

 **MIMESIS / Tetragramma**

N. 1

Collana diretta da Massimiliano Rizzoli

SERIE PROFILI SONORI diretta da Margherita Anselmi e Pier
Alberto Porceddu Cilione

COMITATO SCIENTIFICO

Giuliana Adamo (Trinity College, Dublino)

Franco Ballardini (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Luca Crescenzi (Università di Trento)

Bruno Dal Bon (Conservatorio di Musica di Como)

Roberta De Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Jean Paul Dufiet (Università di Trento)

Federica Fortunato (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Ghia (Università di Trento)

Massimo Giuliani (Università di Trento)

Micaela Latini (Università dell'Insubria)

Markus Ophälders (Università di Verona)

Massimo Priori (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Schweizer (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Carlo Serra (Università della Calabria)

Marco Uvietta (Università di Trento)

Anna Vildera (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Simone Zacchini (Università di Siena)


ALBERTO FASSONE

WILHELM
FURTWÄNGLER



Pensare e ricreare la musica

a cura di
Pier Alberto Porceddu Cilione

 MIMESIS



Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio
“F.A. Bonporti” di Trento – Riva del Garda.



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Tetragramma*, serie: *Profili sonori*, n. 1
Isbn: 9788857597881

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383





INDICE

Pier Alberto Porceddu Cilione

INTRODUZIONE 9

WILHELM FURTWÄNGLER. Pensare e ricreare la musica

1. LINEE TEORICHE 23

2. L'INTERPRETAZIONE FRA SOGGETTIVITÀ
(LIBERTÀ) E OGGETTIVITÀ 93

APPENDICE

FURTWÄNGLER INTERPRETE DELLA *QUINTA SINFONIA*
DI BEETHOVEN IN UNA PROSPETTIVA DI STORIA
DELL'INTERPRETAZIONE 161

BIBLIOGRAFIA 185



PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE
INTRODUZIONE

Con questo lavoro di Alberto Fassone, dedicato al grande direttore d'orchestra e compositore tedesco Wilhelm Furtwängler, si inaugura la collana Profili Sonori presso l'editore Mimesis. Qual è lo 'spirito' di questa collana? Si tratta di raccogliere, in un progetto coerente e unitario, una serie di contributi, dedicati a figure di primo piano del mondo musicale, provenienti sia dal passato della grande tradizione occidentale, sia dalle zone più elevate della nostra contemporaneità 'mondializzata'. Il compito che ci siamo dati consiste nel riflettere *teoreticamente* sulle grandi personalità musicali che hanno plasmato il nostro paesaggio mentale, fuggendo però il duplice rischio di una mera ricostruzione biografica o di una pura sistematizzazione storica. Pur consapevoli delle traiettorie di taglio più 'strutturalista' o 'formalista' che hanno innervato di sé ampie zone della riflessione novecentesca, qui si valorizza la specifica *individualità musicale* dei personaggi 'ritratti', *dando ragione* della loro *peculiarità* e della loro *essenzialità* nella comprensione del vasto e complesso 'edificio' dell'esperienza musicale¹.

1 Sull'impossibile 'mappatura' dell'«edificio» della musica, si vedano queste parole di Berio: «Penso che dovremmo mettere seriamente in dubbio l'idea, certo protettiva ma anche un po' ipocrita, che l'esperienza musicale sia para-

Si tratterà dunque di articolare riflessioni su quelle figure musicali decisive per la comprensione dell'*essenza* della musica, e della complessità teorica insita in ogni sua articolazione consapevole, muovendo categorie interpretative che non si limitino al piccolo raggio della musicologia o della storia della musica, ma che muovano dimensioni più vaste, di taglio più teoretico, più filosofico, più speculativo. Si tratta di monografie? Sì e no. Di certo si tratta di monografie *brevi*, che non esibiscono in alcun modo il desiderio di tracciare un ritratto completo, a tutto tondo, della personalità analizzata. Né lo *spazio*, né lo *spirito* della collana incontra questo desiderio. Non si tratta dunque di monografie *sistematiche*, ma di testi che, pur nella loro sintesi, illuminano aspetti decisivi, per comprendere il significato dell'*opera* o dell'*azione* di questi personaggi. La loro brevità impedisce dunque di porsi come monografie sistematiche, ma la loro precisione nell'analizzare specifici aspetti del 'soggetto ritratto'

gonabile a un immenso edificio, alla costruzione del quale milioni di uomini hanno lavorato ininterrottamente per alcuni millenni e continuano a lavorarci tutt'ora (oggi, finalmente, anche con le donne), avendo la Storia come architetto e le società come *designer*. Una pianta, una sezione o un profilo di questo metaforico edificio non l'avremo mai. Se volessimo entrare in alcune delle sue stanze, o storie particolari, dovremmo fare i conti con il contenuto, le dimensioni e le funzioni di ogni nuova stanza che, già condizionata da quelle circostanti, può a sua volta modificare il senso delle altre storie particolari, e può indurci a re-interpretare e a re-inventare quella che pensiamo essere la storia dell'edificio», L. Berio, *Un ricordo al futuro*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, p. 6.

