

Luciana Frassati e Furtwängler

UNA MUSA ITALIANA PER IL GRANDE DIRETTORE PREDILETTO DA HITLER

Lei, dama dell'alta società internazionale, aveva tenuto sulla corda anche Toscanini. Mentre lui affrontava e subiva la deriva nazista della sua Germania

di Jacopo Pellegrini

Il fenomeno della musa ispiratrice, ovvero - invertendo il genere degli addendi il risultato non cambia - del suo corrispettivo maschile (muso ispiratore?), è tutt'altro che raro in arte: da Beatrice alla Duse, dalla Fornarina di Raffaello alla Gala di Dalí, dall'"onlie begetter" (l'unico ispiratore) dei sonetti shakespeariani alla Arletta (Anna Degli Uberti) e alla Clizia (Irma Brandeis) di Montale, cantore d'una "Musa [...] lontana: si direbbe [...] che mai sia esistita". Il reame di Euterpe deve la sua prosperità anche alle tante "amate immortali" di Beethoven: Magdalena Willmann, Giulietta Guicciardi, Therese Malfatti, Antonie Brentano, e persino a Vittorio, la marchetta canterina abbordata nel 1878 alle Cascine di Firenze da Čajkovskij, il quale dalla bocca di quel fanciullo all'incirca tredicenne apprese un buon numero di canzoni popolari, tra cui l'aggraziata "Pimpinella", più tardi riveduta corretta e pubblicata a proprio nome tra le sei romanze op. 38.

Dalle "amate immortali" di Beethoven all'influenza delle cantanti su Rossini e Bellini. Più complicate le cose per gli interpreti

Senza peraltro sottovalutare gli effetti della Colbran su Rossini, della Gladkowska su Chopin, della Turina e della Pasta su Bellini, della Stolz su Verdi, della Wesendonck e di Hanslick (l'odiato critico musicale) su Wagner, di Alma Schindler su Mahler (e su Zemlinsky, e su Gropius, e su Kokoschka, e su Werfel...), di Peter Pears su Britten, di Djagilev su tutti i collaboratori musicali dei Ballets russes (le funzioni di musa non sono di necessità legate a relazioni sessuali o affettive).

Ma, restando entro ai confini di Euterpe, se dalla sfera dell'artista creatore ci volgiamo a quella del ricreatore, all'interprete, le cose si complicano. Non mi riferisco alla questione, dibattuta fino alla nausea (e, a mio modesto parere, vana come tutti i falsi problemi), se un esecutore sia assimilabile o meno a un autore, ma proprio alla difficoltà di stabilire chi e quanto sia in grado di esercitare un'influenza sull'operato di direttori cantanti pianisti violinisti e via suonando. Gli adepti di Eros sono tutt'altro che rari tra i musicisti; eppure, chi mai ci saprà dire se le serate storiche di un Di Stefano o di un Pavarotti, di un Mitropoulos o di un Bernstein (per pusillanimità non faccio nomi di viventi, ma il cantante d'opera già rivale di Lucianone e tuttora in carriera come baritono, il direttore d'orchestra più menzionato dai giornali italiani potrebbero figurare al posto dei citati) siano state "illuminate" dalla presenza, fisica o ideale, di questa o quella amante (le mogli vanno escluse a priori), di questo o quel *copain*?

Rari sono i casi in cui le congetture riescono a convertirsi in fatti sulla scorta di prove documentali (so bene che quanti negano l'influsso della vita quotidiana sulla sfera spirituale non annerteranno alcun valore a questi riscontri, ma io - che ci volete fare - resto un convinto seguace di Sainte-Beuve); e tra questi pochi, spicca quello di Arturo Toscanini: marito e padre integerrimo (più o meno), al podio e nel sesso scosso, travolto da impulsi irrefrenabili. Come attestano le lettere scritte a una delle sue numerose amanti, Ada Colleoni Mainardi, un diploma in pianoforte e trent'an-

