

Abbattuto il muro di Berlino

A suon di musica

Rostropovich suona ai piedi del muro che cade sotto i colpi delle scavatrici; Nureyev e Ashkenazy tornano in patria, abbattendo frontiere che hanno a lungo resistito. Più di ogni altra cosa può la musica?

di Quirino Principe

Crolla il muro di Berlino, come idea e come materia, e Mstislav Rostropovich suona ai piedi del vecchio schermo di pietra, ormai vano e desueto. Il crollo è uno di quei miracoli che la storia con parsimonia ci concede, ma se vogliamo darne un'interpretazione laica, scorgiamo nell'evento un atto magico, in cui l'efficacia della formula incantatoria si vale non della parola articolata e arcana ma della musica come linguaggio assoluto. Respingiamo subito l'obiezione: il muro era crollato «prima», Rostropovich ha suonato «poi». Gli uomini pratici, o pragmatici, in forza del loro mestiere distruggono il linguaggio del disincanto: il primato della politica, l'importanza determinante delle forze economiche che dialetticamente impongono le loro ragioni, sono una causa, si afferma; l'arte, la musica, la poesia, sono mere conseguenze, un aspetto raffinato e decorativo dell'esistenza. È un'opinione comune non riducibile a premesse «materialistiche» (l'arte e la cultura in genere come «sovrastutture» nel pensiero marxiano, eccetera): le ideologie socialiste e liberali, fasciste e cattoliche, sono perfettamente concordi nel trattare l'arte, e la musica in particolare, con mal-celato disprezzo o con paternalistico senso protettivo. Basta essere più intelligenti dei marxisti, dei cattolici, dei liberali e dei fascisti (non è difficile, ma di rado avviene), e subito s'intende come l'avvicinarsi del prima e del poi sia mera apparenza. Nella realtà (quella realtà che sfugge ai laici pragmatici come agli integralisti religiosi), la musica di Rostropovich, così come l'apparizione di Nureyev, dopo ventotto anni di



esilio, al Kirov di Leningrado, è un evento le cui ragioni precedono la caduta del muro, e dell'altro schermo mezzo visibile e mezzo invisibile, la cosiddetta cortina di ferro, eretta in piena collaborazione dall'Occidente cosiddetto liberal-democratico e dal cosiddetto socialismo reale. L'esistenza stessa dell'arte e degli artisti è stata la forza dirompente, ed ha agito in anticipo, a lungo; il muro di Berlino è crollato sotto i colpi della cultura, e naturalmente non della cultura «per bene», ma di quegli eccentrici, magari ammirati ma trattati con sufficienza dalla gente «seria»,

al di qua e al di là. Ogni alto magistrato, ogni generale, ogni capo della polizia, sovietico e statunitense, italiano o bulgaro, è sempre pronto a considerare un artista come Rostropovich o Nureyev un lussuoso parassita.

E invece, senza le ragioni supreme avanzate da simili giullari, senza l'irrisione ironica della musica, nel nostro caso, nessun muro sarebbe scalfito. La musica è incantesimo nel senso originario di *incantare*, gettare il canto contro qualcosa, sgretolando l'oggetto e costringendolo a muoversi o a dissolversi: essenza dell'azione magica.

E poiché la musica è *sempre* forza demoniaca, ed è sempre nata dalla radice di ciò che alcuni miserabili millenni di moralismo autoritario hanno chiamato «il Male», la vittoria dei suoni sulla pietra dell'oppressione non è l'affermazione della «fede» in una degradata accezione fideistica, bensì il luminoso trionfo di un Inferno trasgressore e liberatore contro la teologia del potere: di qualsiasi potere, di qualsiasi ragion di Stato.

Così, il crollo del muro è a posteriori, e la musica di Rostropovich, qualsiasi musica, è a priori.

Oh, certo, esiste il paradosso per cui l'innalzare un muro può favorire la musica, determinarne la sorte storica. Ciò avviene in due possibili direzioni, all'interno e all'esterno.

