

MITO incontra i grandi maestri



Daniel Barenboim



MITO incontra i grandi maestri

MITO incontra i grandi maestri
Le pubblicazioni di MITO Educational
A cura del Festival MITO SettembreMusica
Fotografie di Alessandro Bianchi
Andrea Mariniello, Sonia Santagostino
Coordinamento redazionale di Carmen Ohlmes

© MITO SettembreMusica / Edizioni 2011

Daniel Barenboim

a cura di Carla Moreni

Una lezione di musica per il nostro tempo

Questa collana di “Incontri con i grandi maestri”, che nasce in occasione della quinta edizione di MITO Settembre-Musica, si inaugura in modo esemplare con questo volume che riporta due ore di intenso dialogo con Daniel Barenboim, un grande musicista e un grande intellettuale, argentino di nascita ma cosmopolita nella vita, direttore musicale alla Staatsoper di Berlino e ora anche al Teatro alla Scala. Artista di qualità indiscutibili, sia solista al pianoforte, sia sul podio alla guida dell’orchestra, rivela anche un’eccezionale «trasparenza» nell’argomentare e penetrare i temi della musica e del rapporto tra la musica e il mondo. Chi ha avuto la fortuna di partecipare, nell’Aula Magna affollatissima di giovani dell’Università Statale di Milano, all’incontro di cui qui stiamo parlando e chi leggerà queste pagine capirà che cosa voglio dire: trasparenza significa rendere accessibile anche a chi si avvicina per la prima volta a un Concerto di musica classica, con la facilità di una brillante conversazione nella nostra lingua e con la precisione di uno spartito musicale, il significato di un «contrappunto» o il rapporto tra la molteplicità distinguibile delle voci dell’orchestra e la «densità del totale», illuminando la difficoltà con parole rilucenti di semplicità. Barenboim è amico del pubblico «nuovo», è come se la sua gioia professionale, la stessa che mette dirigendo un Concerto di Mozart con cenni del capo e le mani sulla tastiera, si moltiplicasse davanti agli ascoltatori «non professionali», a tutti quelli che non appartengono alla cerchia dei conoscitori.

Se la sua visione del mondo è cosmopolita e carica di un umanismo aperto al dialogo, di questo umanismo fa certo parte una visione della musica che è fortemente inclusiva. Anche per questo riflette molto bene lo spirito del progetto del Festival MITO, che ha alla sua radice l’intenzione deliberata di allargare i confini del pubblico della musica, e anche quello della cultura e della pratica musicale in generale.

In questo siamo suoi alleati, noi di MITO, nello svolgere una funzione di supplenza in un paese dove l'insegnamento musicale rischia il collasso e di fatto è stato annullato nella scuola di base, dove in realtà questa disciplina deve essere considerata tra le più importanti non solo per orientare i migliori talenti – che vanno individuati e sostenuti fin dai primi anni – ma soprattutto per lo sviluppo intellettuale del bambino, per il quale la musica è considerata la miglior palestra a prescindere dall'aspetto artistico: e per preparare quella cultura diffusa di sfondo che alimenterà il pubblico futuro. C'è una tendenza generale anche nel resto del mondo a ridurre l'attenzione alla formazione musicale, ma certo noi italiani anche in questo campo registriamo un picco, verso il basso, che contraddice una tradizione e un patrimonio storico e danneggia, contro ogni logica, una risorsa cui dovremmo guardare invece come una preziosa riserva di futuro. Non è l'unico ambito in cui si affaccia una sindrome nazionale autolesionistica: quel che vale per la musica vale anche per i beni culturali, l'arte, il paesaggio, tutto il patrimonio che fa dell'Italia una meta del desiderio in tutto il mondo.

Che questa sia la filosofia di MITO è ormai senso comune, di certo fra le decine di migliaia di persone che ci conoscono e frequentano da anni. Daniel Barenboim, come primo dei maestri di questa collana di incontri, vi aggiunge qualche cosa di prezioso, che anche si collega alla nostra missione: la cultura del dialogo che è profondamente radicata nella sua figura di intellettuale ed artista, l'amore del dialogo declinato insieme alla apertura mentale di chi tiene al primo posto nella scala dei valori la propria indipendenza di giudizio. Dall'incontro con Edward Said, il grande intellettuale palestinese-americano rappresentante della cultura post-coloniale e autore di "Orientalismo", e dalla lunga collaborazione con lui è nata la West-Eastern Divan Orchestra che prende il nome dall'opera poetica di Goethe e che accosta spalla a spalla musicisti israeliani e palestinesi sullo stesso palco. Le tournée dell'orchestra in tutta Europa sono ogni volta un evento musicale e politi-

co, che unisce alla qualità artistica un vivente messaggio di pace e di dialogo.

La Divan sembra la migliore incarnazione dei due etimi della parola «concerto», che evocano da una parte la lotta (il *certamen*), quella di una parte dell'orchestra in gara contro l'altra o del solista contro tutti, e dall'altra la confluenza, l'armonizzarsi di tante individualità in un unico discorso musicale, in uno spazio piccolo, tanto piccolo quanto il territorio conteso tra i due popoli. L'indipendenza di Barenboim nel difendere questa sua preziosa creatura è una sfida permanente agli estremismi che sembrano spesso dominare la scena su entrambi i fronti della contesa politica in questione. Un'indipendenza, la sua, che si mostra altrettanto tenace quando lui, esponente della grandiosa tradizione musicale tra gli ebrei, affronta il repertorio wagneriano, certamente non facile ad essere accettato per una cultura che mantiene sempre una forte memoria storica.

Ora che i livelli di crescita non sono più quelli dei decenni «gloriosi» del dopoguerra, chi si accanisce con violenza contro la spesa per la cultura sta distruggendo non solo una risorsa nazionale, per l'Italia insostituibile, ma sta aggravando una frattura sociale che può provocare sviluppi esplosivi. E lo fa anche perché trova qui un punto di minor resistenza, rispetto ad altri bastioni inespugnabili, enormemente più onerosi, della spesa pubblica. Forse è utile ricordare che una di quelle intelligenze di cui parliamo, e che hanno consentito all'Europa e all'America, un ciclo di prosperità senza precedenti, è quella di John Mainard Keynes, che ispirò la sua visione macroeconomica non solo alla necessità di allargare la domanda, ma al contenuto umano di questo allargamento, cioè a risanare la ferita che si apre nella società se le diseguaglianze e le iniquità distributive superano una certa soglia. Si deve a lui, come ricordava Tony Judt, la creazione dell'Arts Council, una istituzione concepita per il finanziamento della cultura, la nascita del *Royal Ballet*, l'attività di sostegno per trovare finanziamenti per l'*Opera House* al

Covent Garden e per la musica in generale. A finanziare la cultura Keynes si dedicò nell'ultima fase della sua vita. L'obiettivo era quello di portare l'arte di qualità a tutti, di colmare uno scarto tra ricchi e poveri. Lezioni da meditare in una stagione di possibili rotture.

Francesco Micheli

Presidente del Festival MITO SettembreMusica

“A 20 anni mi chiedevano:
cosa suoni?
A 40: cosa dirigi?
Adesso, invece: cosa pensi?”

Daniel Barenboim

Francesca Colombo

Questo appuntamento di oggi è il primo di una serie di “Incontri con i grandi maestri” che MITO SettembreMusica realizza allo scopo di coinvolgere un pubblico vasto in una materia, quella musicale, che spesso incute soggezione e intimorisce. Vi faremo ascoltare i racconti di grandi maestri che partecipano al Festival che trasmetteranno tante emozioni e tanta passione con aneddoti in grado di farci capire anche il loro “modo di essere”. Un modello per ridurre la distanza, anche fisica, tra artista e ascoltatore, stimolando la curiosità e favorendo quelle domande che ognuno di noi si pone e vorrebbe rivolgere ai grandi artisti. Prima di lasciare la guida di questa chiacchierata a Carla Moreni, critico musicale del Sole24Ore e a Francesco Micheli, Presidente di MITO, due parole di biografia del Maestro Barenboim.