Le amanti di Toscanini, marito e padre integerrimo (più o meno), al podio e nel sesso scosso, travolto da impulsi irrefrenabili

ni di meno sulle spalle, legittima consorte del violoncellista Enrico Mainardi, uomo decisamente poco caldo ma membro di un mirabile trio insieme al pianista Edwin Fischer e al violinista Georg Kulenkampf (in somma, la sposa di un simpatizzante nazifascista dal 1933 al '39 intrecciò un'affare col vessillo degli antifascisti). Qualche frammento scelto a caso tra le centinaia di pagine vergate da un infoiato "Artù" e ora in parte trascritte in "Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini", a cura di Harvey Sachs, Milano 2003 (che gli dei del cielo perdonino il titolo orripilante al direttore editoriale della Garzanti): "Non ho che te e la musica, il che è tutt'uno. Vi confondete entrambi in me"; "Oggi ho diretto Beethoven con ispirazione maggiore. Avevo il diavolo in corpo, o lo spirito santo nell'anima, non so. Certo l'ispirazione veniva da te, mia unica creatura, uni-

ca vera gioia della vita mia"; "Era l'ultima del 'Fidelio' [al Festival di Salisburgo, 1936] [...]. Ho levato di tasca il piccolo porta ritratto, guardato il tuo bel viso e portato furtivamente alle labbra mentre il dialogo durava!" (è curioso, ed emblematico, come d'Annunzio e Liala si diano la mano nello stile epistolare del Maestro).

Molto singolare e significativo, in quanto più unico che raro, è il caso di una musa doppia, ossia attiva, ed efficace, su due fronti contemporaneamente. Nella seconda metà degli anni Trenta una dama della *haute* internazionale, moglie di un diplomatico (il polacco Jan Gawroński), madre di sei figli (quattro femmine e due maschi), seppe tenere sulla corda i due più illustri rappresentanti del drappello direttoriale: Toscanini, ovviamente, e il suo contraltare alemanno, Wilhelm Furtwängler. Luciana Frassati Gawrońska, figlia di Alfredo, giornalista, senatore, ambasciatore, colui che aveva trasformato la vecchia Gazzetta piemontese nella Stampa, e sorella di Piergiorgio, beato della chiesa cattolica romana, nacque a Pollone, in Piemonte, e visse

Figlia del fondatore della Stampa, sorella del beato Pier Giorgio, aveva sposato Jan Gawroński, diplomatico polacco

a lungo, 105 anni. Si dedicò con accanimento alla scrittura, in prosa e in versi: la ventina abbondante di libri da lei curati o scritti per intero comprende i ritratti di padre (tre tomi), madre (la pittrice Adelaide Ametis) e fratello, nonché un grosso volume fotografico su "Il maestro. Arturo Toscanini e il suo mondo", uscito a Torino nel centenario della nascita (1967): il testo dettato da "donna Luciana", non avaro di sviste ed errori fattuali, riesce nondimeno utile per gli scaltri rilievi sulla psicologia tutt'altro che lineare del biografato, magnanimo e grezzo, consapevole del proprio valore e insicuro, ombroso e spassosissimo.

Il colpo vincente messo a segno 'contro' Toscanini risale all'aprile 1937: la Frassati, a quel tempo di stanza a Vienna, il 18 accoglie all'aeroporto l'illustre ospite, giunto nella capitale austriaca per ascoltare alcuni cantanti nel "Flauto magico" di Mozart (che si accinge a eseguire al Festival di Salisburgo). Vanno insieme a teatro, e lui s'arabbiava subito: "Che bestia!", bofonchia contro il direttore durante l'ouverture. Segue la cena "alla Legazione [polacca]. Passeggiava su e giù inferocito e gli invitati, perplessi, stavano a debita distanza". Mangiando però si ammansisce, e allora, pronta, l'ammalatrice insinua: "Venire a Vienna senza dare un concerto è grave! 'No, è impossibile'. Allora mi venne in mente - prosegue la padrona di casa - di proporli, quasi senza che se ne accorgesse, un programma e cercai di far convergere la sua attenzione sulla 'Quinta' [di Beethoven]. Seguì un silenzio [...] finché il Maestro propose: 'Forse potrei dirigere la 'Sesta' [sempre di Beethoven]'. Il 25, i Wiener Philharmoniker si esibiscono con Toscanini nella Sala d'oro del Musikverein: il programma è quello stilato sul libro degli ospiti all'ambasciata: Rossini, "L'italiana in Algeri", ouverture; Beethoven, Sinfonia "Pastorale"; Schubert, Sinfonia "Incompiuta"; Mendelssohn, Notturmo e Scherzo dalle musiche di scena "Per il sogno di una notte di mezza estate"; Ravel, "Bolero". "Per il mio concerto" l'orchestra "mi regalò una medaglia, perché l'esecuzione fu veramente un dono alla città di Vienna", postilla l'a-

"Oggi ho diretto Beethoven (...). Avevo il diavolo in corpo. Certo l'ispirazione veniva da te, unica vera gioia della mia vita"

bile macchinatrice.