consente di guardarle come a testi dotati di una indubitabile completezza. L'originalità del progetto sta forse anche in *questo*: consentire a dei contributi specialistici – e dotati di un alto grado di penetrazione analitica – di raggiungere il 'formato' della breve monografia 'tascabile', tenendo assieme potenza teoretica e leggibilità, precisione scientifica e seduzione narrativa.

Chiunque abbia una qualche inclinazione per la musica seria sa che Wilhelm Furtwängler viene considerato uno dei massimi direttori d'orchestra del ventesimo secolo. Il prestigio intellettuale del musicista e la profondità della sua dedizione alla musica ne fanno però ben più di un semplice "esecutore". Il testo di Alberto Fassone parte da qui: non si comprende in modo autentico il fare musica di Furtwängler, se non si muovono categorie *specificatamente filosofico-interpretative*, se non ci si pone in consapevole ascolto del *fatto musicale* da lui così peculiarmente interpretato. Non a caso, le dense righe di Alberto Fassone sono tutte costellate dall'impegno nel manovrare alcuni termini chiave, che sono sì specificatamente legati alla teoria e alla pratica dell'interpretazione musicale, ma che sono anche termini decisivi per la riflessione filosofica *tout-court*, e in particolare di una *certa stagione* della riflessione filosofica tedesca. Il rapporto tra i termini *Vortrag*, *Exekution*, *Aufführung*, *Ausführung*, la dialettica soggettivo/oggettivo, il dibattito su *Abstraktion* ed *Einführung*, la nozione di "Seele" e della costellazione teorica che la oppone al "corpo" ("Leib" e "Körper") e allo "spirito" ("Geist"), il decisivo dibattito metodologico tra l'*Erklären* e il *Verstehen*, l'opposizione

concettuale di *Kultur* e *Zivilisation* sono solo alcuni dei punti nevralgici del testo di Fassone, nel quale è evidente la compromissione *strutturale* di prassi musicale e speculazione filosofica. Non solo l'arte interpretativa di Furtwängler, ma il fatto stesso della *vita* della musica, diventano incomprensibili, se non sono collocate nelle traiettorie speculative qui così sottilmente evocate.

Proviamo a comprendere la *ragioni*, per le quali considerare Wilhelm Furtwängler un “pensatore” e un “ricreatore” della musica. Il primo elemento da valorizzare è la dedizione alla *grandezza* di una certa tradizione musicale. L'eminenza del Testo musicale da interpretare, nel caso di Furtwängler, non viene mai a sovrapporsi all'impegno verso il dettaglio filologico da interpretare “musealmente”. Ciò che viene interpretato – l'*interpretandum* – coincide con la trasmissione performativa del *valore assoluto* della partitura diretta. La dedizione di Furtwängler al grande repertorio sinfonico e operistico tedesco dell'Ottocento e, in parte, a quello settecentesco e primo-novecentesco, non ha nulla di meramente ricostruttivo o routinario. La presenza delle grandi partiture di Beethoven, di Schubert, di Bruckner, di Brahms, di Wagner, di Strauss nell'orizzonte direttoriale di Furtwängler testimonia la vitalità di un *pantheon* musicale, che innerva di sé la comprensione *complessiva* del fatto musicale. Quel *pantheon* costituisce una piattaforma eccelsa, dalla quale scorgere la vastità delle possibilità musicali più ricche e più audaci. La complessità e la profondità delle partiture interpretate chiedono – nel-