Il muro può stimolare la musica a difenderlo, e a costituire un ordine che giustifichi colui che lo ha eretto. Lo storico cinese Ssu-ma Ch'ien, nel libro *Shih-chi (Memorie storiche)*, narra il celebre episodio dell'imperatore Shih-huang-ti, che appena salito al trono ordinò di bruciare tutti i libri scritti nelle epoche anteriori, e fu l'edificatore della grande muraglia.

Con il primo gesto, quel potente volle cancellare il passato, con il secondo intese difendere la Cina dal futuro, dai «barbari», dagli altri popoli e dalle altre culture.

Ma l'anonimo autore del libro *Yo-ki*, elaborando un sistema musicale in apparenza ossequioso alle due imprese smisurate, costituì un linguaggio pronto a donarsi al futuro di altre civiltà, compresa la nostra, l'Occidente. Ma esistono esempi nostri e recenti.

Richard Strauss rimase entro lo spazio tedesco quando il nazismo innalzò lungo i confini della Germania il suo muro ideologico e militare (dove le livide, consuete accuse); dall'interno, continuò a scrivere musiche la cui essenza è la negazione dello hitlerismo.

Se poi il regime non se ne accorse, ciò è dovuto all'ignoranza e all'ottusità di Hitler o di Goebbels, non all'acquiescenza del compositore. Lo stesso si può dire di Sciostakovic all'interno dello spazio staliniano, se si pensa che anche le sue composizioni più ideate «in ubbidienza» riescono a corrodere le ragioni dello stalinismo.

E all'esterno?

Lo sviluppo della musica di Strawinsky sarebbe stato diverso, senza il volontario esilio dell'autore. L'innalzamento di un muro, visibile o invisibile, costringe spesso la musica a dilagare, trovando al di fuori lo spazio e lo sviluppo cellulare che dentro non avrebbe mai avuto: Ashkenazy e lo stesso Rostropovich ne sono due eloquenti testimonianze. Tutto questo parrebbe dimostrare che la musica, in un rapporto dialettico ma pur sempre di causa ed effetto, possa trarre vantaggio da schermi impenetrabili e ostacoli di pietra opaca. Esiste, anche, fra le funzioni mitiche della musica, la possibilità che sia proprio essa ad erigere muraglie difensive.

Il mito ellenico narra che Amfione, figlio di Antiope, grazie al suono della lira e aiutato dal canto delle muse edificò le mura di Tebe. Lo ricorda

Orazio (*Ars poetica*, 294): «Dictus et Amphion, Thebanæ conditor arcis, saxa movere sono testudinis, et prece blanda ducere quo vellet».

Ne troviamo l'eco in Dante (*Inferno*, XXXII, 10-12), con particolare riferimento al canto delle muse: «Ma quelle donne aiutino il mio verso/ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,/sì che dal fatto il dir non sia diverso».

Ma è, ancora, mentita parvenza. A posteriori, sembrò che ogni pietra delle mura si sovrapponesse all'altra, fino a creare una parete chiusa, soltanto perché ogni blocco era smosso da un suono, da un'intonazione del canto divino, da una corda dello strumento lasciata vibrare dall'eroe. Ma il prodigio è a priori, e la sua qualità è soprattutto sgretolare, demolire: in realtà, Amfione trasse giù dal Citerone al suono della lira i macigni per la costruzione delle mura, ed è a ciò che si riferisce Orazio con il suo «ducere quo vellet». Il canto, più che non la fede, smuove le montagne, poiché il canto, non la fede, è *incantesimo* e magia.

La verità delle metafore è nella forza dirompente della musica: liberatoria non edificante, ribelle, non moralistica né educativa (quale orrore, questo aggettivo!), squisitamente demoniaca e non soltanto demònica (risaputa la distinzione, superflua la didascalìa): benefica energia infernale.

Conosciamo i tre esempi di spicco. In *Giosuè* (6, 20) gli israeliti fanno crollare le mura di Gerico con il suono delle trombe. Nella *Zauberflöte* di Mozart, il suono del flauto magico scardina l'inaccessibile Cancellò del Terrore.

Nel mito orfico, il canto di Orfeo riesce ad aprire le invalicabili porte degli Inferi. Nel primo esempio, la musica rompe le mura del potere, nel secondo gli schermi che nascondono la verità, nel terzo i limiti tra l'essere e il non essere.