Più complessa intima duratura la relazione della Gawrońska con Furtwängler, forse all'inizio (di certo non a lungo) alimentata da un coinvolgimento di natura sensuale. Le lettere del musicista alla donna (pubblicate in un volume più patinato che scrupoloso, a firma di Armando Caruso: "Furtwängler. Ho diretto per lei", Giulio Cesare Ricci editore, 1999) affocano di desiderio, si struggono alla vampa del ricordo se non del rimpianto: assenti i riferimenti alla politica e alla cronaca, si avverte qualche sintomo di gelosia, specie nei riguardi di Toscanini, e l'insistenza dell'innamorato smanioso ("i miei pensieri restano ininterrottamente presso di lei e non voglio credere, che, com'ella scrive, siano e debbano restare solo ricordi": 1° aprile 1937; le traduzioni, qui e altrove, sono del sottoscritto) o disorientato ("Ella non vuole re-



Luciana Frassati (a sinistra) con Arturo Toscanini in una gita all'Isolino sul Lago Maggiore (dal libro di Armando Caruso "Furtwängler. Ho diretto per lei", Giulio Cesare Ricci Editore)



Wilhelm Furtwängler durante un concerto con i suoi Berliner Philharmoniker

spingermi del tutto, ma desidera porre e tenere fermi certi limiti": 19 aprile (1937), capitola al semplice ricordo della musa: "Oggi mi è capitato quello che non mi capita mai - mentre facevo musica ho pensato a lei. Di solito la musica è nemica dell'amore. E' qualcosa di assolutamente ultraterreno, che esaurisce in sé tutto quanto è terreno" (senza data).

Il primo incontro reca la data del marzo 1937: anno, come si vede, scintillante di successi per l'idolatrata; ma anno, al pari di quelli immediatamente precedenti e successivi, parecchio complicato per l'adoratore. All'inizio del '33, com'è noto, i nazisti hanno assunto il potere, instaurando un regime totalitario su basi xenofobe e razziste; l'11 aprile Furtwängler si schiera contro l'arianizzazione della società e della cultura tedesca, rivolgendosi direttamente a Goebbels, ministro della Propaganda, dalle colonne della Deutsche Allgemeine Zeitung: "Io non riconosco, in definitiva, che una linea di demarcazione: quella tra arte e non arte!", per poi insistere sul valore esclusivo della 'qualità' e sulla necessità

L'insistenza dell'innamorato smanioso. Le lettere del musicista si scontrano alla vampa del ricordo, se non del rimpianto

che agli artisti ebrei (Bruno Walter e Fritz Kreisler, Max Reinhardt e Artur Schnabel, tra gli altri) "sia concesso anche in futuro di sfoggiare i propri talenti in Germania". E' pur vero che in quei mesi Furtwängler accetta da Göring e da Goebbels cariche pubbliche (prima Staatskapellmeister, poi Generalmusikdirektor della Staatsoper; membro della Commissione ministeriale per i programmi; vicepresidente della Confederazione musicale del Reich) e onorificenze (consigliere di stato, senatore della cultura del Reich), probabilmente convinto di rafforzare la propria posizione, garantendosi autorità e indipendenza: è lo stesso peccato di *hybris* commesso da Toscani-

significa definire attentamente la forma (elemento vivo, pulsante, non rigida gabbia strutturale), ricercare un'unità interna, che viene raggiunta per virtù di fraseggio, laddove Toscanini, altro 'classico' e altro organista, punta sull'impulso ritmico. A giudizio di Ernest Ansermet, insigne direttore e filosofo della musica, mentre l'italiano tende all'"espressione" (la sua visione del repertorio strumentale tedesco è "incisa col bulino", ossia fissata una volta per sempre, e poggia sulla distinzione delle varie componenti musicali, melodia ritmo armonia), il tedesco ricerca invece l'"espressività", vale a dire "un'espressione in costante formazione", un "gioco di chiaroscuri" determinato dalle svolte dell'armonia, "che contrappone e insieme lega le diverse parti di una forma globale".

