

PIERALBERTO CATTANEO
GIANANDREA GAVAZZENI: IL MUSICISTA, L'UOMO DI CULTURA

Inseguire una definizione del Gavazzeni direttore (il ruolo che tradizionalmente ha finito per contraddistinguere) tra le pagine dei suoi numerosi scritti potrebbe essere stimolante e insieme fin troppo facile: l'appunto diaristico, talora stizzosamente vergato "a nervi scoperti" (credo che Gavazzeni avrebbe volentieri sottoscritto lo sfogo donizettiano sul mestiere «infelicissimo» toccato in sorte all'uomo di teatro e al "musicista pratico" in generale), la pagina più meditata, magari riflessiva su altri grandi del podio visti personalmente lavorare e frequentati anche lontano dai palcoscenici, l'abbozzo di un disegno critico su qualche autore, in cui l'intuizione analitica si rafforza e si contrappunta con *exempla* ricavati dalla pratica frequentazione delle partiture. Da tutto ciò si potrebbe estrarre non diciamo un manualetto sistematico, ma un "breviario" sì. La tentazione di ricomporre solo con parole sue (un po' alla maniera dei letterati del basso impero che ricomponivano con algido virtuosismo combinatorio i versi di Virgilio) una cifra attendibile del suo far musica; o, al contrario e sempre con le sue stesse parole, il diniego, la cortina fumogena alzata intorno a un'attività ritenuta non commensurabile coi metri delle categorie intellettuali del "virtuoso" della lettura e della riflessione («Dopo un mese di sordità intellettuale – vissuto in preda agli istinti musicali e alla loro faticosa dissipazione – mi riaccosto a discipline più sagge», leggiamo stupefatti in una pagina di diario datata 9 luglio 1951!), fino al perentorio titolo, che troviamo in *Non eseguire Beethoven* (altro imperativo categorico morale, questo!): «I direttori d'orchestra non si confessano». Un'assertività che troviamo ribadita anche altrove (le prime righe de *La musica e il teatro*: «Dopo che hai diretto in teatro melodrammi di Verdi ti riesce impossibile scriverne in termini critici. Ogni parola appare logora; ogni tentativo d'analisi, peggio che insistito o ripetuto, inutile») e che può apparire paradossale, se non la si leggesse nel giusto verso, nell'evitare commistioni e confusioni tra la pratica e la riflessione a priori o a posteriori.

Ma ritornando alla prima affermazione, seppur tra le righe, possiamo cogliere più di un'indicazione preziosa. Già l'attacco: «Il rapporto fra il direttore d'orchestra e la partitura ch'egli studia e poi conduce all'esecuzione è uguale di fronte a qualunque testo. Ogni testo, per lui, è moderno. Ognuno viene assunto nella sua attualità interpretativa e nella sua pratica vitale». A noi pare risentire l'eco busoniana della voluta provocatorietà dell'atto esecutivo, che ogni volta deve rinnovare lo choc di modernità e di sorpresa insito nel capolavoro, strappato a forza dall'imbalsamazione in una classicità cimiteriale.

Eppure, la modernità, o più semplicemente, la rilevanza dell'apporto interpretativo gavazzeniano non si situa in qualche provocatorio sovvertimento dell'abitudine d'ascolto (come avviene per esempio in certi divi discografici, in auge ora che si sacrifica a occhi chiusi al feticcio della filologia, i quali potrebbero somigliare molto a quegli incauti restauratori che, insieme allo sporco depositatosi col tempo sull'affresco, rimuovono senza accorgersi anche le velature originali). C'è una pagina di Fedele d'Amico, spesso citata, che riassume nei termini opportuni il problema: quelle di Gavazzeni «non sono soltanto esecuzioni incantevoli: sono silenziose e trasparentissime esegesi, che dicono di più di un commento scritto. E il bello è, per un assertore della critica monografica, che non spiegano soltanto quell'opera, nella sua peculiarità isolata, ma sembrano decantare il fiore di tutta una tradizione». Dunque, un'attualità interpretativa giocata tutta nel senso della prospettiva

storica, che riattinge alla pratica vitale (mi riannodo ancora alle parole di Gavazzeni) attraverso tutta una trama di rimandi e suggestioni, per nulla esibiti in quanto tali, ma fatti respirare e percepire come carne e sangue del fatto musicale stesso.