Una metafora è politica, l'altra gnoseologica, la terza metafisica. Nel libro metafisico e non moralistico delle Scritture, *l'Apocalisse*, le trombe angeliche fanno crollare l'intero universo, e già lo scoperchiamento delle tombe e l'abbattimento delle lapidi (il «tuba mirum spargens sonum» nel *Dies iræ*) è un franoso movimento di pietre che vanno in frantumi. Combiniamo insieme i tre esempi: e vedremo che abbattere lo schermo alla verità è distruggere il potere. Il gesto incantatorio di Rostropovich sotto le vestigia del muro di Berlino non è l'affermazione dello Stato buono contro lo Stato cattivo, è la vittoria (fuggevole, episodica, forse effimera) sullo Stato in sé: non l'affermazione del Bene sul Male, ma la vittoria sulla dialettica del Bene e del Male.

Slava del violoncello

Intervista di Umberto Padroni

Abbiamo seguito Mstislav Rostropovich in una delle sue 'folli giornate', durante l'ultima intensa tournée italiana – sei concerti in sei giorni, dal Piemonte alla Sicilia – con la English Chamber Orchestra. Nostra intervista esclusiva

Su Rostropovich pesa una somma di responsabilità artistiche e organizzative che lo vedono costantemente presente su diversi fronti: dal mattino a notte fonda si susseguono incontri, prove, concerti; momenti di studio e contatti umani i più vari. Il segreto del successo in così complessa attività, inevitabile per un operatore alla ribalta in un contesto produttivo come quello imposto dalla nostra civiltà dei consumi (anche) culturali, sembra risiedere in Rostropovich, nella straordinaria capacità di concentrare la massima energia sull'obiettivo in quel momento a fuoco, una concentrazione che esclude distrazioni e gli permette una acutezza di pensiero attentamente mirata con conseguente rapidità di decisione.

Malgrado l'intensità del suo programma quotidiano, Rostropovich ha trovato il tempo ed il modo di rispondere alle nostre domande senza incertezza e con veloce prontezza: da un quadro caratteriale di effervescente e pur controllata cordialità emergono in lui evidenti i segni di una forte tensione che contagia l'interlocutore. Rostropovich, da sempre uomo di musica, nutre per il pianoforte un trasporto vivissimo – da adolescente, all'esame di pianoforte di quinto anno, il luogo del programma conservatorio, portò il 'Concerto n.1' di Ciaikovskij.

-Che significato ha il pianoforte nella sua vita di musicista?

Il più grande. Io ho una devota confidenza con questo strumento che mi accompagna da sempre e al quale, per diverse ragioni, io devo molto. La sua presenza è insostituibile, poiché si tratta dell'unico strumento che permette di controllare, nella dimensione verticale e nell'andamento polifonico, un testo musicale. Solo l'organo possiede queste possibilità, ma il pianoforte è certamente più accessibile: è raro poter disporre di un organo in casa...

-Ma anche il suo violoncello, maestro, è un formidabile strumento polifonico.

Grazie, grazie...cerco di fare del mio meglio, ma certamente ci sono delle differenze. Le caratteristiche del pianoforte sono inimitabili e le sue possibilità in ogni momento della pratica musicale, straordinarie.

-Lei raggiunge la verità con il violoncello; cosa chiede al pianoforte?

Il pianoforte è per me, purtroppo, solo uno strumento di

supporto; mi aiuta nello studio del violoncello e anche nella direzione d'orchestra. Conosco molto bene le mie capacità come pianista; nonostante abbia mani e braccia dalla muscolatura molto esercitata - e ciò mi permette di economizzare sul tempo dedicato allo studio al solo fine di conservare un certo livello tecnico - per poter affrontare il grande repertorio pianistico a fini concertistici, sul palcoscenico, dovrei lavorare appositamente e in modo diverso. Ma io adoro il pianoforte e mi duole di limitare la mia attività pianistica al ruolo - ma lo faccio così volentieri? - di collaboratore di mia moglie: insieme abbiamo un vastissimo repertorio da camera russo ed europeo.

-Il pianoforte ha infatti reso possibile il suo intenso sodalizio artistico con M.me Visnevskaia. Quali altre gratificazioni le ha offerto la tastiera?