Da ciò, l'immediatezza, l'intensità fisica comunicata dalle sue letture, impennate sulla legge del contrasto, "mezzo essenziale allo svolgimento di tutta la 'musica assoluta'" (contrasto tra movimenti: Quarta Sinfonia di Brahms, 1942, o tra episodi: Sinfonia "Grande" di Schubert, 1942, Ou-

Per Edwin Fischer "era un musicista tedesco (...) in senso faustiano, sempre in lotta e sempre in cerca, quasi mai soddisfatto"

verture per il "Sogno d'una notte di mezza estate" di Mendelssohn, 1947 -, questi ultimi distinti in base alla dinamica e all'oscillazione del tempo, spesso accentuata dal ricorso al "rubato": molto presente anche in autori dove non te lo aspetteresti (Beethoven, Schubert, Brahms: come se la bacchetta obbedisse all'istinto del momento, a un impulso "intuitivo e mistico", per dirla con Isotta), diviene calibratissimo in repertori che lo richiedono esplicitamente: l'ouverture della "Fledermaus" (Berlino, 1937), il "Valzer dell'imperatore" (Vienna, 1950) spondono un'eleganza suprema proprio perché non indulgono ai vezzi e ai sospiri di cui gl'interpreti volgari infarcisco-

Evocare l'unità originaria della musica in un mondo sempre più estraneo: dal podio coltivava l'esercizio dell'arte come "luogotenenza dell'utopia"

ni alla Scala dopo l'ascesa al potere di Mussolini, il ritenersi cioè superiori, puri e irraggiungibili dal fango della realtà circostante. Ma l'ufficialità di quei titoli non lo dissuade dal prendere le parti di un collega bollato come esponente della *entartete Kunst*, l'arte degenerata: il 25 novembre 1934, sempre sulla Deutsche Allgemeine Zeitung, appare una difesa che suona all'incirca come un attacco ai nuovi padroni: "Si è intrapresa, in determinati circoli, una lotta contro Paul Hindemith, facendo leva sul motivo che egli non sarebbe tollerabile nello spirito della nuova Germania [...], bisognerebbe [invece] designarlo come un elemento schiettamente tedesco, [...] nella sua solida semplicità artigianale e nella natura proba e vigorosa, come nella riserve schiettamente tedesca, [...] bastanza rari [...] dove finiremmo per arrivare se l'opera di denuncia politica dovesse essere applicata su larga scala all'arte?". Pochi giorni dopo, per la precisione il 4 dicembre, Furtwängler si dimette da tutti gli incarichi e si ritira a comporre sulle Alpi bavaresi. Gli viene ritirato il passaporto: "Hitler [...] pensa che [...] abbia bisogno di una buona lezione. Göring lo calunnia, Goebbels anche", si legge in un dispaccio inviato a Parigi dall'ambasciatore francese Poncet (riportato in Audrey Ronciglì, "Il caso Furtwängler", Zecchini, Varese 2013).

Riprende l'attività direttoriale nell'aprile successivo quando, con immensa gioia dei governanti ("Furtwängler è tornato. Quale grande vittoria per noi! Questi artisti [...] non hanno alcuna facoltà di ragionamento politico", scrive Goebbels sul diario), sale al podio dei Berliner non più suoi: fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale le presenze in patria saranno tuttavia ridotte al minimo indispensabile, concerti e pochissime recite d'opera a Berlino, cicli di rappresentazioni a Bayreuth, sporadiche apparizioni in altre città; addirittura, tra il '36 e il '37, chiede e ottiene un altro periodo sabbatico. Dall'estero gli giungono non solo inviti come ospite (la sua immagine ufficiale e planetaria quale direttore tedesco si rafforza ogni giorno di più, con soddisfazione di Goebbels che lo considera una pedina fondamentale "nel-