Silenziosa esegesi: chi ha avuto la fortuna di veder lavorare Gavazzeni, a parte le bizzose impuntature dell'aneddotica, che dicono poco o niente, sa della misura verbale e dell'economia concertativa, sempre rivolta a evidenziare, questo sì senza risparmio, i nodi cruciali, spesso attraverso una "tinta", un chiaroscuro orchestrale individuati con felice intuizione. Questa, del senso musicale e poetico di un brano rivelati dal colore suo proprio, potremmo considerarla una linea di ideale discendenza da Toscanini (radicata in un'ulteriore e comune matrice verdiana), una delle poche, in realtà, in un direttore certamente assai lontano dall'esibizione di virtuosismo orchestrale o, anche, dal livido furore da acquaforte, talora persino sgomentante, di certe letture della bacchetta parmigiana.

Più di tante parole, valga la pregnanza dell'esempio auditivo: se ascoltiamo le prime misure della *Sinfonia* della verdiana *Luisa Miller* (l'orchestra è quella del Maggio Musicale Fiorentino), si coglie subito la qualità particolare del *melos* dei violini primi, in un legato flessibile che trova agio, dal tempo appena trattenuto rispetto al consueto, di effondere la qualità timbrica scura e virile della quarta corda. E, a contrasto, il grumo quasi percussivo dei restanti archi, che non "accompagnano" nel senso banale del termine, ma pongono uno scarto prospettico tra due colori ugualmente pregnanti. Altro cenno merita poi il Tutti orchestrale che segue, scevro di foniche durezza, non semplice stacco tra momenti lirici, ma delineato nella sua densità "sinfonica": il colore "tedesco" del do minore dell'*Overture* del *Freischütz*, che aleggia come fantasma sulla volontà verdiana di ampliare il proprio discorso culturale. Ancora, e termino per ora, il rilievo apparentemente eccessivo dato alla fascia degli archi che sostiene la grande frase del clarinetto (attaccata con un tempo appena più trattenuto, non tanto per agevolare l'esecutore, quanto invece per costringerlo a "pronunciare" anche quanto avrebbe potuto risultare solo meccanismo e agilità), sempre per la palese scelta stilistica di non "accompagnare" mai meccanicamente, di far cantare anche le figurazioni marginali (nel *Diario d'Edimburgo e d'America* leggiamo: «Altre interessanti prove ho potuto fare a Firenze incidendo romanze operistiche con due giovani cantanti: Anita Cerquetti e Virginia Zeani. Invece di accontentarmi di "accompagnare" con l'orchestra, ho tentato per ogni brano il colore orchestrale – la "tinta" – adatto, il colore di quel momento operistico dove il brano vocale trova la sua originale collocazione, e dunque il suo attimo drammatico, il punto vitale dei personaggi»).

È nota la curiosità di Gavazzeni nei confronti di un repertorio operistico italiano allora più che oggi considerato poco degno di attenzione – fino a sollecitare perplessità e resistenze critiche che adesso avrebbero assai meno ragion d'essere e che vanno imputate alla cronaca del costume, anche politico, della critica musicale: su questi specifici temi oggi è certo più facile trovare consonanza di vedute con l' "antimoderno" Gavazzeni che con molti suoi antichi (re)censori.

A proposito di un autore come Catalani, ad esempio, sia dal direttore come dal diarista viene salvaguardata la singolare posizione storica, tra Verdi e il Verismo, non di semplice epigono scapigliato, ma di apertura e aggiornamento europeo. Nel citato *Diario d'Edimburgo* vengono tracciate le linee di un ipotetico saggio «con la urgenza di fissarne la prima trama. Una ragione iniziale: nella revisione veristica Catalani va coinvolto quale fattore radicale, mantenendolo distaccato dalle ramificazioni successive (...). Larga implicazione letteraria e figurativa, che entra con gli umori del tempo, di un "tempo", di un ambiente – difficile generalizzare o chiudere il rapporto in locuzioni sbrigative, sicure nel loro significato (...). La