la cosa stessa del fare musicale – un avvicinamento non solo interpretativo, ma specificatamente speculativo. Il sottotitolo scelto per questa monografia è, non a caso, “pensare” e “ricreare” la musica. “Pensare” e “ricreare” rimandano non solo alle complesse accortezze di studio, di riflessione, di “traduzione”, implicite nell’avventura dell’interpretazione testuale, ma rimandano anche all’*intimità* che l’interprete deve avere con l’*atto creativo* in quanto tale. Al di là del dibattito sulla dimensione “soggettiva” ed “espressiva” delle interpretazioni di Furtwängler (Furtwängler guardato come «anacronistico esponente di quella tradizione dei “direttori espressivi” [*Espressivo-Dirigenten*] che negli anni Venti del secolo XX avrebbe costituito la propaggine estrema della *Romantik*»²), dibattito ricostruito da Alberto Fassone con un’appassionata partecipazione, ciò che colpisce nell’arte direttoriale di Furtwängler è la plastica immersione *totalizzante* nel contenuto della partitura. Un intransigente desiderio di essere non solo *presso* la cosa-da-interpretare, ma *essere* la cosa-da-interpretare, fa di Furtwängler uno dei più potenti “*medium*” del contenuto musicale del grande repertorio operistico-sinfonico ottocentesco. La predilezione per la tradizione tedesca – lo spiega bene Fassone – non ha nulla di astrattamente nazionalistico o, peggio, reazionario. Si tratta di una *fede* in una specifica intransigenza, che è tutta *interna* al fatto musicale, e che chiede “semplicemente” di essere *ricreata, rivitalizzata e realizzata* davanti al pubblico. La predilezione per le sonorità cupe, gli spasmi me-

2 *Infra.*

lodicci e armonici di quella stagione avventurosa della storia musicale tedesca, gli scatti collerici in Beethoven, in Brahms, in Strauss sembrano corrispondere così intimamente alla natura di Furtwängler, che il suo atto interpretativo non è la mera “trasmissione” di un astratto contenuto musicale, ma la (ri)-creazione “*de-
sde dentro*” dell’incandescente contenuto espressivo di quella musica *estrema*.

Non si dimentichi di un fatto molto significativo, toccato con grande sensibilità dal testo di Fassone. Wilhelm Furtwängler appartiene di certo a quella peculiare genia di direttori che sono *anche* compositori. Nel caso di Furtwängler, però, è del tutto fuorviante pensare all’attività compositiva come a una sorta di attività parallela, estrinseca, ultronea, rispetto all’attività direttoriale. La vocazione di Furtwängler per la composizione era tenace, intima, precocissima. Si potrebbe persino pensare che Furtwängler si sporga sull’attività della direzione *a partire* dalla sua attività di compositore. Pur essendo uno dei più grandi direttori d’orchestra nel ventesimo secolo, una lettura intima del suo destino potrebbe persino pensare che la vera vocazione di Furtwängler fosse la composizione. La straordinaria penetrazione delle partiture e delle personalità di Beethoven, di Schubert, di Brahms, di Bruckner, di Wagner non è originata soltanto dalla sua eccelsa musicalità e dalla sua ineguagliabile tecnica, ma anche dal segreto struggente desiderio di *essere come loro*. La produzione di Furtwängler, per quanto ancora legata a codici espressivi tardoromantici, non è certo da disprezzare. La sua *Seconda sinfonia* in mi minore (forse la più apprezzata delle sue ammirevoli tre sinfonie) e

il monumentale *Symphonisches Konzert* in si minore per pianoforte e orchestra danno la testimonianza di un impegno compositivo che non è in alcun modo *corollario* rispetto all'attività direttoriale. Certo, una certa magniloquenza delle movenze, una certa vaghezza nella condotta melodica, un uso piuttosto statico dei perni armonici, e – soprattutto – la commovente esitazione nel mettere in tensione i centri accordali (e dunque la cauta preparazione di ogni dissonanza troppo lacerante), testimoniano di una certa “nostalgia” per un lessico ottocentesco, nobile, profondo, tutto tedesco, la cui leggittimità estetica era però già in disfacimento durante l'attività musicale di Furtwängler. Quel mondo musicale era già “il mondo di ieri”.

Dove *trovare* Furtwängler? Potremmo dire che possiamo incontrare Furtwängler in tre “luoghi” ideali. In prima battuta, nei supporti che ne registrano l'impegno: nelle incisioni, nelle fotografie, nei materiali audiovisivi, che per quanto tecnologicamente non impeccabili, restituiscono qualcosa di molto seducente della sua arte direttoriale: non solo la qualità espressiva delle *decisioni* musicali di Furtwängler (lo stacco dei tempi, i fraseggi, le arcate, i modi di “ascoltare” la grande forma, il modo peculiare di “abitare” le transizioni, la gestione “architettonica” dei grandi pannelli musicali...), ma anche la vividezza di una gestualità inimitabile, quasi sinistra e terribile nella sua intransigenza. In seconda battuta, negli scritti: Furtwängler – a prova del suo impegno *specificatamente* speculativo – ci ha lasciato alcune testimonianze ricchissime della sua riflessione sulla musica. Qui, Alberto Fas-