la strategia di politica culturale" nazista), ma anche offerte di posti stabili: proprio nel '36 Toscanini lascia la Filarmonica di New York e lo designa suo successore, all'unica condizione - subito accettata - di non dirigere più in Germania: così facendo il Parmigiano, che stima oltremodo, solo in parte ricambiato, il più giovane collega, vuole offrirgli l'opportunità di sottrarsi all'abbraccio del Führer. Sennonché, stavolta entra in gioco l'astuzia volpina di Göring, il quale comunica alla stampa il ritorno del Nostro alla guida della Staatsoper: una menzogna, in grado però di sollevare negli Stati Uniti un vespaio tale da indurre Furtwängler, ch'è in vacanza in Egitto, a una ferma (e ingenua miopie autoleisionistica) presa di posizione: "Non sono un politico, solo un rappresentante della musica tedesca che appartiene all'intera umanità. Propongo di sciogliere il mio contratto con la Philharmonic Society finché il

Nel 1937 Furtwängler scrive a Goebbels: "Io non riconosco che una linea di demarcazione: quella tra arte e non arte!"

pubblico capirà che musica e politica non hanno nulla in comune". La rottura definitiva tra i due direttori si consuma a Salisburgo, nell'agosto del '37: "Ritengo che per i musicisti non esistano paesi occupati o liberi. Gli uomini sono liberi là dove si suona la musica di Beethoven e di Wagner [...]. La musica giunge in strade in cui la Gestapo non può sperare neppure un istante di infiltrarsi", replica all'italiano che lo rimbrotta per le sue esibizioni in Germania; e alla Frassati: "Né Toscanini, né la sua cerchia - alla quale ascrive in certo qual modo anche lei - hanno idea del mio volere ed essere come artista o come uomo [...]. L'atteggiamento nei miei confronti, ossia contro di me, non solo è fondamentalmente sbagliato, ma addirittura talmente *umiliante* ch'io debbo prenderne le distanze".

Il bello è che, da un punto di vista teorico, se non aveva ragione, neanche aveva torto. Per tutta la vita Furtwängler conservò infatti una "fede incrollabile" nell'"arte tedesca", nell'idealismo, nell'eterna forza vivificante dello Spirito. Il pianista Edwin Fischer lo ha spiegato con estrema chiarezza: "Era un musicista tedesco [...] in senso faustiano, sempre in lotta e sempre in cerca, quasi mai soddisfatto" (anche se non andrà sminuito l'interprete di Berlioz, di Smetana, di Čajkovskij, persino, in certi momenti - la tempesta iniziale -, dell'"Otello" verdiano); e Max Reinhardt, a sua volta: "Le persone come Furtwängler devono restare, se la Germania deve sopravvivere". D'altra parte, anche i detrattori avevano le loro ragioni: il sostrato ideologico delle due posizioni,

quella dell'artista e quella del regime, è per certi aspetti lo stesso: nazionalismo etico ed estetico, "positivismo biologico" (d'Amico), antistoricismo, misonismo in arte (sebbene definirlo nazista *tout court* come fa Paolo Isotta nel suo recente "La virtù dell'elefante", Marsilio, sia una *boutade* dai riflessi sinistri). Un tragico paradosso domina l'attività del Furtwängler direttore (e compositore: oltre a molti lavori giovanili, si ricordano un Trio e un Quintetto con pianoforte, le due Sonate per violino e pianoforte, il lunghissimo e affascinante Concerto sinfonico per pianoforte e orchestra, le tre Sinfonie, di cui la Seconda registrata anche dall'autore); gli esordi, nel 1906, a vent'anni, sono all'insegna della modernità: non solo moderata (i "recenti" Wagner, Brahms, Bruckner, l'amato Pfitzner, Reger), anche "estremistica" (Richard Strauss, Mahler, Debussy); né in seguito mancano ulteriori, quantunque centellinate, acquisizioni (Nielsen, Stravinskij, Ravel, Skrjabin, Prokof'ev, Busoni, Bartók, Honegger, Casella, Hindemith, persino le Variazioni op. 31 di Schönberg, senza scordare l'interesse non marginale per il barocco e il preclassicismo). Sta di fatto, però, che tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, in coincidenza col mutamento di clima politico ma non necessariamente per effetto di esso (dopo la nomina simultanea, nel '22, a capo dei Berliner e del Gewandhaus Orchester a Lipsia, la carriera internazionale subisce un deciso incremento: 1924, esordio a Londra; 1925, prima tournée in America; 1927, direttore principale dei Wiener Philharmoniker), ha luogo la metamorfosi in "custode della musica" (Theodor Wiesengrund Adorno, che oppone Furtwängler al "barbarismo della perfezione" incarnato dal "tecnocrate" Toscanini), laddove per musica si deve intendere il sinfonismo austro-tedesco dal classicismo al tardo romantismo, con Beethoven all'apice. Bach per basamento, molto Haydn e poco Händel in funzione di pionieri (nel Concerto grosso op. 6, n. 5, conservato in una registrazione dal vivo del 1954, l'anno della morte, il Minuetto finale viene anticipato per lasciare il posto all'Allegro, che nel testo originale viene prima, in modo da ottenere una sequenza di movimenti equiparabile a una sinfonia). Con le avanguardie, la Seconda