Direttore d'orchestra, pianista, scrittore, Daniel Barenboim è una figura unica nel panorama della cultura contemporanea, non solo per la profondità del pensiero musicale. Con il Maestro Barenboim il fare musica esce dal recinto della gestione e interpretazione di un patrimonio culturale tramandato per diventare una prassi di conoscenza, educazione ed intervento sulla realtà.

Nel 1990 il Maestro Barenboim incontra casualmente l'intellettuale palestinese Edward Said nell'atrio di un hotel londinese. Ne nasce un dialogo serratissimo sul futuro del Medio Oriente che sfocia in una lunga amicizia e nel progetto di fare della musica uno strumento concreto di dialogo. Nel 1999 Barenboim organizza a Weimar il primo workshop per musicisti di tutti i paesi del Medio Oriente. Giovani israeliani e arabi suonano, discutono e crescono insieme: nasce la West-Eastern Divan Orchestra, che dal 2002 ha sede a Siviglia e tiene regolarmente concerti nelle capitali musicali di tutto il mondo. Nel 2004 Barenboim dirige uno storico concerto a Ramallah, di cui, tra l'altro, conoscerete in molti il dvd “Knowledge is the Beginning”. Il pensiero del Maestro Barenboim sulla musica e sulle sue possibilità in campo educativo e sociale è raccolto nel volume “Paralleli e paradossi”, edito da Il Saggiatore, e tra l'altro scritto a quattro mani con Edward Said.

Uno sguardo radicalmente diverso da quello tradizionale è rivolto ai più giovani. La Fondazione Barenboim promuove iniziative di educazione attraverso la musica piuttosto che di educazione musicale, concentrandosi sullo sviluppo delle possibilità individuali invece che sulla mera trasmissione di saperi. Dal 2005 è attivo, con la collaborazione dei musicisti della Staatskapelle, il *Musikkindergarten* di Berlino. Il *Musikkindergarten* è la scuola d'infanzia musicale, l'asilo.

Anche in Italia l'attività di Barenboim come pianista e direttore è inseparabile da quella di promotore di un approccio alla musica senza accademismi ma anche senza semplificazioni: ricordiamo gli interventi televisivi con un audience meraviglioso, ma anche le presentazioni dei libri, gli interventi sull'esperienza della West-Eastern Divan Orchestra e la politica mediorientale, i dialoghi con gli studenti delle Università e non ultimo questa sua disponibilità oggi, a incontrare il pubblico qui, nell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Milano, ma anche ad aprire la prova per il concerto di inaugurazione per la quinta edizione del Festival MITO, domani mattina, e mi preme ricordarlo, alle 11, alla Scala.

Francesco Micheli

Aggiungo due suggerimenti per avvicinare la personalità di Barenboim; uno riguarda un'impresa musicale, l'altro una lettura che si aggiunge al catalogo impressionante dell'attività del Maestro. Con il primo mi riferisco a una assoluta delizia che si trova anche in dvd: Il Quintetto di Schubert "La Trota" op. 114 D 667. È un documentario preziosissimo, in cui entrano in gioco anche Zuckerman, Perlman, Mehta (al contrabbasso!), e Jacqueline Du Pré: più istruttivo di qualunque corso di formazione musicale. Con il secondo voglio ricordare un libro, "La musica sveglia il tempo", pubblicato da Feltrinelli. È un condensato di saggezza e umanità, di penetrante intelligenza e spirito del dialogo, da aver caro e tenere sul comodino. Non perdetelo, è una lettura molto, molto appagante.

Parlare di musica

Carla Moreni

Il libro parte con una domanda provocatoria, che rilancio al Maestro: È possibile parlare di musica?

Daniel Barenboim

Prima di tutto devo dire che dopo aver sentito tutte queste parole meravigliose sulla mia vita, penso sia meglio che io mi alzi e me ne vada. Perché veramente non me lo aspettavo... Insomma: si può parlare di tutto nella vita. Però io trovo che quando si parla di musica si parla in verità molto più della nostra reazione verso la musica. Non di musica veramente. È molto difficile parlare strettamente della musica, perché la musica incomincia là dove non ci sono più le parole. Quello che è esprimibile in musica sono anche le idee, non soltanto i sentimenti, gli stati d'animo, ma anche le idee. Però queste idee musicali si possono capire solamente attraverso la musica, il suono. Voglio dire con questo che Beethoven, Verdi, Wagner, oggi Boulez, non sono soltanto degli specialisti del ritmo, della melodia, del contrappunto, ma hanno veramente qualche cosa di importante da dire. Lo dicono con la loro musica, non con le parole.

Dunque quando si parla di musica, si parla sempre della nostra reazione, del nostro modo di vedere individualmente qualche cosa che è obbiettivo.

Per questo dico sempre, e mi ripeto, che per me c'è soltanto una definizione della musica, in parole. Ed è quella di Ferruccio Busoni, il grande pianista e compositore italiano, che ha detto: la musica è aria sonora. La frase non dice niente, e insieme dice tutto. Anche la musica è così: non dice niente, e dice tutto. Voglio dire anche che, per esempio, quando si osserva un'esecuzione musicale si possono poi usare a commento tante parole e imparare tanto da queste. Oggi, mentre stavamo provando la Sinfonia "Eroica", ad esempio, abbiamo trovato l'indicazione "piano". Ci viene subito spontaneo chiederci: di che piano si tratta? Perché il piano dopo un forte è diverso dal piano dopo un pianissimo. O prima di un pianissimo.

E poi: c'è la voce principale, e ci sono le voci sussidiarie, secondarie. Quando incomincia l'ultimo movimento del-

l'“Eroica”, il contenuto musicale passeggia – possiamo dire con un'immagine figurata – nell'orchestra, ossia va nei secondi violini, che incominciano il tema, poi va ai violoncelli, eccetera. Dunque è assolutamente imprescindibile capire quale sia la voce principale e quali le voci che si devono aggiustare, mettendosi in relazione con questa.

Quale è la lezione di tutto ciò? Che c'è sempre la possibilità di avere qualcuno che ha la voce principale e noi dobbiamo non soltanto ascoltarlo, ma andare con lui. Però anche questa grande voce principale ha i suoi limiti di tempo. E quando pensiamo oggi alla situazione del mondo, quando pensiamo a un Gheddafi che è da quarantadue anni al potere, è come se la Sinfonia “Eroica” avesse il violoncello che suona da solo per tutta l'opera.

Insomma, si possono imparare tante cose dalla musica. Perché la musica è umana, però è anche fisica, ma anche metafisica. Nella musica possiamo vivere le cose che non possiamo vivere senza il suono. La morte non la possiamo vivere, ad esempio. La immaginiamo. Ma non la sappiamo. Invece nella musica sì: si vive ogni nota, che muore quando non esiste più. Quanti musicisti nelle orchestre mi hanno spesso detto: ah, oggi ho avuto un tale piacere nel suonare la “Marcia funebre”. Chi si immaginerebbe qualcuno che dica: ho avuto un tale piacere nell'andare al cimitero! Voglio dire: la musica è tutto: siamo noi. E lì siamo anche tutto quello che vogliamo essere e non possiamo.

Che cos'è il contrappunto

Carla Moreni

Dunque possiamo parlare di musica. Possiamo specchiare nella musica la nostra vita. Ma possiamo anche leggere, ascoltare la musica come una metafora della vita?