Scapigliatura, sta bene (ai lumi della critica recente: Contini, Ferrata), ma anche per Catalani occorre risalire le vene che l'hanno originata (...). L'influenza del soggiorno a Parigi? (...) Insieme, ciò che ne viene dal Romanticismo tedesco. Follia e poesia; follia e musica. A Parigi, gli incroci fra Simbolismo e Parnaso. La catena di follie che serpeggia nelle mille vene romantiche d'Europa.» Mentre in *Non eseguire Beethoven* leggiamo, su *Loreley*, «nell'operazione concertativa, mi si dimostravano gli spessori, insieme agli intrecci discorsivi, gli spazi, le disposizioni strumentali. Individuare e collocare gli ottoni è tipico della partitura. Alternando agglomerati wagneriani (*Lohengrin*) a stesure originali. Così le stesure late – ottave vuote, o quinte vuote – che si connettono a quelle divenute più ampiamente consapevoli in *Wally*. Vi si infiltrano, nei luoghi non fragorosi, modi francesi: le disposizioni strette e lievi che sono in Bizet, in Thomas, in Massenet (va ricordato il Massenet sinfonico, le *Scènes pittoresques*, le *Scènes alsaciennes*, il quasi sconosciuto *Concerto* per pianoforte e orchestra)». E ancora: «Per precisare cosa vada inteso come spazialità degli ottoni è esemplificabile la prima parte del preludio: le ottave vuote, appunto, le trombe nel registro basso, e poi, dopo l'entrata degli archi, il pedale interno affidato agli ottoni, risultante quale generatore di luce (un po' come fondo bianco genera la luce nella pittura impressionista, in raffronto al bitume di base in Courbet)».

La discografia “ufficiale”, al solito, non documenta. Gavazzeni, si sa, diffidava del disco come totem di una perfezione interpretativa al contrario soggetta anch'essa a una serie di imponderabili e di (in)convenienze (negative più di quelle teatrali) che in definitiva giungono quasi a sottrarre al direttore il controllo sul prodotto finale: tante pagine di diario testimoniano del rapporto conflittuale, anche se non a priori di chiusura, con la musica riprodotta. Valga per tutti un breve estratto da *Le campane di Bergamo*: «Le esperienze ripetute e rinnovate nell'incidere. Gli strumenti tecnici acuiscono le risorse, e diminuisce, insieme, la possibilità di un discorso musicale concatenato; diminuisce, per l'incisione operistica, la speranza di un giusto tono drammatico, di una giusta luce. Qualunque accorgimento e artificio è attuabile per ovviare alle deficienze vocali, alle stanchezze, alle crisi di volontà, frequenti in un lavoro simile (...). Sono le giornate dei “nastri” rappezzati, cuciti sui cigli estremi delle note, tesi alle suture microscopiche (...). Proprio stante la perfezione tecnica, gli spiriti musicali operistici – il colore, la temperatura – s'estraniano sempre più dalle incisioni odierne». E chissà che anche le pagine del Nostro, quasi messaggi in bottiglia, siano pervenuti alla considerazione dei discografici, visto che oggi certe procedure meccanicistiche e antimusicali sono assai meno in auge. Tuttavia, grazie anche alle migliorate tecniche di ripulitura che consentono operazioni di recupero, da nastri più o meno “pirata”, meno tossicose e fruscianti che pria, è apparsa sul mercato la *Loreley* scaligera del 1968, intorno alla quale si erano appuntati i pensieri sopra riportati. Ciò vale, in generale, per tutto il versante non operistico dell'attività gavazzeniana: se, per dirne una, la RAI si decidesse a curiosare e porre ordine nei propri archivi, siamo certi che qualcosa a proposito di Bruckner, Franck, del Mendelssohn oratoriale (per non citare che tre autori fondamentali nell'iter del Nostro) si possa recuperare.

Approfittando della digressione per fare leva su una personale e diretta esperienza d'ascolto, vorrei ricordare una *Lobgesang* coi complessi della RAI di Milano dai colori accesi, quasi da cartone di teatro: nel confronto-contrasto con la limpidezza della signorile classicità di Sawallisch, che pochi giorni prima aveva guidato i complessi della Scala nella medesima partitura, quella di Gavazzeni risultava una lettura forse meno rifinita e più scabra, ma stimolante nella sua coralità viva, intrisa del senso dell'unità di un'assemblea di fedeli piuttosto che delle inappuntabili ma un po' fredde maniere da *Singakademie*. E il passaggio

dall'agitato arioso tenorile all'esplosione affermativa del coro «Die Nacht ist vergangen» risultava particolarmente elettrizzante.

