prova in teatro, che l'ambiziosa speranza dell'Ente Autonomo, di rimettere in circolazione un'opera ingiustamente dimenticata del nostro più grande drammaturgo, è tutt'altro che mal fondata o, come oggi uso dire, gratuita.

Il San Carlo, dunque, sparerà tutte le sue cartucce nell'esecuzione di giovedì. Tre interpreti di cartello, da Renata Tebaldi al giovane tenore Penno e al baritono Savarese, daran

voce ai personaggi principali dell'opera; le robuste e voluminose scene di Cristini inquadreranno i movimenti delle masse guidate da Enrico Frigerio: e non è a dire quale garanzia sia per offrire la presenza, sul podio, di un direttore della statura e del giovanile fervore di Gabriele Santini»

Il Corriere di Napoli del 16 marzo 1951 ci lascia una recensione entusiasta a firma Tito Ceccherini dal titolo: "La Giovanna d'Arco di Verdi in uno spettacolo di fasto incomparabile", con un incipit interrogativo di grande efficacia comunicativa:

«È stata mai rappresentata a Napoli la Giovanna d'Arco di Verdi? L'interrogativo è interessante, ma, almeno per il momento, non è facile darvi una risposta precisa.

Il Florimo, nel quarto volume della sua opera sui Conservatorii e sull'attività musicale napoletana, non ne dà notizia; ma il Florimo, come si sa, andrebbe riveduto da capo a fondo, giacché, se come impostazione generale si mostra di fondamentale interesse, ad un semplice esame sommario, si dimostra scompleto ed inesatto nei dettagli»

Ancora Il Corriere di Napoli, sempre a firma Tito Ceccherini, sotto un titolo nominativo, ma non fantasioso come "Il Trionfo della Tebaldi nella "Traviata" al S. Carlo", parla nel sottotitolo di "Sfanzo abbagliante del nuovo allestimento".

Il critico dedica oltre duemila battute alla figura del grande soprano, nelle quali leggiamo:

«Uno dei suoi primi trionfi napoletani, se non il primo, Renata Tebaldi l'ottenne appunto con la Traviata. Fu una rivelazione per coloro che non la conoscevano, e per gli altri fu,

come sempre, la gioia di ascoltarla e di vederla «vivere» il suo ruolo»

E poi nelle parole del giornalista affiora la cronaca e con essa una considerazione davvero intelligente:

«Nell'attesa di questa odierna edizione del capolavoro verdiano sorgeva sottile il dubbio che ella potesse riuscire a superare non già la «Violetta» di allora, quanto piuttosto il ricordo che l'attrice-cantante aveva lasciato di sé con quella mirabile interpretazione»

Ceccherini usa con cura le espressioni e, definendo Tebaldi "attrice-cantante", punta proprio sulle capacità meno riconosciute all'immensa artista la cui tecnica e la cui purezza vocale non conoscevano rivali, ma che i detrattori ritenevano "poco attrice". Il gioco retorico del confronto tra ricordo, aspettativa e ascolto nel presente prosegue nell'articolo:

«Si sa che i ricordi sono pericolosi, giacché, attraverso il tempo, essi sembrano venir come patinandosi di speciale bellezza, acquistando un fascino nostalgico che è quanto mai difficile combattere»

La lunga premessa dell'incipit e della sua espansione, conduce al focus che è recensione, con un'avversativa retorica dal sapore quasi sportivo, come per illustrare la gara tra presente e ricordo, ma anche per incoronare una vincitrice assoluta su una rivale che nell'articolo è la Convitata di Pietra, Maria Callas.

«Ma Renata Tebaldi ha vinto ancora una volta, e non certo di stretta misura. Ha vinto con tutti gli onori della vittoria più clamorosa e completa, la qual cosa fa ripensare con meraviglia sempre maggiore al fatto che qualcuno abbia potuto trovare lacune ed imperfezioni nella interpretazione

particolarmente felice che essa dà proprio di questo personaggio verdiano»

Ma ora è giunto, per il critico, il momento di fare leva sugli elementi vincenti della divina Renata:

«Ancora una volta ella si è affermata indiscutibilmente grande per arte di cantante e bellezza di voce: grande nel rendere l'intimità della sofferenza, del dolore, dello strazio: l'immensità di un amore che è dedizione totale, senza confini, né limiti né barriere»

Non resta che rispondere alla domanda retorica: a chi è piaciuto? E Ceccherini sceglie un linguaggio diretto:

«Chiunque sia stato presente in teatro non può avere assistito indifferente alla commozione di cui ella vibra nella scena con Germont»

E più avanti:

«...ed infine in quel famoso "Amami Alfredo" in cui pienezza di voce e spasmodica intensità passionale vengono a fondersi in uno scatto magnifico.