Daniel Barenboim

Per me sì, assolutamente sì. La musica ci insegna tante cose. Prendiamo il contrappunto: cos'è il contrappunto? È la scuola delle buone maniere. In un fugato, o in una fuga, il tema viene prima suonato da uno strumento. Quando questo ha finito le sue sei-otto misure, entra un'altra voce, su un altro strumento (o su un'altra altezza, se stiamo suonando al pianoforte o al clavicembalo),

mentre l'altro, il primo strumento (o voce) fa una specie di commento. Io penso che la parola contrappunto non sia soltanto un termine musicale. L'essere umano è contrappuntistico. Non diciamo noi che abbiamo bisogno di una seconda persona, per farci da commento: su quello che pensiamo, che diciamo? E questo ci porta molto lontano. Voi avete detto che io ho fatto questo, quell'altro: no, quello che io ho fatto, al di fuori dalla musica, con tante altre cose, l'ho fatto perché sono convinto che la democrazia non soltanto permette, ma impone la necessità per ogni cittadino di utilizzare tutti i mezzi accettabili e legali della sua esistenza per far conoscere la sua voce. Fare questo non è qualcosa di speciale. E adesso, negli ultimi tempi, lo abbiamo visto. In gennaio nella rivoluzione araba che ha toccato la Tunisia, l'Egitto, e parliamo solo di questi paesi, perché negli altri la situazione sembra ancora molto molto confusa. Ma pensare che dopo trent'anni di un governo autocratico, come è stato quello di Mubarak, ci sia tutto un popolo che va nella piazza Tahrir, al Cairo, per dire che non è contento, che vuole, che aspetta altre cose dal governo, è miracoloso. Un popolo che parla, che dice le aspettative al governo, perché un governo in una società democratica è responsabile della qualità della vita dei cittadini. E quando i cittadini non sono contenti non devono aspettare che i politici lo facciano. I politici non lo faranno. Perché loro sono solo occupati a pensare a come saranno rieletti.

Far musica a Gaza

E in un certo senso è normale. È per questo che noi cittadini, in tutti i paesi dove c'è la democrazia, non abbiamo solo la possibilità di fare sentire la nostra voce. Abbiamo veramente l'obbligo di fare questo. Altrimenti la democrazia diventa soltanto un gioco per quelli che hanno il potere. La democrazia è una vera democrazia quando il popolo partecipa. Nella democrazia greca, nel mondo antico, era molto più facile. Lì erano piccoli paesi, eccetera. Adesso abbiamo paesi con chissà quanti milioni di cittadini. Per questo è molto più difficile. Però sono convinto che soltanto questo sia il futuro. Il futuro non è solamente

che ci si offra una migliore situazione politica, economica, agli esteri, alla difesa, ma anche che si formi una vera partecipazione dei cittadini. Guardate cosa è successo adesso tra la Turchia e Israele, sulla flottiglia. Il blocco della striscia di Gaza è stato dichiarato dalle Nazioni Unite come qualcosa di legale. Non capisco come si possa dire una tal cosa. Io penso che il grandissimo errore del governo di Israele sia stato di attaccare questa flotta. Avrebbero dovuto portarla al porto di Israele e vedere se a bordo erano nascosti armamenti, oppure no. È molto semplice: nessuno in questo mondo ha il diritto di distribuire colpe collettive. E non si può dire: è così perché hanno scelto un governo che a noi non piace. Non piace neanche a me il governo a Gaza. Però non possiamo dire che per questo devono soffrire tutti. No. La sicurezza di Israele vuol dire che non ci devono essere armamenti. Dicono che il blocco sia lì per evitare che entrino armamenti, che poi possono creare delle situazioni di grave pericolo per lo Stato di Israele. Ma non è vero. Io sono andato a Gaza con un'orchestra europea, dove c'erano musicisti della Staatskapelle di Berlino, della Filarmonica di Berlino, della Filarmonica di Vienna, della Scala e dell'Orchestra Parigi. Cinque grandi orchestre europee. E non ci era permesso entrare. Allora siamo andati lì dall'Egitto e abbiamo vinto contro il blocco. Come si dice? Queste cose si devono fare. Quale è stata la ricompensa? La più straordinaria che io abbia mai avuto. E l'ho ricevuta proprio a Gaza. C'era un signore di una ONG, di un'organizzazione non governativa, umanitaria, palestinese, che mi ha detto: grazie grazie grazie, è per noi molto importante che voi siate venuti qui. E io gli ho detto: ma no, siamo noi che ringraziamo voi. Perché lei mi ringrazia? E lui: perché il mondo ha dimenticato Gaza. Certi si ricordano ancora e ci mandano da mangiare e delle medicine. Ma da mangiare e medicine si mandano anche agli animali. Lei ci ha fatto sentire con la sua musica che siamo esseri umani.

Questa è la più grande ricompensa che un artista possa avere. Capite cosa voglio dire? C'è il modo di fare tutte queste cose. Io sono sicuro che ci sia tanta gente in Israele

che vorrebbe fare, ma non osa. Adesso iniziano a proclamare delle manifestazioni. In Palestina lo stesso. Ma siamo diventati troppo, come dire, dipendenti dai governi e della gente che guida la nostra vita. Il mio papà mi aveva istruito molto bene. Mi aveva detto: hai talento, chissà, forse sarai famoso un giorno. Forse guadagnerai soldi, chi lo sa. Ma c'è una cosa che è molto più importante della fama e dei soldi, ed è l'indipendenza, l'indipendenza del pensiero. Non ho mai dimenticato questa frase di mio padre. Perché penso che abbia avuto ragione straordinariamente su tutto quello che mi ha detto. Ed è questa la linea che mi ha sempre spinto a fare tutto quello che ho fatto.

Quanto è profonda la musica?

Francesco Micheli

Permettetemi qui una battuta sulla abilità di “scegliersi” un padre, cosa che credo nella vita conti molto. Lei ha avuto la fortuna di “scegliersi” un genitore che l'ha portata, quando aveva 11 anni, da Furtwängler e che le ha permesso di frequentare una sorta di masterclass con lui.

Daniel Barenboim

No, non masterclass: io ho suonato per lui.

Francesco Micheli

Ancora più emozionante: suonare per Furtwängler... E fu anche l'occasione in cui il grande direttore le disse: “hai un talento unico”. Una circostanza davvero benedetta. Ma ora raccogliendo nelle parole di Barenboim i segni di una forte apertura cosmopolita mi viene in mente un'intervista in cui venivano chiesti al Maestro dei giudizi sui diversi grandi compositori. E lui, mentre descriveva Beethoven come musicista straordinariamente legato alla cultura tedesca, parlava poi di Mozart, che è uno degli artisti più complicati da spiegare, illustrandone il cosmopolitismo, il suo essere insieme italiano, francese, amato dai tedeschi quando è tedesco, dagli italiani quando italiano. In questa apertura al mondo ritrovo uno spirito che è evidente proprio in Barenboim stesso. Vorrei chiederle ora un commento a proposito del Concerto mozartiano con cui inaugurerà MITO domenica sera alla Scala, il K537 “Incoronazione”: tempo fa disse che le piace molto “perché mi consente di far diver-

tire le mani”, ma affermando anche che nel tempo lento “è inferiore al K595”...

Daniel Barenboim

La profondità della musica, anche quella è molto difficile da definire. In un certo senso, un Valzer di Chopin non è meno profondo di una Sinfonia di Bruckner: è un altro modo di esprimere la magia del mondo sonoro. Il Concerto “Incoronazione” di Mozart ha una parte, diciamo, formale che è aperta: con trombe e timpani, assenti nell’ultimo Concerto, il K595, o in altri. C’è un qualcosa di formale, formalistico qui. Però la parte solistica del pianoforte è come se facesse dei commenti divertenti su questa formalità. Bisogna suonarlo così: quando si sente il primo Tutti, questo Concerto che veramente è molto formale, ci sembra di vedere una cerimonia in un palazzo viennese, magari quello di Leopoldo II. E poi inizia il pianoforte. È il Concerto più ornamentale di tutti i Concerti di Mozart. Ma io credo che ciò voglia dire che, in un certo senso, Mozart stia prendendo in giro tutta questa formalità.

Il secondo movimento, ad esempio, non è un vero movimento lento: è quasi una Gavotta, lenta. Ma anche questo viene espresso con tanta eleganza. E l’eleganza non deve assolutamente figurare soltanto come una mancanza di profondità. Si può essere eleganti e profondi. Come si può essere tutt’altro che eleganti e superficiali. Parlo dell’eleganza non esteriore, quella dei vestiti, ma dell’eleganza interiore, di quella dello spirito, delle relazioni umane: quella ha anche una certa profondità. Ed è evidente che la Sinfonia “Eroica”, che è domani in programma nella seconda parte del concerto, è una Sinfonia con molta profondità, con molta grandezza. Fuori dal comune, anche per Beethoven. Ma domani c’è anche – ed è il primo pezzo in programma, e sono in particolar modo contento di dirigerlo – la Sinfonia della “Semiramide” di Rossini, che è veramente un capolavoro. In tutti i sensi: per contenuto musicale, orchestrazione, virtuosismo.