Urge tuttavia tornare a Catalani e al *Preludio* all'atto IV di *Wally*, dove appunto l'inizio misterioso, le disposizioni strumentali "vuote" riannodano il discorso delle suggestioni che per intuitiva analogia possono esser fatte sprigionare dalla partitura: certa invenzione di modi popolareschi un po' da scuola nazionale russa, forse, ma soprattutto, nell'importanza che assumono nella chiusa le trombe con sordina aggregate ai legni, il sapore forte dell'*Harmoniemusik* boema quale traspare dal Dvořák sinfonico o da Mahler (e dunque l'immediata "nobilitazione" del popolare nostrano, sempre pericolosamente sbilanciato verso l'oleografia da Club alpino italiano, riscattato qui da uno strapaese letterario di seconda mano e rivissuto invece da struggente lontananza come un paradiso perduto).

Non si può tuttavia abbandonare il discorso su Gavazzeni e il melodramma senza almeno accennare a Donizetti e alla mitica *Bohena* scaligera del 1957, "mitica" non solo nel ricordo ma già quasi in presa diretta, come se si fosse subito intuito che una stagione del melodramma passata in archivio poteva invece rinascere, non solo come testimonianza di un periodo storico: merito di una strepitosa Callas (e della Simionato, di Gianni Raimondi e di Rossi Lemeni), della regia di Visconti, ma soprattutto di una guida illuminata che aveva intuito che quanto aveva scosso il pubblico del 1830 non era solo un ebbrezza vocalistica perduta con le voci dei primi mitici interpreti, ma autentico teatro (un appunto, nel *Diario*: «Forse il punto più felice, in vent'anni di lavoro teatrale»). Come scattava questo fuoco d'artificio? Ci soccorre una riflessione che, scaturita dal lavoro su Verdi, funziona anche col bergamasco: «Verdi, che pure rispetta mirabilmente nei suoi "recitativi" (e quasi sempre anche nei brani "chiusi") i valori ritmici e fonici della "parola", nulla desume dalla oggettiva bellezza poetica e dalla nervatura drammatica di essa, ma tutto le attribuisce, quasi fosse lui solo a crearla nella fulmineità dell'attimo creativo e morale». Il Donizetti di Gavazzeni, infatti, "parla" (senza tuttavia essere forzato ad anacronismi verdiani o, peggio, veristici): dove una lettura superficiale potrebbe cogliere solo meccaniche simmetrie, equilibri musicali schematici e ripetitivi, occasioni per il semplice sfoggio canoro, c'è invece tutto lo spazio per la creazione di un personaggio vivo, dove quello che sulla carta risuona come per prevedibili assonanze e facili rime assume invece il respiro vitale di un accento umano che sembra travalicare persino la pura essenza musicale.

Il discorso s'è fatalmente aggirato intorno alla dimensione operistica, che è stato solo un capitolo, quello attualmente più documentato, ma che rischia di parzializzare un artista, come ha scritto Sandro Cappelletto, «instancabile, insaziabile di musica, suo padrone e servo, suo cronista e storico». Gli archivi RAI già menzionati conservano più di settecento "documenti", fino a quell'*Aviatore Dro*, opera futurista di Francesco Balilla Pratella mai più eseguita dal 1920, riportata in vita a Lugo di Romagna nel gennaio 1996, pochi giorni prima della scomparsa. Là vi è testimoniata l'attenzione devota alla musica italiana non operistica del ventesimo secolo, dai maestri della "generazione dell'Ottanta" (Casella, Pizzetti, Malipiero) ai coetanei Dallapiccola e Petrassi (quest'ultimo legato da fraterna amicizia, anche per la comune passione e sensibilità per le arti figurative): una sorta di ironia della storia, se pensiamo al Gavazzeni amorevole e autorevole "avvocato" non solo di Puccini ma di tutto il repertorio verista (Mascagni, Giordano, Cilea, Zandonai), ovvero l'oggetto polemico contro cui la "nuova musica" italiana reagiva. Ma, a ben guardare, si potrebbe anche sostenere che la ricerca gavazzeniana, senza per forza di cose porsi il compito di mediazione, puntava a far emergere, dai secondi, le screziature di inquieta modernità, le rotture e le zone d'ombra del conclamato vitalismo; mentre all'opposto, al di là di ogni intellettualismo, la ricerca proprio

del “tono vitale” nei neobarocchismi, tanto diversi tra loro, di un Malipiero o del Petrassi “romano”, o quella dimensione mitica e arcaica a cui ambisce il teatro severo di Pizzetti.