scuola di Vienna e la *neue Musik*, la rottura è inevitabile, poiché esse segnano, a suo dire, la definitiva scomparsa della natura dall'arte, la rottura di tutti i legami col passato, il prevalere del frammento, delle "illuminazioni", sull'intero.

John Ardoin ("The Furtwängler Record", Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994) individua nell'attività direttoriale di Furtwängler tre fasi - prima, durante e dopo la Seconda guerra mondiale - contraddistinte da un progressivo attenuarsi dell'impeto emozionale in favore di un tono più meditativo e profondo. La nutrita silloge di concerti berlinesi tra il 1942 e il '54 ora disponibile in cd (della Melodija - che ha riversato le incisioni del tempo di guerra trafugate dai sovietici dopo la caduta del Reich - e della Audite - dal '47 in poi) consente di avanzare una lettura diversa. L'unico e solo punto di svolta va individuato nell'incontro, nel 1920, con Heinrich Schenker, gli studi del quale erano peraltro già noti a Furtwängler da un decennio: le teorie elaborate dal compositore e didatta residente a Vienna forniscono un presupposto scientifico alla visione organicistica dell'opus artistico, appresa in gioventù da Goethe (il libro "La metamorfosi delle piante", 1790) e dal saggio "Del dirigere" di Wagner (1870). Scoperto definitivamente se stesso, Furtwängler non cambia più: potranno variare, anche moltissimo, i particolari, influenzati da circostanze accidentali, luogo orchestra stato d'animo (è quel "fondo dell'interpretazione [...], metaforicamente parlando, 'improvvisatorio'" su cui insiste Fedele d'Amico), non il quadro complessivo: come dimostrano, nelle diverse esecuzioni d'uno stesso pezzo, le durate molto simili (solo dopo la malattia del 1952 crescono un poco) e l'individuazione dei punti culminanti negli stessi luoghi. Il che non impedisce la creazione di atmosfere diametralmente opposte: la Terza di Brahms è nel 1949 tragica, inesorabile nella sua spinta direzionale, meditativa e serena cinque anni dopo.

Allo stesso criterio della "coerenza nella varietà" andranno ricondotte le divergenze reperibili tra due esecuzioni dell'ouverture "Coriolano", sulla base delle quali Ronciglì costruisce la sua non molto credibile interpretazione "politica" delle registrazioni effettuate in tempo di guerra: "Furtwängler, tramite l'esasperazione dei mezzi musicali, si è fatto portavoce sia [...] della sua tragedia personale, che della violenza del contesto politico e sociale esterno". A Berlino nel 1943, una delle sue esecuzioni più "survolate" (Ardoin), come a Vienna nel '47 (incisione in studio EMD, meno rabbiosa e più graduata nelle escursioni dinamiche, il brano di Beethoven tocca comunque la sua acme non nello Sviluppo o alla Ripresa, ma - colpo di genio da levare il fiato - nella Coda in diminuendo, a partire dal "fortissimo sempre" di battuta 270).