Né da meno ella è apparsa nei due quadri seguenti.

Tanto la drammatica scena del ballo, quanto l'atto ultimo (che resta sempre una delle pagine più belle del repertorio verdiano) sono momento in cui l'arte di lei assurge a potenza espressiva talmente eccezionale da giustificare pienamente le deliranti ovazioni che il pubblico le ha tributato fin dal suo primo apparire in palcoscenico e via via alla fine di ogni atto quando a viva voce veniva chiamata al proscenio per un numero interminabile di volte, tanto in compagnia del Direttore d'orchestra e degli altri interpreti, quanto del tutto sola»

Non per piaggeria, ma per condivisione di entusiasmo, Ceccherini dedica un breve ritratto all'allora sovrintendente:

«Alla prova generale gli occhi di Pasquale Di Costanzo erano lucidi di gioia e, francamente, via, non si poteva dargli torto»

Dovevano andare di moda gli incipit interrogativi se, dalle pagine de L'Unità, niente meno che il grande compositore Achille Longo, a proposito di Giovanna d'Arco scrive:

«Vi siete mai domandati che posto avrebbe oggi Verdi nella storia del melodramma italiano, se fosse morto a 34 anni, età in cui morì Vincenzo Bellini?»

Bellini aveva fatto in tempo a comporre capolavori come La Sonnambula, Norma e I Puritani; Verdi, a 34 anni era arrivato solo al primo Nabucco, Giovanna d'Arco, a I Masnadieri, opere di cui solo Nabucco, in successive rielaborazioni s'è salvata col tempo»

Il tono del Maestro appare ben lontano da quello celebrativo dominante e teso a esaltare i meriti di un compositore "napoletano" come Bellini.

E Longo prosegue, trascurando l'esempio di Rossini, longevo, ma ritiratosi dalle scene a soli 37 anni:

«A rigor di logica ci sarebbe da concludere che un Bellini longevo ci avrebbe dato, in rapporto, ancor più di un Otello o di un Falstaff, mentre viceversa, un Verdi morto giovane, sarebbe oggi relegato sì e no in dieci righe delle storie della musica.

Ma è inutile fare la Storia con i se!»

**Renata Tebaldi**



Fondamentale è il contributo recensorio del grande storico Guido Pannain:

«Ci avevano dato a intendere che la Giovanna d'Arco di Giuseppe Verdi fosse ciarpame; zavorra da buttare via perché la navicella dell'ingegno verdiano, alleggerita potesse correre migliori acque. La rappresentazione dell'opera avvenuta al San Carlo di Napoli, con incredibile sfarzo, ha provato il contrario»

Il sostantivo sfarzo ricorre in molti articoli di presentazione e soprattutto nelle recensioni del debutto verdiano, ma la penna di Pannain è troppo fine per soffermarsi sulla cronaca, preferendo stigmatizzare la superficialità di alcuni colleghi:

«È stata una lezione. Strano a dirsi, un teatro che si mette in cattedra. Ma quando la storia della musica si fa come in Italia, è possibile anche questo. Gli studiosi dell'opera verdiana, tutti d'accordo, della Giovanna d'arco si spacciarono con un fregio di penna. L'avessero almeno sentita. Nemmeno per idea. L'avevano soltanto leggiucchiata alla meglio e poi ognuno ripeteva quello dell'altro. E fu facile prodezza avventarsi sul libretto col pugnale di Maramaldo. Ma quando mai i libretti hanno contato qualche cosa per giudicare l'opera italiana dell'Ottocento?

Ora l'abbiamo sentita questa Giovanna, a pena salvata dal macero; e ci siamo tornati. Prima di tutto, l'opera si fa ascoltare da cima a fondo.