Ho accompagnato più volte Nicolai Gedda e credo di potere ricordare queste occasioni tra i miei più grandi successi ottenuti al pianoforte; ho anche eseguito le Sonate a quattro mani di Mozart con Leonard Bernstein. Non mi è però piaciuto molto il mio partner (sorride), non per motivi tecnici o musicali: io sedevo a sinistra e la mia era la seconda parte; ad un certo punto Bernstein mi chiese di potere usare lui il pedale e notai che quando toccava a me eseguire qualche passaggio di un certo rilievo egli mi scopriva completamente evitando di toccare il pedale; al contrario, quando era lui a trovarsi in analoga situazione, utilizzava il pedale con grande senso dell'opportunità. Ma così va il mondo.

-Perché la direzione? È un ampliamento dei suoi interessi? Uno sviluppo? Un'alternativa al violoncello?

Non è un'alternativa, ma certamente uno sviluppo dei miei interessi musicali, un ampliamento dei confini del mio mondo musicale. Suono il violoncello da molto e in questa pratica strumentale ritengo di avere acquisito ogni conoscenza ed indagato tutto il repertorio; io però sognavo di dirigere l'orchestra ancora prima di iniziare la carriera di violoncellista, che mi ha assorbito per un lungo periodo in modo esclusivo. Qualcuno pensa ancora che il ruolo di direttore sia una novità per me; invece un ruolo al quale mi sono 'preparato a lungo con studi regolari e grazie ad esperienze molto formative; quando dirigo per la prima volta in una città sono spesso osservato come fossi un giovane esordiente; per la verità il mio primo programma sinfonico lo diressi nel 1960 e in ventisei anni persino un idiota potrebbe imparare...

-Ognuno ha presente le sue registrazioni con Richter e Britten tra gli altri; con il suo strumento in concerto lei ora si esibisce invece preferibilmente solo o con

orchestra, raramente con collaboratori pianistici.

In realtà la scelta del partner nel repertorio cameristico è un problema concreto, ricco di implicazioni non sempre positive, non me lo nascondo. Ricordo con grande piacere il lavoro realizzato con Gilels con cui ho fatto dei dischi e più recentemente la collaborazione che non esito a definire esaltante con Rudolf Serkin. Poi, con Horowitz e Stern ho eseguito il Trio in la minore “In memoria di un grande artista” di Ciaikovskij, dedicato a Nikolaj Rubinstein, fratello del più celebre Anton, al cui merito si deve la straordinaria direzione del Conservatorio di Mosca. Come vede il mio interesse per il repertorio cameristico è certamente vivo ma spesso le condizioni per una valida collaborazione si verificano con difficoltà.

-Per il pubblico e la critica, Rostropovich ha strappato al violoncello ogni segreto, ogni possibilità espressiva. Lei invece cosa chiede ancora al suo strumento?

Tolstoj afferma che l'uomo che insegue il proprio ideale assomiglia a colui che cammina nella notte con il braccio teso a sostenere la lucerna davanti a sé per illuminare il sentiero. Ma per quanto cammini, e magari anche s'affretti, egli non raggiungerà mai il lume. Io so molto bene tutto ciò che attiene ad una giusta interpretazione, conosco perfettamente i rapporti che devono intercorrere tra la dimensione strumentale, la struttura del linguaggio legata all'aspetto storico di un'opera ma mi riesce difficile raggiungerla. Sovente ho l'impressione di realizzare solo una metà di quelle che sono e mie più meditate e convinte invenzioni. Penso però che la mia sia una condizione comune agli uomini che lavorano a cose dell'arte, a cose che implicano un importante margine di creatività.

-La felicità risiede nella musica; dove l'amarezza, il dolore?

Sempre nella musica! Anche il dolore, l'amarezza che di tanto in tanto ci fanno soffrire vengono dalla musica. La musica offre due cose: m'influenza immediata e la possibilità di una riflessione induttiva. Le spiego meglio: io posso soffrire quando interpreto un testo tragico, quando comunico un messaggio grammatico, e questo è una conseguenza immediata dell'approccio al atto musicale. Ma posso eseguire malissimo una musica serena, persino molto allegra e provare, di conseguenza, un sentimento di amarezza per avere fatto male qualcosa. (Sorride).