Per Furtwängler il fondamento, estetico e pratico a un tempo, della prassi direttoriale ("L'interpretazione problema capitale della musica", uno scritto del 1934 tradotto in "Suono e parola", Fògola, Torino 1977; altri testi suoi sono disponibili in italiano: "Dialoghi sulla musica", Curci, Milano 1950 e successive ristampe; "Quaderni 1924-1954", Campanotto, Udine 1996, purtroppo tradotti dal francese; "Caos e forma", Graphos, Genova 1997) consiste nell'idea - ripresa da Schenker - che alla base di qualsivoglia creazione musicale sia un gesto spontaneo, un atto d'improvvisazione. Il compositore trasforma questo caos iniziale in qualcosa di compiuto, giacché "per le leggi della vita organica, ogni processo 'interiore', e quindi anche un lavoro musicale, tende a realizzare se stesso" nelle "cosiddette 'forme' musicali". L'interprete dovrà compiere il percorso inverso, dal particolare all'universale, e ricostruire "la visione globale che guidò l'artefice".

"Furtwängler fu l'ultimo romantico", afferma Michelangelo Zurletti in "La direzione d'orchestra. Grandi direttori di ieri e di oggi" (Giunti-Ricordi, Firenze-Milano 1985, rist. 2000). Secondo me però, lui e tutti quelli che la pensano come lui (e sono la maggioranza), scambiano l'accidente per la sostanza: fu piuttosto se non l'ultimo, uno degli ultimi "classici". Nei capolavori del passato, il figlio dell'archeologo Adolf (direttore delle missioni tedesche a Egina, Micene, Olimpia), il discepolo di Ludwig Curtius (un allievo del padre, ancor oggi considerato tra i massimi esperti di arte pompeiana) ravvisa "un modello assoluto, [...] un 'ideale' che presuppone un atteggiamento esplicitamente valutativo nei confronti del mondo": il concetto di classico, "coscientemente e propriamente antistorico", possiede anche una valenza etica, in quanto designa qualcosa di "buono, giusto, migliore". In Furtwängler, osserva ancora Adorno, la soggettività "è disciplinata dalla rappresentazione dell'oggetto": dirigere

no le musiche di Johann Strauss. A bilanciare questa contrapposizione di blocchi più o meno consistenti interviene il principio della "totalità", che, grazie al suono sempre "legato" e sostenuto, alla densità degli impasti timbrici, alla compattezza del registro grave in orchestra (collegata alla teoria schenkeriana del *Grund*), riassorbe ogni parte in un decorso musicale univoco e rettilineo (freccia diritta al bersaglio, la Settima di Beethoven del 1943 scarica la tensione accumulata per tre movimenti nell'esplosivo, dionisiaco Allegro con brio finale). Questa visione dall'alto, onnicomprensiva, relega in secondo piano le eventuali imprecisioni esecutive, e alle volte anzi contribuisce ad assicurare risultati eccelsi in termini di perfezione materiale (chi insiste a ricamare sul gesto "impreciso" di Furtwängler dimentica o ignora, tanto per dire, la formidabile trasparenza dell'intercambio motivico nel Finale della "Sinfonia domestica" di Richard Strauss, 1944: un risultato ottenibile solo in virtù d'una tecnica sovrannaturale).

Nel "il momento in cui l'uomo dell'Occidente sta per divenire impari al suo compito" (Mario Bortolotto), Furtwängler tentò in ogni modo di salvare, ha scritto Adorno, "qualcosa che era già perduto, recuperare cioè all'interpretazione quel che essa, nel momento in cui stava svanendo una tradizione vincolante, cominciava a dissolversi": l'esercizio dell'arte come "luogotenenza dell'utopia" (*Statthalter der Utopie*). Evocare l'unità originaria: impresa pressoché vana nella sua enormità, impossibile farsi illusioni: "Il mondo diventa sempre più estraneo e sempre più folle, a poco a poco noi artisti non sappiamo assolutamente più cosa ci stiamo a fare. Eppure dobbiamo tutti essere ciò che siamo" (lettera alla Frassati del 9 gennaio 1939). Il fatto ch'egli sia riuscito a vincere le resistenze opposte dalla materia allo spirito, e in più occasioni ("Tristano e Isotta" in studio del 1952; Quartetto "Mir ist so wunderbar" nel "Fidelio" dal vivo a Salisburgo, 1950; Andante del Secondo di Brahms con Fischer alla tastiera, 1942; inizio e fine della "Passione secondo Matteo" di Bach...), non cessa un istante di stupirci e, insieme, di commuoverci.

Il direttore accetta poi dal regime nazista cariche pubbliche e onorificenze, convinto di garantirsi così autorità e indipendenza

Luciana Frassati negli anni Trenta



Luciana Frassati negli anni Trenta