Virtuosismi

Anche il virtuosismo è sempre stato visto come qualcosa di superficiale. Nei tempi passati, ad esempio, c'erano i pianisti che erano considerati come profondi e seri: ed erano Schnabel, Backhaus, ossia quelli che non toccavano il repertorio cosiddetto virtuosistico. E poi c'erano quelli che non avevano la profondità del pensiero e allora suonavano delle cose virtuosistiche, dove le mani vanno con molta velocità. Ma è un po' assurdo tutto questo. La parola virtuoso viene da virtù, ha radice nel profondo dell'uomo. Perché nella musica tutto si mischia, senza barriere, così.

Se la musica è “sub-versiva”

Carla Moreni

Non avevo mai pensato che dietro a un Concerto di Mozart, allo stile galante Biedermeier, ci fosse anche uno spunto polemico nei confronti del suo tempo. E non mi sarei mai immaginata, e forse neanche le persone che siedono qui così attente, di sentire da un musicista del calibro del Maestro Barenboim così tanta storia, tanta politica: tanta voglia di parlare del presente.

Daniel Barenboim

Scusi se la interrompo: ma ogni volta che c'è una melodia, in Mozart, lunga, legata, profonda, nei primi violini, cosa fanno i secondi violini e le viole? “Tzztzztzztzz”: fanno un gesto musicale *subversivo*. Quello non è un accompagnamento che aiuti la melodia. Perché nella musica è tutto così. Ed è soltanto nella musica che questo aspetto *subversivo*, questo sì, molto politico dico io, permette all'altro di dire quello che ha bisogno di dire. E questa è la differenza tra la musica e la politica.

Carla Moreni

Fantastico. Tra l'altro a me piace moltissimo l'italiano del Maestro, perché è un italiano estremamente letterario.

Daniel Barenboim

Sì, perché ho avuto un grande maestro di italiano. Grande maestro. Lui forse non è molto contento di me, ma io ho imparato tanto da lui: si chiamava Lorenzo Da Ponte. Io penso che qualsiasi essere umano che capisca bene tutti i sottintesi e tutto quello che c'è nei libretti di Da Ponte possieda un ita-

liano perfettamente disponibile per tutte le situazioni: umoristiche, per mangiare, per andare a letto, per fare quello che facciamo noi tutti. Perché c'è tutto nei libretti di Da Ponte.

Carla Moreni Siamo molto curiosi del suo prossimo “Don Giovanni”, a questo punto. Dopo aver parlato tanto di *sub-versivo*. Ma mi piace: la parola *sub-versivo* adesso la useremo sempre. Ci sono gli *indignados* spagnoli, e noi faremo i *sub-versivi* italiani. Mi sembra una parola da mettere sugli scudi.

Daniel Barenboim Perché? Non si dice così? Ah: sovversivo, scusate. Ma è la pronuncia. Sovversivo, sovversivo, dunque.

Carla Moreni Questo suo atteggiamento politico-polemico-etico – lei è il Maestro che dichiara di leggere Spinoza durante gli intervalli dei concerti – in qualche modo si riflette anche nella sua attitudine e disponibilità a regie che parlino al presente?

Daniel Barenboim Non ho capito la domanda.

Carla Moreni Voglio dire: la sua attitudine *sub-versiva* verso la musica, in qualche modo spiega la sua disponibilità a regie – come la “Carmen” di Emma Dante o l'ultimo Wagner di “Walchiria” – che non possiamo dire siano regie stereotipate. Ci provocano, sono *sub-versive*.

Daniel Barenboim Questa è una trascrizione del mio pensiero. Voglio dire: prima bisogna sapere cosa ci si aspetta da un regista. Perché tutto il pubblico che va a sentire un violinista, che suona il Concerto di Brahms o di Čajkovskij, anche se non capisce, o pensa di non capire niente di musica, sente: quando è stonato, quando non controlla il suono, eccetera. Dunque è abbastanza facile avere un'opinione su questo o quel violinista. Già nel caso del direttore d'orchestra è più difficile: perché quando si ha una grande orchestra, che cosa fa il direttore? Per suonare insieme, dei buoni orchestrali non hanno bisogno di un direttore. Il direttore dà il tempo, sì, ma alla fine sono sempre i musicisti che hanno

il dovere della produzione del suono. Dunque non lo fa il direttore. Questo lo posso dimostrare qui: guardate (fa il gesto di dare un attacco). Avete sentito qualcosa? Niente. Quando c'è un'orchestra, lì va bene, lì suonano. Dunque è già più difficile quando si chiede un'opinione su un direttore d'orchestra. Il giudizio che si sente più spesso è: ah, lui è molto più lento. Oppure: molto più veloce... Voglio dire che la gente che ha queste opinioni sa leggere l'orologio, ma non sa veramente sentire.

E nel caso del regista questo succede ancora di più. Perché noi direttori d'orchestra abbiamo almeno una partitura, una spartito. Il regista non ha uno spartito. Lui ha la possibilità di decidere tante cose, da sé. Dunque questo è importante: sapere che il regista ha questa possibilità di immaginarsi le situazioni molto più a suo modo, rispetto a un direttore che guarda la partitura.

Il problema incomincia – e non parliamo adesso del fatto se i registi scelgano l'astratto o il naturale o il simbolico – quando i registi hanno un'idea molto interessante su un'opera. Forse quell'idea non è scritta sul libretto. Ma si può ammettere che si possa leggere fra le righe del libretto. Andiamo così, allora: molto bene, lontano. Ma poi si mettono a portare in scena questo sub-testo, come si dice (questo esiste no?), mentre io mi aspetto da un regista che mi racconti la storia che c'è nel libretto. Nel modo in cui lui vuole, come vuole, nell'epoca che vuole, con le parole e gli accenti che vuole. Ma voglio veramente capire la storia. Emma Dante ha raccontato la storia della “Carmen”. Piace, non piace, c'è chi la trova geniale, chi faticosa, chi insopportabile. Ma lei ha raccontato la storia. E per questo, quando ho capito che lei aveva veramente la storia della “Carmen”, che voleva raccontarla, allora non ho avuto più il minimo problema a farla anche mia.

Carla Moreni

Non a caso però era una regia molto umana, era una storia che riguardava tutti noi. Sì, la “Carmen”. Questo mi sembra una sua caratteristica, Maestro: ricordo il suo “Wozzeck” tanti anni fa a Parigi, il “Don Giovanni” di Salisburgo. Sono molto curiosa naturalmente del prossimo con Carsen.

Daniel Barenboim Anch'io... anch'io...

Quando la musica contemporanea prende al collo

Ma forse anche il pubblico ha adesso delle domande, forse stiamo parlando di cose che interessano solo a noi e non a loro... Ecco ecco.

Pubblico

Grazie, MITO è eccezionale. Domani sera si apre con questo splendido programma: Rossini, Mozart, Beethoven. Ma io, ascoltando, sento che in quest'ultimo secolo c'è stato un progressivo allontanamento, nella musica "seria", da armonie, diciamo come quelle di Mozart, Beethoven, Rossini: rilassanti. Non ritroviamo questo carattere nella musica seria scritta negli ultimi cento anni. In questo rapporto che lei aveva indicato con la società, la sua definizione del contrappunto come galateo civile, in che modo possiamo mettere in prospettiva quello che è successo nell'ultimo secolo? Dico per il pubblico, che trova grande difficoltà nella fruizione contemporanea.