Lo spirito del canto verdiano non ancora sa prendere forza e volume, ma già c'è qualcosa di suo che permea il suono e anima lo schema. E si appropria della convenzione che, non più sospesa nel limbo delle cose passive, si dà un volto.

Ci sono brutte cabalette da trangugiare, è vero, e quella "stretta" del finale secondo che è un laido motivetto lucidato su un Donizetti deterioro. Ma c'è, diffuso, tanto succo di musica.

E poi, una grande cosa che ti coglie di sorpresa: la figura del padre, in quegli accenti e modi che sono di Verdi e solo di lui. A Verdi, quando aveva da mettere in musica la parola figlia, gli tremavano il cuore e la mano. Giacomo, nella Giovanna d'arco, ha la sagoma di Rigoletto.

Il duetto tra Giovanna e Carlo è un continuo palpitare di cose affettuose e quando senti cantare «È puro l'aere limpido il ciel» ti pare di respirare l'aria della Traviata. Il finale dell'opera, con la morte di Giovanna, è, per commozione e forza di stile, più sostenuto e intenso che quello di Rigoletto. Giovanna muore come una eroina di tragedia classica. Ella si trasfigura nella serenità di un canto che il clarinetto avvolge di pietose armonie e gli altri, attorno, s'immergono nella musica del loro dolore con pienezza di sentimento e animo intatto. Giovanna affonda nell'armonia delle voci che la circondano, nell'orbita del suo lacrimare sereno. Renata Tebaldi, trasfigurata dalle luci orchestrate dal pittore Cristini, non era più di questa terra e anche la bacchetta di Santini che dirigeva l'esecuzione pareva scossa da un tremito di commozione»

Napoli e il San Carlo portano in trionfo Renata Tebaldi, mentre un'altra stella, di genere maschile, si leva nel firmamento della lirica in una costellazione che a lungo avrebbe condiviso con il grande soprano pesarese: Mario Del Monaco.

Forse l'ultimo dei grandi tenori drammatici di forza incontra gli applausi del San Carlo, tra l'altro, in una produzione di La fanciulla del West nell'anno 1951, parentesi pucciniana

tra le celebrazioni verdiane, di cui è Alfredo Parente a darci cronaca:

«Quando per musica s'intende come si deve intendere, non tutto ciò che comunque si faccia con le note del pentagramma, ma quel sublime e divino distacco dal torbido e delirante o struggente dramma della vita, dalle sue passioni violente e dai suoi tormenti sottili e dai suoi languori, quella suprema trasfigurazione, cioè che si chiama poesia, soltanto allora si può capire questo: che la musica di Giacomo Puccini è, nel suo complesso, tolte cioè alcune sporadiche pagine, un fenomeno paramusicale, come paramusicale è in grandissima parte la storia del nostro melodramma veristico.

E dire che della Fanciulla del West si lamentava la troppa lunga assenza di una dozzina di anni dalle nostre scene, proprio quando altri arricciavano dubitosi il naso di fronte alla esumazione di un'opera verdiana che si era lasciata sotto la polvere degli archivi per un secolo intero.

Gabriele Santini ha fatto quello che doveva e che gli imponeva il criterio della fedeltà stilistica che è il segreto delle sue sempre efficaci interpretazioni.

La Caniglia con qualche sforzo. Ma si sa che l'opera e specialmente nella parte del soprano, si grida più che non si canti, ed è perciò, oltre che brutta, vocalmente massacrante. E dunque la Caniglia è ancora un'eroina e ci vuol dire che la sua gola non teme neppure simili strapazzi. Mario Del Monaco ha assottigliato l'arte del canto e irrobustita la voce.