-Una scoperta o un nuovo amore musicale di questi ultimissimi anni.

Ogni giorno porta con sé una cosa nuova e, d'altra parte, io cerco di cogliere ogni aspetto nuovo, ogni dimensione nascosta in opere con le quali ho una confidenza che magari si perde nei decenni. In particolare in questo periodo mi sono avvicinato a Bruckner. Ora in URSS, con Gorbaciov, sembra avviato un “nuovo corso”.

-Cosa dovrebbe cambiare perché lei possa pensare ad un suo ritorno in patria?

Beh, molte cose, di cui ora è difficile e prematuro parlare. Penso sempre, ad esempio, a quanto di solito accade a un esordiente: la critica intelligente, e qualche volta generosa, aiuta molto i giovani interpreti, mentre la

critica malevola esercita un ruolo inutile, quando non negativo: essa rischia di interrompere, sul difficile inizio, la carriera di un giovane esecutore, scoraggiandolo nel proprio lavoro. Gli sia data invece la possibilità di fare 40, 50 concerti per crescere, per potere dire quello che egli ha elaborato, che gli urge dentro. Bene, la stessa cosa penso di Gorbaciov. Per ora è un debuttante. Lasciamolo suonare un po'. Ne riparlamo a carriera davvero iniziata: per ora non mi sembra opportuno intervenire.

-Lei ha rapporti con compositori attivi in URSS?

Certamente, e sono buoni. So quello che accade di importante nella musica russa e alcune cose sono apprezzabili. E molti musicisti pensano a me con simpatia. Pensi solo, ad esempio che un musicista come Kaciaturian mi inviò il suo ‘Concerto per violoncello’ appena composto, dopo la mia partenza definitiva dall'URSS, cosa che rappresentò una trasgressione grave nei confronti delle strutture ufficiali.

-E i suoi rapporti con la musica contemporanea?

Sono molto intensi; direi che i contatti che intrattengo con la musica d'oggi sono globalmente molto validi, come violoncellista e come direttore. Per la mia orchestra sono state scritte molte opere da brillanti compositori. L'ultimo in ordine di tempo è stato Walton. Poi Dutilleux, Lutoslawsky, Penderecki, Bernstein... Alcuni compositori americani, Ginastera. Parecchi compositori di spicco si sono rivolti a me, anche come violoncellista: dopo aver lasciato l'URSS sono stato il primo interprete del ‘Concerto per violoncello’ di Luciano Berio e di opere dello svizzero Norbert Moré; ho eseguito il Concerto di Penderecki e quello di Arne Nordheim, un compositore norvegese e recentemente, il Concerto di Halffter.

-La sua attività pedagogica e formativa?

A Mosca avevo una grande classe con allievi anche straordinariamente dotati. Ora, anche se in modo parziale, questi allievi sono stati sostituiti dall'Orchestra di Washington con cui lavoro. Io praticamente insegno all'orchestra: insegno a suonare - suono, fraseggio, dinamica, ecc. - secondo i principi maturati in me dall'esperienza, secondo la concezione che mi sono formato dell'interpretazione.

-Maestro, con un po' di difficoltà vorrei chiederle: se non la musica, cosa?

Bisognerebbe ricucirmi di nuovo nel grembo di mia madre e ricominciare tutto daccapo.

-Trova il tempo per visitare mostre, per leggere?

Senza leggere mi è impossibile vivere. Posso fare a meno — e ne sono un po' costretto — dell'aggiornamento sull'attività artistica, ma non mi riesce di immaginare l'esistenza senza lettura. Non ho tempo durante la giornata, che è sempre abbastanza frenetica, e purtroppo devo leggere di notte, fino alle 2, alle 3.

-Cos'è il successo? Gratificazione, responsabilità, benessere economico, divertimento?

Soprattutto poter disporre della possibilità di suonare — dove, quando, con chi, perché — per il pubblico.

-È più faticoso un concerto o un'intervista?

(sorridente, ma senza esitazione e a voce alta)
Un'intervista!!

(Collaborazione di Valerij Voskobochnikov)