Daniel Barenboim

La domanda è molto interessante. Ma prima di tutto devo dire che noi non dobbiamo dimenticare che dell'Ottocento, del Settecento, noi non conosciamo tutta la musica che è stata scritta con mediocrità, come succede in tutte le epoche. Noi ascoltiamo a distanza, quello che il pubblico ha selezionato attraverso cento anni. E il pubblico sbaglia soltanto a breve termine. A lungo termine, il pubblico non sbaglia mai. A scegliere è il pubblico. Non i critici, contemporanei di Beethoven. È il pubblico, che nel corso di cento anni ha saputo riconoscere in Beethoven il grande genio che è. Ma tutto quello che non appartiene a questa categoria e che è stato scritto negli anni di Beethoven, noi non lo conosciamo più. A differenza del secolo passato, non abbiamo ancora il senso della distanza: siamo a confronto con tanta musica, certa di altissimo livello, altra molto meno interessante. Diciamo forse troppo complessa, che non parla alla nostra sensibilità. Questo è il primo punto. Voglio dire che formare un giudizio su un pezzo contemporaneo è molto più difficile, perché non

abbiamo veramente le informazioni che si sono accumulate attraverso secoli interi.

Poi c'è naturalmente la rottura dell'armonia. Dunque, dopo il "Tristano", dopo Mahler, Bruckner, dopo il primo Schönberg, quando la musica diventa dodecafonica, si perde una gerarchia, perché la tonalità è una gerarchia. C'è la tonica, la sotto-dominante, la dominante, eccetera. Nella scala di otto suoni, non sono tutti uguali. Invece nella dodecafonia non c'è più questa gerarchia, scompare.

Però io penso sempre che – meno male che Schönberg non mi ascolta – ma sono sicuro, sono convinto, perché ho avuto queste reazioni io stesso, che quando c'è una frase in Schönberg restano comunque altri criteri, che creano una gerarchia. Che forse non è simile alla gerarchia del passato, dettata dall'armonia. Ma c'è. Perché senza gerarchia non c'è musica. Come, per la verità, non c'è vita.

La gerarchia non è una legge imposta dall'alto, ma è una necessità umana. Dunque, quando in una melodia Schönberg incomincia a distribuire i dodici suoni, secondo le armonie che si creano sotto, certe note naturalmente hanno un'importanza maggiore rispetto ad altre. Questo è chiaro, è molto più complesso rispetto a quanto accade in un Corale semplice di Bach. Però il principio, anche se Schönberg non lo avrebbe mai voluto accettare, il principio non cambia. È solo più complesso. E più nascosto.

L'albero del Novecento

Ma Schönberg, a questo punto, rappresenta soltanto una parte dell'albero post-cromatico, di Wagner e compagnia.

C'è il mondo di Stravinskij – e parliamo solo della prima metà del XX secolo – c'è il mondo di Schönberg, che viene direttamente da Mahler e Bruckner, con Wagner dietro di loro. Poi c'è il mondo di Bartók, che ha altre linee di ascendenza. E dunque, per questo, io penso che noi non abbiamo ancora digerito tutte queste differenze. Quello che è molto interessante è che nella storia della musica tanti compositori siano venuti per coppie: Bach-Händel, Chopin-Liszt, Schumann-Brahms. Più tardi Smetana-Dvořák, Verdi-Puccini, Bartók-Kodaly, Debussy-Ravel.

Sempre pari, sempre uno un po' più giovane dell'altro. Sempre compositori che hanno tanto in comune. Però sempre con delle differenze, che per me sono sempre molto più interessanti da evidenziare, rispetto alla conferma di quello che hanno in comune. È sempre più interessante vedere la differenza tra il linguaggio di Debussy e quello di Ravel, piuttosto che sottolineare ancora una volta tutto quello che i due hanno in comune: l'impressionismo, eccetera. In questo senso, Schönberg è da solo. Ha Weber e Berg vicini, che sono stati i suoi allievi. Però è un mondo, quello di questi tre. Invece parlando dei pari, se ho ragione con questa riflessione, possiamo parlare di Debussy-Ravel e di Stravinskij-Bartók. Non di Stravinskij-Schönberg. No: la coppia è Stravinskij-Bartók, no?

Il caso Boulez

Poi c'è il caso Boulez, che è assolutamente un caso straordinario, perché lui ha qualcosa che ha preso da tutte le parti. Boulez non è soltanto colui che ha diretto la "Tetralogia" e il "Parsifal" a Bayreuth. Lui viene da questo mondo: da tutto Schönberg, ma anche da Debussy e Ravel. Viene anche da Bartók, come è venuto da lì anche Abbado. Abbado raccontava sempre che da giovanissimo era il suo compositore preferito. E Boulez, che attinge da tutto questo mondo, compreso Messiaen, che è stato il suo maestro, rappresenta veramente oggi un mondo "cosmopolitanissimo".

È un caso molto interessante. E vediamo che sempre ci sono stati compositori legati alla loro terra: Verdi, assolutamente italiano; Brahms, tedeschissimo; Schumann, tedeschissimo; Čajkovskij, russo, eccetera. E poi abbiamo avuto il caso di Mozart, che ha scritto delle opere italiane, dei Lieder, melodie, in francese e delle opere in tedesco, e dunque non era soltanto trilingue: per me Mozart è il primo pan-europeo, il primo che ha il diritto di essere il grande monumento all'unione europea. Poi è venuto Chopin, puro polacco, che è andato anche in Francia, portando le polacche, le mazurche. E accanto a lui Liszt, nato in Ungheria, cresciuto in Francia, poi che anche ha passato

non so quanti anni insegnando a Weimar, segnato poi dalla sua grande amicizia con Wagner e finendo in ultimo al Vaticano, a Roma. Anche lui un cosmopolita. E il grande cosmopolita di oggi è Boulez. Che viene da tutte le parti.

Francesco Micheli D'accordo, e a proposito di Boulez, aggiungerei una considerazione sulla musica contemporanea. Perché, insieme al quadro molto penetrante che abbiamo ascoltato da Barenboim sugli ultimi cento anni di musica, c'è da tenere conto di una ulteriore difficoltà. Abbiamo ben assimilato i classici del Novecento: ad esempio il "Sacre" di Stravinskij ha quasi un secolo e ormai lo ascoltiamo come musica "normale"; così lo stesso Schönberg, con la "Verklärte Nacht" e i pezzi per pianoforte è repertorio usuale. E questo è un fatto, ma dobbiamo fare i conti con la qualità delle interpretazioni. Spesso, se l'interprete non ci crede, se i musicisti per primi non ci credono, il "pezzo" non esce. È vero che questo succede anche per la musica di altri tempi, certo. Però il danno di una cattiva esecuzione è molto più forte per la musica contemporanea.

Daniel Barenboim È per questo che io, come Boulez, non credo che si possa suonare la musica contemporanea per dovere. Non esiste il dovere nella musica.

Francesco Micheli Ci vuole il cuore. Il cuore di Boulez. Ecco, tanti anni fa avevo organizzato un concerto con l'Ensemble intercontemporain, al Conservatorio, con musiche di Berio, e il pubblico era forse il meno preparato musicalmente e aveva forti pregiudizi. Invece esplose un entusiasmo imprevedibile, con standing ovation finale... ma perché? Perché Boulez e l'Ensemble suonarono meravigliosamente facendo "capire" a tutti il valore musicale di quei pezzi. Anche una musica complicata e difficile, per addetti ai lavori, era riuscita a creare emozioni perché raccontata al meglio.

Daniel Barenboim C'è un libro molto interessante, che forse vi interesserà leggere, di Kundera: si intitola "Ignoranza". È un piccolo libro, scritto nel 2001. E lì si parla molto di Schönberg,

perché cadevano i 50 anni dalla morte, e Kundera dice che Schönberg sosteneva sempre che la sua musica non era stata accettata, che non era popolare. Però che lui era sicuro, che 50 anni dopo la sua morte il pubblico avrebbe fischiato le sue melodie, esattamente come fischiava in quel momento le melodie di Johann Strauss. Commenta Kundera, con una frase per me magica: “Si potrebbe pensare che Schönberg si sia sovrastimato. Io penso piuttosto che abbia sovrastimato il futuro.”

Meglio sinfonica o da camera?