Qui si potrebbe agganciare un cenno sul Gavazzeni compositore, che insegue, dietro i fantasmi donizettiani, tassiani o semplicemente ambientali, il mito di una bergamaschità tutta d’invenzione, la più lontana possibile da ogni dialettismo. A dar retta all’autore, c’è forse il sospetto che questi sguardi su Bergamo si siano concretizzati definitivamente piuttosto nel tono inimitabile della pagina diaristica che nell’arabesco sonoro. In effetti al Gavazzeni compositore non è mai riuscita né forse mai è stata tentata una “restituzione” immaginifica delle campane bergamasche quale, ad esempio, in certi scorcì dell’omonimo volume: «D’improvviso campane e campanelle di tutte le chiese e i conventi di Bergamo, che si rincorrono, impazzite. Le più lontane, dai paesi verso la grande Lombardia, con gravità festosa. Nella temperie minacciante, il concerto ha tono festevole; innesta nel rumorio della bufera una confidenza amichevole e rassicurante (...). Nuovo effetto acustico, che danno le campane bergamasche quassù, dopo averle ascoltate fin dal tempo delle prime impressioni auditive, stando nella città bassa. Fuggiti in alto per il furore rumoristico imperversante, si odono con valori fonici tutti diversi. Riconosco i campanili, nella singolarità timbrica sempre conosciuta; ma ne è rovesciata la prospettiva sonora. Da qui i nuovi “coloriti”, che inargentano rintocchi ben noti. Con la sorpresa emozionante di cose domestiche, che si rivelino d’improvviso dissuete...».

Si riaffaccia con forza, nonostante tutto, la tentazione di curiosare sotto il tombale autoepitaffio, dettato negli anni Cinquanta con la consueta ironia: nei confronti della propria opera, «giudicandola di astanza anacronistica, procedè l’autore stesso ad autosepoltura, avanti sopravvenissero le “leggi eccezionali” dell’Avanguardia Ufficiale». Ad esempio, riaprendo i giovanili *Quattro madrigali del Tasso* per voce e pianoforte, colpisce la strutturazione insolita e preziosa, *analogon* in certo senso del concettismo galante del poeta, secondo la forma del tema con variazioni, in cui il tema svolge il ruolo dell’introduzione strumentale e i quattro testi vengono intonati, appunto, come variazioni. C’è da dire che l’impalcatura concettuale, a una prima lettura, fa aggio sulla felicità dell’invenzione musicale vera e propria, ma il giudizio, alla prova dell’esecuzione, potrebbe forse non esser così drastico. Comunque, i momenti di trapasso tra una variazione e l’altra, quasi microinterludi congiungenti differenti scene, mostrano una non trascurabile vena coloristica, una rapida maniera bozzettistica risolta in efficaci notazioni impressionistiche,

In una pagina più ampia come la *Sonata da casa* del 1944, per violino, pianoforte e archi (senza contrabbassi), l’individuazione tematica si fa meno generica e l’impianto formale, meno ambiziosamente “costruito”, consente una fluida connessione degli episodi. Può disturbare invece una certa mancanza di selezione nel linguaggio armonico, in cui modalismi diatonici convivono con sovrapposizioni accordali di tipo impressionistico e con clausole tonali nemmeno mascherate, ma non propriamente assunte come segnali di distacco ironico o straniante, che non riteniamo nelle intenzioni dell’autore. All’attivo invece, nei primi due movimenti, una tinta generale un poco nebbiosa, una sorta di “impressionismo nordico” che attutisce anche certo melodizzare, assai poco difendibile in talune sue svolte. Il finale mutua dall’Allegro neoclassico il meccanismo motorio (la cellula iniziale, puntigliosamente riaffermata e variata), ma non l’ossessione costruttivistica neobarocca; emerge invece, come nel coevo *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* di Dallapiccola (opera assai apprezzata dal Nostro: «Singolare e vivissima opera questo *Piccolo Concerto*, che sembra spezzare, a tutta prima, una coerenza poetica e morale e linguistica; e risulta invece quale divagazione armata

a sua volta e di moralità e di poesia»), un festoso “scampanio” di sequenze di accordi consonanti paralleli, assai consono alla necessità conclusiva e ricapitolativa del brano.