Il successo, moderato dopo il primo atto, è divenuto via via pieno, strepitoso con applausi anche a scena aperta. Dopo il secondo atto i cantanti sono stati chiamati, da soli e col maestro Santini, una decina di volte. All'ultimo atto un

fenomeno di spiccato divismo, con un interminabile applauso tra implorante e furente, quasi minaccioso, ha piegato l'inesausto tenore a cantare e singhiozzare per la seconda volta la nota romanza»

Anche il Roma non manca di salutare la presenza di Del Monaco al San Carlo:

«La presenza di due artisti cari al pubblico, Maria Caniglia e Mario Del Monaco, ha reso ancor più gradito il ritorno del veristico dramma pucciniano sulle scene del San Carlo. La parte di Minnie è stata amata da molti vivaci soprani drammatici, ricca com'è di invenzioni sceniche e, in potenza, di bellezza espressiva. Occorre che un'interprete abbia peculiari facoltà per rivivere e realizzare il vibrante personaggio della protagonista gentile e fiera insieme»

Il Corriere di Napoli del 18 marzo, a firma di Tito Ceccherini rende conto della vocazione wagneriana del San Carlo di Napoli, ereditata dal direttore di San Pietro a Majella Giuseppe Martucci, primo interprete italiano a dirigere Tristan und Isolde.

Sia pure con il titolo italiano di "Il Crepuscolo degli dei", il Massimo napoletano mette in scena l'ultima tavola della Tetralogia.

Con «Il Crepuscolo degli Dei» si è giunti al compimento de «L'Anello del Nibelungo» e, almeno per questo anno, all'ultima fatica a Napoli del teatro di Bayreuth il quale ha impegnato al San Carlo una vera e propria «battaglia di idee»: cosa, d'altronde, di sommo interesse per tutti coloro, e non sono pochi, che non possono concedersi il lusso di viaggiare e di tenersi così direttamente aggiornati delle nuove tendenze. Ciò va posto bene in rilievo perché costituisce una

benemerenzza dell'Ente Autonomo, a parte il fatto che le realizzazioni riescano o meno a convincere.

Ancora una volta, con questa opera, il genio wagneriano si manifesta in tutta la sua schiacciante potenza. Il soffio rinnovatore - anche se con "Il Crepuscolo" non si è più di fronte alla pura nudità del "dramma in musica" - l'inebriante bellezza e la spaziale immensità di respiro della titanica concezione, fanno di Wagner stesso un gigante il quale, solitamente piantato negli anfratti rocciosi dove si aprono le bocche delle caverne nibelungiche, sollevando il braccio verso il cielo riesce a sostenere, sulla palma della mano aperta, l'intero Walhalla.

Il Teatro di Bayreuth, sotto la direzione dei fratelli Wagner, ha dato all'opera la realizzazione che logicamente era prevedibile secondo criteri ormai ben noti a proposito dei quali circolava in teatro il paragone con il sintetismo scenico delle moderne rappresentazioni delle opere di Shakespeare: ma occorre notare che era costume dei tempi di quest'autore "immaginare" la scena più che vederla, mentre con Wagner la cosa è del tutto diversa.

Che cosa dire poi di Gutruna in vestaglia rosa o vestito "mezza sera", in pose da "Paolina Borghese del Canova"....»

E sugli aspetti musicali il recensore afferma:

«L'orchestra, sempre sotto la direzione del maestro Knappertbusch se assai più viva che nelle altre esecuzioni, è apparsa però non sempre precisa - ma perché non spiegare e ripetere i passi che offrono difficoltà? - Poca meraviglia suscitava il famoso "viaggio di Sigfrido sul Reno" squadrato attraverso la rigida misura piuttosto che vivo nel palpito del melos.

Il tutto, in sostanza, dava l'impressione di una buona lettura, sommamente in contrasto con l'approfondimento accurato dei ruoli vocali solisti e corali.

Eppure, il Teatro San Carlo e l'orchestra, che annovera solisti di provato valore, sono stati lungamente a disposizione dei dirigenti lo spettacolo! Il pubblico, ancora una volta soggiogato dalla bellezza dell'opera, ha applaudito sempre entusiasticamente e, alla fine, è scattato in una lunga ovazione».

Alfredo Parente dalle pagine de Il Mattino ci informa di un evento che vede impegnata la Philharmonia di Londra diretta da un direttore di statura epocale: Herbert von Karajan.