Pubblico

Io adesso mi metterò in ridicolo, perché non so nulla e solo ultimamente mi hanno accompagnato a dei concerti. Ma visto che lei parlava delle sensazioni che la musica ci procura, e ha messo tutte le persone, anche quelle come me che non conoscono la musica, sullo stesso piano, devo dirle che mi sono fatto delle domande. Perché ho constatato che ascoltando musica da camera riesco a provare un piacere genuino. Invece quando sono stato portato a sentire un concerto sinfonico, dove c'era in programma una Sinfonia di Schumann, ho avuto la sensazione di claustrofobia perenne. E non so se sia la complessità, il numero degli strumenti, a rendere più difficile la comprensione della musica. Però vi confesso, mi sentivo la pelle, il collo, infilati nelle corde di tutti i violini. Non so se per chi incomincia ad avvicinarsi sia più semplice la musica da camera. O comunque la musica barocca, rispetto a quella romantica, più complessa. Non so se sia una reazione comprensibile quella che ho avuto, oppure...

Daniel Barenboim

Forse lei ha avuto cattiva fortuna, perché è capitato a un concerto diretto da un cattivo direttore! Non so chi sia stato, e non voglio saperlo. Spero non sia stato uno dei miei... Senza saperlo – visto che lei stesso ha detto di non capire niente di musica – lei ha toccato un punto molto importante del discorso musicale, che è la necessità di trovare un equilibrio fra la trasparenza di poter sentire tutte le voci e la densità del totale. È abbastanza facile ottenere un'esecuzione dove ci sia un gran volume sonoro, di gran

qualità. E ciò è sempre molto impressionante poi per chi ascolta. Ma non c'è nessuna trasparenza. Così che la concentrazione, non soltanto la sua, anche la mia, va via in queste occasioni. Perché non si può seguire l'argomento. Ma è anche facile avere un'esecuzione clinica, dove si senta tutto separato. Ma non si sentono le connessioni, la densità della musica. E questa densità naturalmente è molto più difficile nella musica sinfonica. Non è che sia romantica o no, perché se lei, come ha spiegato, va a sentire un concerto di musica da camera, ad esempio un Sestetto di Brahms, lei seguirà queste sei voci molto più facilmente che in una Sinfonia di Brahms. Dunque a questo punto sono convinto che molto dipenda dalla qualità dell'esecuzione. E penso che abbiamo fatto tanti progressi negli ultimi 50-100 anni, nell'esecuzione: le orchestre oggi sono migliori, per virtuosismo, capacità tecniche, per tanti altri aspetti. Però non abbiamo più quello che io chiamo il naturale: cioè la capacità di scegliere con naturalezza quello che è più importante o meno importante. Penso che 80 anni fa i musicisti che suonavano in un'orchestra suonavano molto meno bene di oggi. Però avevano un istinto felice, diretto, perché era la loro contemporaneità, che faceva fare le cose in modo che scorresse tutto più naturale. È come quando – anche se parliamo bene l'inglese – se leggiamo Shakespeare ci sono delle parti che ci sono difficili da capire. Invece sono sicuro che alla sua epoca questo è stato assolutamente naturale.

Ma non perda fiducia. Se a lei piace, se le interessa la musica, e preferisce la musica da camera, la senta. Ma poi guardi un po' qual è l'autore che le interessa e cerchi di trovare dei pezzi sinfonici, suoi e di altri vicini. E così forse arriverà un giorno a un concerto mio.

Triathlon al pianoforte

Francesco Micheli

Posso fare io una domanda? Ho visto che lei ha in programma per l'anno prossimo la scalata del Cervino, del Monte Bianco, del Monte Rosa e di qualche altra cima, tutte insieme. Perché se non sbaglio lei eseguirà una serie di concerti per pianoforte e orchestra così impegnativi che, normal-

mente, un artista impiega non so quanto tempo per passare dall'uno all'altro. E lei li suona in un pugno di giornate. È come fare un triathlon sulle Alpi. E le chiedo: da dove viene questa energia? Un giovane sarebbe spaventato.

Daniel Barenboim

Sì certo, ma prima che lei parlasse io ero tranquillo con questo programma. Adesso ho paura!

Io non sono così vecchio. Perché ridete? Ho 68 anni. Non mi sento più a 22, dunque devo averne 23. Invece no, ne ho 68. Ma mi ricordo, 50 anni fa, tutti i pianisti suonavano due o tre Concerti, in un unico programma. Mi ricordo Rubinstein, negli anni Cinquanta e Sessanta, che ha suonato tutto un ciclo con i 17 Concerti per pianoforte e orchestra. Queste serate dove si suonavano due tre Concerti, erano una cosa non quotidiana, ma normale. Quello che farò alla Scala è un piccolo ciclo. Sa, è molto meno impegnativo che suonare le 32 Sonate di Beethoven. Quello però che ho sempre cercato di fare è separare i periodi in cui dirigo da quelli in cui suono. Perché per i muscoli è molto più facile. Perciò l'anno prossimo, dopo che il "Sigfrido" sarà uscito di scena, mi concentrerò su questo progetto e sono molto contento di suonare con tre meravigliosi direttori d'orchestra: Claudio Abbado, che ritorna alla Scala. Claudio, io e Zubin Mehta siamo stati insieme al corso di direzione d'orchestra alla Chigiana di Siena, nel 1956. E dunque mi fa moltissimo piacere poter suonare con lui alla Scala. Poi c'è un programma con Andris Nelsons, che io amo molto, perché è un bravissimo direttore d'orchestra: ho fatto da poco con lui i due Concerti di Chopin in disco. E uno con Dudamel, che conosciamo tutti così bene, è un meraviglioso musicista. Dunque per me è una festa. Ma adesso lei mi ha fatto paura!

Francesco Micheli

La festa è ancor più per noi ...

Daniel Barenboim

Se suono male è colpa sua!

Francesco Micheli

Impossibile. Ma la mia era sincera ammirazione. E se posso dire, gioia allo stato puro di poter avere concerti di questa

natura. Anche se programmi mastodontici che leggiamo di quegli anni restano veramente impressionanti, non solo per il pianoforte. Perché c'erano nello stesso concerto anche sinfonie e romanze messe in mezzo, davvero tanta musica. E anche quanto alle integrali, lei peraltro ne ha fatte parecchie... Ma è la concentrazione, la stringatezza di tanti concerti diversi per pianoforte e orchestra eseguiti in così poco tempo che mi impressiona. Ecco, volevo solo esprimere questo.

Daniel Barenboim

Grazie. È molto gentile. Ma io non la penso così, come una prova. Io ho sempre preparato le cose che sto facendo in anticipo. Io non so imparare all'ultimo momento, in lotta contro l'orologio. Domani devo suonare, allora adesso faccio otto ore di studio: "digdugdug". No, io ho sempre preparato i miei programmi in anticipo. E questo mi ha dato la possibilità, da giovanissimo, di poter fare sempre altro mentre stavo lavorando in musica su qualcosa. Io, ad esempio, quando studio il pianoforte, il giorno del concerto, suono molto spesso pezzi che non c'entrano affatto col programma della sera. Perché quello l'ho già preparato prima. Ma anche questo deriva dall'educazione che ho ricevuto a casa.

Segreti dello studio

Perché mio padre, che è stato praticamente l'unico mio maestro, di pianoforte, lui era convinto che non servisse a niente suonare quando si arriva a un punto di stanchezza, che non permette più la concentrazione. E mi diceva – ero un ragazzo all'epoca, avevo sette o otto anni – mi diceva: tu sei molto bravo, hai concentrazione. Ma non puoi tenere la tua concentrazione per più di un'ora e mezza. Dunque tu studi un'ora e mezza, e basta. Perché se tu continui a studiare quando sei troppo stanco e non sei concentrato, sviluppi una forma meccanica di suonare. E quella è controproducente. Dunque, non mi era permesso di studiare per più di un'ora e mezza al giorno. Però, un giorno alla settimana, mi era vietato studiare quello che suonavo, ma avevo il diritto di suonare, cioè di leggere a prima vista,

tutto quello che trovavo nella libreria di mio padre. E dunque io ho imparato un sacco di cose, tanti anni prima di poterle suonare. Io suonavo brani di Liszt a otto, nove anni, suonavo... suonavo certo una piccola percentuale di quello che c'era lì scritto, leggevo a prima vista. Ma così mi sono abituato a interessarmi sempre ad altre cose e a non rimanere soltanto su una specialità, su una cosa. E io rimango su un pezzo veramente soltanto quando sento la necessità di trovare quello che sto cercando. Ma quando suono un Concerto di Brahms, alla sera, quel giorno è troppo tardi per studiare, per cercare. Allora se ho voglia di suonare prendo altro: Debussy, ad esempio...