Questa partitura, dedicata «a Michelangelo Abbado ed alla sua orchestra d’archi» è stata scritta in uno dei momenti più tragici della storia del nostro Paese, come lo stesso autore ne riferisce in *Musica tra le macerie*: «Il mattino di una domenica di marzo, in una città disseminata dalle macerie, di edifici devastati, ci si avvia alla casa del violinista Michelangelo Abbado per ascoltare una prova della sua piccola orchestra d’archi e, dopo, far colazione in compagnia. La musica dunque, stante la volontà tenace dei musicisti, intende sopravvivere alle distruzioni della guerra, vincere le difficoltà d’ogni genere che si parano innanzi all’esercizio dell’arte, e resistere e durare proprio in quelle forme e in quelle espressioni che potrebbero sembrare – ai distratti e ai superficiali – anacronistiche, spente per sempre sotto i colpi della vita moderna. Un complesso di strumenti ad arco, che suona nella sala di un appartamento... Ecco, dopo tanta distruzione e tanta morte, e mentre la minaccia ancora incombe, che alcuni strumentisti si raccolgono sotto la guida di un musicista e pongono mano a Tartini e a Vivaldi, a Corelli e a Bach, e sollecitano compositori amici a scrivere per il loro complesso, testimoniando sul vivo che – anche durante la tempesta degli uomini malvagi – la musica può inarcare di nuovo le sue forme e dar fuori i suoi timbri tra le mura di una casa mezzo devastata (...). La famiglia dell’amico violinista è la più perfettamente ordinata e organizzata tra quante io ne conosca e ne frequenti. Ma un ordine che non pesa, perché giovialissimo e, direi, giocondo: con un suo ritmo spontaneo, senza severità e senza pose (...). Usciti gli strumentisti del complesso d’archi, entrano in campo i due ultimi figlioli di casa, Claudio e Gabriele, irruenti ma precisi. Sgombrano la sala dai leggi, le sedie e le musiche, in un batter d’occhio: portano tutto in solaio. I due figli maggiori recano la tavola per il nostro pranzo e l’apparecchiano: Luciana, violinista anch’essa, Marcello, pianista dalle mani gagliarde e dal cervello acuminato nella speculazione musicale. Maria Carmela – la più perfetta moglie di musicista che esista nei tempi nostri: nata due secoli prima sarebbe potuta diventare Anna Maddalena Bach senza mutar nulla di sé – giunge di cucina con una marmitta fumante...».

Il discorso sul Gavazzeni compositore, lo ripetiamo, se intende rivederne l’autoarchiviazione, ha davanti a sé un percorso tutto da verificare, magari sulle partiture più complesse come quei tre *Concerti di Cinquandò*, che, almeno come eco verbale, ricorrono anche nelle note diaristiche (la “casa perduta” «di nonni materni, legata a modi dissolti insieme alle persone. Il nome Cinquandò. Un nome inesplicito, certo unico. Nessuno ne seppe mai la ragione, l’etimo. E il segreto della sua suggestione, nel tessuto del luogo, stava anche in questo, nella inesplicabilità, proprio nel timbro della pronuncia, nell’ultima vocale accentata e aperta. Ne scrissi in passato, con qualche minuzia descrittiva. E per la posizione acustica della casa e del luogo, parlai di “romitezza timbrica”»), a insinuare un dubbio, seppur minimo, sulla definitività assoluta del distacco. Del resto, l’assenza di conclusioni perentorie, la revisione tenace, a distanza di anni, delle proprie posizioni alla luce di replicate letture (nel senso proprio e in quello metaforico del mestiere direttoriale), eliminano felicemente la tentazione di racchiudere la figura di Gavazzeni in un formula, invitandoci con naturalezza a una conclusione “aperta”, e insieme sollecitandoci al gusto per l’avventura intellettuale, nella ricchezza molteplice della nostra tradizione europea, al di là di ogni schematismo critico preconconcetto.