sone, entrando in dialogo con quei testi, ci restituisce tutta la densità teorica di quelle riflessioni, che – ancora una volta – non hanno in alcun modo la forma di mere glosse laterali rispetto al fatto musicale, ma ne costituiscono, al contrario, la centratura speculativa. I testi di *Suono e parola*, i *Dialoghi sulla musica*, i suoi *Quaderni 1924-1954* (per limitarci ai titoli disponibili per il lettore italiano)³, restituiscono un Furtwängler direttore e pensatore, musicista e filosofo, interprete e compositore, lettore e ascoltatore. In terza battuta, nell'eredità. Certo, Furtwängler rappresenta una roccaforte isolata, un culmine di intelligenza musicale, che rimane eccelsa nella sua solitudine. Eppure, quella densità, quell'intransigenza, quella profondità, che nulla concedono al carattere estrinsecamente “performativo” del fatto musicale, costituiscono un *metron* inaggrabile, rispetto al quale misurare il destino, la salute e il futuro dell'arte del dirigere. Su questo punto, Alberto Fassone evoca il nome di colui che forse, unico, ha saputo raccogliere l'eredità di tanto peso speculativo: Sergiu Celibidache. Difficile misurare quanto normativa possa essere oggi la figura di Furtwängler, nella comprensione del fatto musicale. Molti segnali convergono nell'indicare una prassi della di-

3 W. Furtwängler, *Suono e parola*, trad. it. di O. P. Bertini, Fògola Editore, Torino 1977; Id., *Dialoghi sulla musica*, trad. it. di E. Grassi, Curci, Milano 1950; Id., *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1966⁹; Id., *Quaderni 1924-1954. Seguiti da scritti frammentari*, trad. it. (dalla versione francese a c. di U. Wetzel e J.-J. Rapin) di R. Caprioglio, Campanotto Editore, Pasion di Prato (UD) 1996.

reazione d'orchestra che va apertamente in direzioni contrarie a quelle incarnate da Furtwängler. Di certo, il paesaggio musicale è ampiamente mutato. Il grande repertorio tedesco ottocentesco – il centro incandescente del *pantheon* musicale difeso da Furtwängler – non è forse già più al centro di una coerente e unitaria concezione della musica, e là dove lo è, rischia di essere monumentalizzato in una stanca routine musicale. Tale routine concertistica, a sua volta, rischia di feticizzare e museificare quelle partiture che erano nate, invece, all'insegna del fuoco, dell'intransigenza, della "rivoluzione". Il nostro paesaggio musicale – il modo cioè in cui abitiamo la vasta distesa storica della vita della musica – è ormai 'policentrico', per il fatto indubitabile che se ne sono allargati i confini. Certe ricostruzioni della musica 'arcaica', il 'restauro' musicale di grandi partiture del mondo medievale, il prestigio del grande repertorio rinascimentale, la riscoperta di innumerevoli titoli operistici semidimenticati, le molteplici, contraddittorie direzioni della ricerca musicale novecentesca e contemporanea, hanno reso l'edificio della musica più simile a un vivace e complesso labirinto.

Si potrebbe dire che ciò che stava a cuore a Furtwängler era un certo nesso di *Musik* e *Seele*. La densità per così dire "romantica" (giustamente Alberto Fassone problematizza la vaghezza di queste categorie, attribuite frettolosamente all'arte direttoriale di Furtwängler) della sua concezione musicale non è legata, in senso stretto, a un'epoca, a un repertorio, o a una rigida rosa di nomi "geniali", ma è legata piut-

tosto a un'idea alta, spirituale, assoluta del *factum* musicale. Per Furtwängler, ciò che minaccerebbe la musica – così forse si potrebbe compendiare, osservando le testimonianze delle sue concezioni estetiche – sarebbe la perdita della sua profonda *spiritualità*. Una deriva “macchinica”, un appiattimento tecnologico dell'esperienza e della ricezione musicale, una disumanizzazione del fare musica, la contaminazione con generi più estrinseci e meno autentici, hanno costituito un pericolo, per una concezione della musica tutta pensata come afflato cosmico e come abissale interiorità, come reciproco *Abgrund* di un infinito *trascendere*, e di uno ‘scavo’ interiore altrettanto infinito. Per Furtwängler, la musica era null'altro che *questo stesso infinito*.

Questo è il luogo opportuno per ringraziare di cuore l'instancabile Prof.ssa Margherita Anselmi, che con la sua appassionata adesione alla causa della musica, con l'impegno profuso in ogni direzione per testimoniare l'intreccio strutturale di pensiero filosofico e pensiero musicale, con l'energia con la quale *realizza*, nella concretezza della vita intellettuale, tali intrecci, è riferimento impareggiabile per la costituzione di tali encomiabili progetti.