Francesco Micheli Testimonianza splendida. Credo che nessuno di noi la dimenticherà.

Giovani direttori, oggi e ieri

Pubblico Maestro, adesso c'è un ragazzo venezuelano, che si chiama Matheuz, che è stato nominato direttore principale alla Fenice: lei lo ha sentito?

Daniel Barenboim No, lo ho incontrato, ma non lo ho mai sentito.
L'unica cosa che posso dire è che un ragazzo molto simpatico.

Pubblico Maestro, ho sentito che lei ha partecipato ai corsi della Accademia Chigiana a Siena: io sono di Siena e se non ho fatto male i conti, lei ha partecipato a questi corsi quando aveva 23 anni, dunque era giovanissimo...

Daniel Barenboim No, scusi: a 13.

Pubblico 13?

Daniel Barenboim Sono nato nel 42, non mi faccia più vecchio di quello che sono!

Pubblico Chiedo scusa. Fra l'altro so che nei prossimi giorni verrà a Siena con l'Orchestra della Scala, io ho già preso il bi-

glietto, sono un vecchio abbonato della Chigiana, ho 80 anni... E volevo chiederle: chi era il direttore del corso?

Daniel Barenboim

Carlo Zecchi. Ma c'era anche il palio!

Il suono dell'orchestra

Pubblico

Riguardo alla musica, una riflessione che mi è venuta qualche settimana fa, quando sono stato a Lucerna. Io non sono un musicista, ma mi piace sentire la musica classica. Ho sentito una prova di Abbado, a Lucerna, tre settimane fa, con Radu Lupu e un'Orchestra che veniva da tutta Europa, dove ci sono i Wiener, i Berliner, eccetera. La cosa che mi ha colpito è l'universalità della musica. Cioè: tutti questi professori d'orchestra, che provengono da estrazioni diverse, però suonano insieme e sembrano uno strumento solo. Questo vale anche per lei, quando va, non so, a dirigere con orchestre in tutto il mondo: ogni orchestra del mondo sente diversamente un brano? Oppure c'è un musicista che è più sentito universalmente rispetto ad altri? O ci sono molti localismi? Ad esempio: l'Orchestra della Scala suona molto bene Verdi, l'Orchestra di Berlino suona bene Beethoven. Cosa ci può dire di questo?

Daniel Barenboim

Io devo per forza pensare che ci sia una universalità nella musica. E che si possa sentire e capire la musica, a prescindere da dove uno venga. Altrimenti, io non avrei lavoro: sono nato in Argentina. Allora dovrei essere un musicista di tango. No, scherzo. Ma è una domanda molto seria. Perché 50 anni fa c'erano molte più differenze fra gli stili delle orchestre, rispetto ad oggi. Oggi c'è un modo, diciamo, globale di suonare. Però certe caratteristiche rimangono. E una grande orchestra è capace di possedere la flessibilità per suonare stili diversi, con suoni diversi. Mi spiego: un musicista nato in Germania e che studi la musica, ha una reazione diciamo di stomaco nei confronti della Quinta Sinfonia di Beethoven. Diversa da quella che prova nei confronti de "La Mer" di Debussy. Il suo contemporaneo francese, sente al rovescio. Però una grande orchestra può, e secondo me deve, imparare a suonare un Beetho-

ven tedesco e un Debussy francese. Anche se viene dalla Cina. O dalla Argentina. O dall'Italia.

Nazionalismo

Voglio dire che non soltanto nella musica del passato, anche nella musica contemporanea, ci sono certi elementi nazionali. Nel passato spiccavano ancora più evidenti, perché non c'era la comunicazione. Dunque, io non sono contro il nazionalismo culturale. Se i tedeschi, ad esempio, nel 1920, dicevano: questa, di Beethoven, è musica tedesca, io non ho un problema con questo. Questo va definito come un nazionalismo culturale. Ma diventa fascismo quando si dice: è Beethoven e soltanto un tedesco potrà capirlo. È questa la differenza. Che ci sia poi qualcosa di assolutamente particolare nel mondo beethoveniano, come c'è nel mondo verdiano, sì, è fuori discussione. Ma il musicista di oggi, con le possibilità di informazione che abbiamo oggi, deve avere la curiosità di capire questi elementi, che forse non gli sono naturali a prima vista. E infatti l'Orchestra di Lucerna è una magnifica orchestra. E Abbado un grandissimo direttore, che ha un'idea molto chiara di come vuole che la musica sia eseguita. E sceglie i musicisti che lo capiscono molto bene. Tutto questo è molto giusto, perché alla fine, qual è certamente il segreto?

Segreto direttore-orchestra

Il segreto fra un direttore e un'orchestra non è il fatto di venire lì, sul podio, e fare sì che tutti lo seguano. Questo non fa la grande musica. La grande musica può incominciare ad esistere solo quando il direttore d'orchestra ottiene che tutta l'orchestra pensi come lui, sulla musica. Vede una frase e tutti pensano: ah, questa frase va fino alla quinta misura. Perché noi non parliamo abbastanza della necessità del pensiero, prima di suonare. Perché si prende lo strumento e la musica e lì, e – “blll-llla-lalla” – no: bisogna pensare sulla musica. Per esempio, in ogni frase, c'è la possibilità di fare il fraseggio diversamente. Se il direttore non è riuscito durante le prove a far sì che tutti capiscano come lui pensa la frase, non ci sarà musica la

sera. Anche se gli orchestrali lo seguono. Dunque è questa veramente la grande qualità dell'Orchestra di Lucerna con Abbado: che tutti pensano sul momento, sul pezzo, esattamente, musicalmente la stessa cosa.

Forse poi escono dalla sala del concerto e ognuno ha una sua opinione, diversa. E c'è chi dice: ah questo era troppo lento, ah questo troppo veloce. Ah troppo forte, e qui non ho sentito bene. È possibile. Però nel momento del suonare si vede – anche io ero a una prova, a Lucerna, non alla sua ma a un'altra – si vede quanto sia eccezionale questa orchestra. Come tutti diventino un'unità. E questa è la differenza tra l'universalismo e la globalizzazione.

Carla Moreni Questo discorso di un'orchestra formata di facce diverse, che però seguono un pensiero comune, vale anche per la Divan?

Daniel Barenboim Sì, assolutamente. I musicisti della Divan non sono d'accordo sulla politica, non su tante altre cose, ma sulla musica assolutamente. E per me – ma questa è un'opinione molto individuale – la Divan è l'orchestra più omogenea del mondo. Perché sono cresciuti pensando in questa maniera. Magari non è una buona maniera. Ma pensano tutti uguale.

Francesco Micheli Forse non tutti sanno che la Divan è uno dei miracoli di Daniel Barenboim, nel senso che è formata da ragazzi arabi, israeliani, che suonano fianco a fianco e che come diceva il maestro, quando sono seduti e suonano non pensando a nient'altro che non sia la musica.

A destra: viole o violoncelli?

Daniel Barenboim Ultima domanda: lì sopra, ecco.

Pubblico Volevo chiedere: quando guardo le orchestre noto che a volte hanno da una parte i violoncelli, mentre a volte nella stessa parte suonano le viole: mi può spiegare perché?