«La Filarmonica di Londra ci è apparsa nel complesso uno dei più perfetti organismi orchestrali di nostra conoscenza, anche se non tutti i suoi strumenti solisti brillino all'istesso modo. Essa presentò l'altra sera al pubblico napoletano il suo biglietto da visita con la Fantasia di Williams, su un tema di Tallis, per doppia orchestra d'archi; e il biglietto da visita di un'orchestra sono appunto gli archi che ne costituiscono il fondamento e il tessuto connettivo. Il resto - nella stupenda esecuzione della vaga pagina di Williams, con le affioranti voci arcaiche e la suggestiva patina cinquecentesca - veniva dall'opera di von Karajan, che attraverso una mirabile dosatura delle sonorità e la ricerca attentissima dei colori e del movimento, trasse da quel brano un respiro poetico.

Quel piccolo demone della sensualità che veglia o sonnecchia in un angolo della coscienza di Karajan, è scattato fuori ilare e dominante (e appropriatamente) con le sue argute e scintillanti e capziose moine, nel Till Eulenspiegel di Strauss,

mago di sensazioni e lusinghe fonetiche. Un'esecuzione sfavillante di fuggevoli fremiti, di sorrisi, di voluttuose carezze. Ed anche qui il virtuosismo dell'articolatissima tecnica, dipanante il gioco sinfonico in fili e guizzi di luce.

Poi la solenne e gloriosa parodia, trasfigurata in poesia, dei Maestri Cantori, di cui von Karajan ha condotto l'Ouverture con una discorsività di rara franchezza (tranne qualche tocco di languore negli affioranti temi amorosi), e con l'andatura fervida e travolgente e trionfale che ha spinto l'uditorio al punto estremo dell'entusiasmo.

Rare volte, come l'altra sera, sono state così bene appropriate le fervide, quasi esaltate manifestazioni che gli ascoltanti della gremitissima sala, tutti in piedi lungamente nella platea e nei palchi han rivolto alla Orchestra londinese e al suo direttore, il quale in fine si è presentato da solo a cogliere le ultime voci del pubblico riconoscente.

Ammiratori del genio da qualunque parte sorga, non vogliamo qui tuttavia nascondere la nostra gioia e il nostro orgoglio di italiani per il livello altissimo sul quale ci è apparsa l'altra sera la pagina verdiana (e da pari a pari) nell'arduo paragone con Beethoven e con Wagner.

Von Karajan vi ha messo il suo meglio (e in qual modo!) Ma Verdi era lì con l'universalità e l'umanità del suo genio.

Lo diciamo per i difficili di gusto e con gratitudine verso Karajan e la sua orchestra, mentre sono ad un'altra prova nella patria dei Vespri.

Esecuzioni come quelle che abbiamo ascoltato l'altra sera al San Carlo hanno una loro propria bellezza quasi a sé stante, un potere di fascino che prescinde dalla qualità stessa delle musiche eseguite».

**Herbert von Karajan**



## Conclusioni

Alla maniera dell'opera buffa, derivata dalla Commedia dell'Arte, è il servitore a sintetizzare e ad accomiarsi dal pubblico con una morale, una frase ad effetto.

Sovvertendo solo in parte le convenzioni, la battuta chiave questo scritto l'ha posta nel titolo e vi ha costruito sopra, per così dire, un ritornello.

Il "piacer serbato ai saggi" cui fa riferimento Bartolo in Le nozze di Figaro è la vendetta, ma certo nelle intenzioni del critico non vi è quella di recare danno per pareggiare conti in sospeso.

Indispensabili, viceversa, sono il piacere e la saggezza, quelli sì vincenti, a differenza del rovinoso esito della macchinazione del Bartolo mozartiano, tra troppi equivoci e inappropriati sinonimi.

Quanto al dilettevole della professione, chi scrive formula l'auspicio duplice che esso lo accompagni e che traspaia dalla lettura rendendola non tediosa.

Modelli e strutture comunicative, evoluzione dei linguaggi e degli argomenti lungo mezzo millennio di storia, le sfide del mondo contemporaneo con i suoi nuovi media e la pseudo democrazia dei social network sono stati trattati in una architettura espositiva non lineare, questa sì secondo strutture a rete non sequenziali, così che su alcuni temi si è fatto ritorno partendo da conclusioni giunte a procedendo da visuali diverse.

Con un lembo di sipario in una mano e il piede proteso a guadagnare la via dei camerini, l'estensore si accomiata dal lettore con l'asserzione regina: Se solo l'arte può argomentare

di musica, che la critica musicale si rassegni e si impegni ad essere Arte.