Daniel Barenboim Nel periodo classico, nel Settecento, si sedevano sempre

i primi violini a sinistra del direttore. I secondi stavano a destra. Diciamo che oggi non c'è una disposizione ideale, perché ognuna porta con sé anche elementi sfavorevoli. In Italia, ad esempio, come poi in America, la tradizione è stata quella di mettere i violoncelli a destra del direttore. Anzi: Toscanini all'inizio aveva sempre a destra i secondi violini, ma poi quando è andato in America ha cambiato. In questo modo si ha il vantaggio di avere: primo violino, secondo violino, viole, violoncelli e contrabbassi. Il suono va, nella tessitura, sempre più verso il basso, seguendo una linea. Ed è forse in un certo senso più facile per suonare insieme e per far risaltare bene le dinamiche. Però, per tutta la musica classica, fino a Mahler, avendo i secondi violini a destra, si offre il grande vantaggio – per me molto importante – dell'effetto ping-pong. Cioè la melodia passa dai primi violini ai secondi violini, primi secondi, secondi primi, come il ping-pong. Se i secondi sono seduti accanto ai primi, questo non succede. Naturalmente lo svantaggio è che i secondi violini stanno seduti con lo strumento rivolto verso il fondo del palcoscenico e non verso il pubblico. Perciò quando suonano devono suonare un po' diversamente. Ma anche alla Scala si sono abituati, e suonano perfettamente, all'unisono o in ottave, anche se hanno lo strumento orientato nella direzione sbagliata. Poi invece, negli anni Trenta, Quaranta, soprattutto in Germania, ma anche a Vienna, mettevano le viole a destra del direttore. Dunque c'erano: primi, secondi violini, il violoncello al centro e a destra le viole. Perché? Perché così il violoncello parla meglio al pubblico, mentre quando è di lato questo non succede. Insomma, però alla fine c'è sempre una parte degli archi che rimane sfavorita... Ho risposto bene?

Francesca Colombo

Altroché... Grazie al Maestro Barenboim per questa meravigliosa lezione-dialogo, che è stata molto piacevole, molto divertente e, se posso dire, proprio nello spirito di MITO: facile e diretta, in modo che ognuno di noi potrà portare a casa qualcosa di prezioso. E, approfittando della citazione di Boulez, come il più grande cosmopolita, ricordo che

MITO chiuderà la stagione con un concerto di Pierre Boulez. Ed è bello pensare che apriamo questa quinta edizione del Festival con Daniel Barenboim, con questo splendido incontro all'Università Statale e che chiuderemo in Conservatorio proprio con Boulez.

Trascrizione dell'“Incontro con Daniel Barenboim” di MITO Educational, in occasione della quinta edizione del Festival MITO SettembreMusica, il 3 settembre 2011, nell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Milano.

Al futuro, con la grande memoria del passato

Da quando Daniel Barenboim è ritornato a dirigere e a suonare alla Scala, ha tenuto anche alcuni incontri con il pubblico: sempre interessanti, ricchi di spunti, originali sulla musica e combattivi sul mondo. Ma mai così compiuti come quello per MITO, alla Statale di Milano, lo scorso settembre, in apertura del Festival. Sembrava teso secondo una trama già ordita, distribuito su temi ad ampio raggio come se ci fosse stato – prima – un piano preparatorio. E soprattutto disegnato secondo uno stile chiarissimo, anche quello non concordato, ma uscito spontaneo, naturale, giusto: quello era un incontro fatto non solo per il pubblico, ma con il pubblico. Un incontro trasformato in un Concerto. Per solista (Barenboim) e orchestra (la sala). Tanto compatto e entusiasmante, senza mai una caduta di tensione, tanto passionale, ma anche spiritoso, tanto profondo eppure semplice, chiaro come una mappa dove tutti potevamo orientarci, che subito, all'uscita, il pensiero comune di Francesco Micheli, Francesca Colombo e il mio uscì in coro: queste parole non devono andare perdute. Dobbiamo fare in modo che restino. Meritano di essere scritte.

Eccole. Le avete lette. Le abbiamo intenzionalmente lasciate così come erano, riportate fedelmente, alla lettera. Chi c'era si sarà ritrovato. Di sicuro avrà anche di nuovo sorriso alle battute fulminee di Barenboim. Di sicuro avrà avuto modo di apprezzarne il pensiero: rispettoso degli altri, attento ai dettagli, chiaro nella struttura. Era molto piaciuto anche l'italiano di Barenboim, pertinentissimo nella scelta del vocabolario, ma anche con qualche intrusione letteraria e anticata: lo abbiamo lasciato. Il suo "sub-versivo" ci ha riportato alla radice nobile di un termine che per noi, negli anni, ha invece cambiato connotati. Diventato sinonimo di pericolo, violenza, irrazionalità. Sub-vertere, invece: alla latina. Provare a guardare le cose nel loro contrario, pensare per moto contrario, creativo, fecondo, non distruttivo. E poi la definizione di contrappunto come vita, o di vita come contrappunto: indimen-

ticabile. La partitura come galateo, dove le voci principali devono per forza sorreggersi su voci secondarie: non necessariamente omogenee, concordi. Ma con la possibilità, anzi il dovere, di coesistere. Che grande lezione di civiltà, dalla musica. Per forza eravamo tutti estasiati. E prendevamo tutti appunti.

Non c'era stato un pre-incontro. Anzi, proprio l'incontro era iniziato nella maniera più impreveduta: Barenboim era arrivato con qualche minuto di anticipo sull'orario stabilito e subito di corsa si era fiordato in sala. Felice di vedere tanto pubblico, tanti sorrisi. Come un raddomante, o come chi è abituato alla sala come luogo privilegiato della propria espressione. Si era tuffato. Scansando ogni cerimonia. Addirittura senza nemmeno accorgersi che le due menti dell'incontro, Francesca Colombo e Francesco Micheli, non erano lì.

La musica, parlare di musica. Al presente, con la grande memoria del passato. Questo solo sembrava interessare Barenboim. Pochi attimi di disorientamento, e poi – anche carichi di questa tensione iniziale, con l'imprevedibile attacco – tutto diventava un'avventurosa partita, un gioco a più voci. Esploravamo un paesaggio, già conosciuto, eppure mai visto così bene.

Ultima nota. Due aspetti hanno colpito in particolare: il primo la citazione del padre, rievocato in vari momenti. La figura tratteggiata con affetto, anche commozione, tangibile, ma soprattutto con gratitudine. Tanto forte da sentire la necessità di essere raccontata. Come a dire: “Io sono qui, così, voi adesso mi apprezzate, mi applaudite, ma è a lui che io devo dire grazie”.

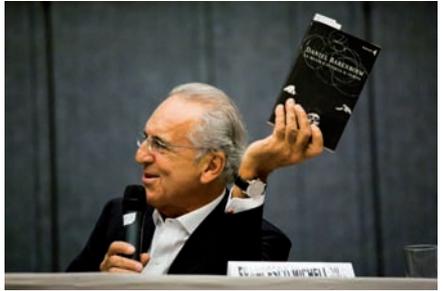
Il secondo, la parola al pubblico: è Barenboim a un certo punto della chiacchierata che vira verso la sala. “Fate voi domande, perché forse noi stiamo qui a parlare di cose che interessano solo noi.” Che apertura, che lezione anche da questa frase, per chi fa musica oggi.

E che domande dal pubblico. Bellissime. Quasi da pensare a un seguito. Un incontro futuro. Chissà.



































MITO SettembreMusica

Con il sostegno di



I Partner del Festival



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
Partner Istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO
Partner Istituzionale

INTESA SANPAOLO



cultura dell'energia
energia della cultura



Sponsor



Media partner

CORRIERE DELLA SERA

LA STAMPA



Sponsor tecnici



Il Festival MITO compensa le emissioni di CO₂

tramite il rimboschimento di aree verdi cittadine a Torino e attraverso progetti di riduzione dei gas serra realizzati in paesi in via di sviluppo.

con la creazione e la tutela di foreste in Costa Rica e la piantumazione lungo il Naviglio Grande nel Comune di Milano.



GreenPrinting®

A.G.BELLAVITE srl, Missaglia (Le)



Progetto grafico: Studio Cerri & Associati

con Francesca Ceccoli

Finito di stampare nel mese dicembre 2011

su carta Munken Lynx