

292

40
1977-2017
MUSICA

Zecchini Editore

Prima immisione 04/12/2017
PUBBLICAZIONE MENSILE - ISSN 03925544



MUSICA



ANDREA CHÉNIER ALLA SCALA

**Luca Salsi fra
Verdi e il
Verismo**



**Donato
Renzetti**
Il maestro dei direttori si racconta

NEL NOME DI PAGANINI
Incontro con Anna Tifu

TALENTI DEL PODIO
Alpesh Chauhan: un
suono per la Toscanini

€ 6.90 ■ CHF 10.- ■ Poste Italiane S.p.A. - Sped. in Abb. Postale D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB (VARESE)

Forte di una lunga esperienza come percussionista, il direttore abruzzese padroneggia come forse nessuno un repertorio di eccezionale ampiezza, fra opera e sinfonica: qui si racconta, in una conversazione a tutto campo.

Dai due lati del podio: incontro con Donato Renzetti

di Nicola Cattò



Prima dell'inizio di una recita di *Fanciulla del West* a Cagliari – della quale ho riferito sullo scorso numero di *MUSICA* – Donato Renzetti mi riceve nel suo camerino per una lunga conversazione: l'incontro è estremamente piacevole, e si snoda fra preziosi ricordi attinti ad un passato di eccezionale ricchezza (prima da percussionista dell'Or-

chestra della Scala, poi da direttore), ma anche divertentissimi aneddoti, che danno l'idea di un musicista dall'umanità profonda. Una tecnica direttoriale dai pochi paragoni possibili, che gli ha permesso di formare alcuni fra i migliori professionisti odierni (Noseda e Mariotti per fare solo due nomi) e che gli fa dominare con assoluta sicurezza

un repertorio amplissimo: Rossini e l'opera del Novecento, la zarzuela e il musical (*My fair lady* al San Carlo nel febbraio 2018), e tantissima musica sinfonica, con un focus particolare sulla contemporanea. Al lirico di Cagliari è legato da un rapporto strettissimo, che proseguirà nella stagione 2018 con lo spettacolo inaugurale (*Turandot* di Busoni e *Suor Angelica* di Puccini) a marzo e, successivamente, con *Madama Butterfly*, oltre che con alcuni appuntamenti sinfonici. Ma è dal suo impegno imminente, l'opera «americana» di Puccini, che Renzetti affronta per la prima volta in carriera, che parte la conversazione.

Come è arrivato alla Fanciulla del West? E perché solo adesso?

Fa parte di quelle opere, come quelle di Wagner, verso cui ho una sorta di timore reverenziale, pur avendole suonate tutte quando ero percussionista alla Scala: di Puccini si dirigono di solito prima titoli come *Bohème*, *Tosca*, ma a questo sono arrivato solo cinque anni fa, affrontandone una selezione in forma di concerto, finché il Teatro di Cagliari mi ha proposto queste recite. La considero un'opera «di partenza» verso quanto Puccini scriverà in seguito, una partitura sinfonica – Mitropoulos dicesse il secondo atto come un poema sinfonico, senza cantanti –, che ispirerà anche Gershwin: ma per dominarla bisogna avere grande esperienza sia del Puccini anteriore che del teatro italiano ottocentesco, anche perché tecnicamente è fra le più difficili del repertorio, insieme al *Naso* di Shostakovich. Anzi, lo è di più: perché in Puccini tutto è frammentato in micro-episodi ritmicamente difficili, schizzi sinfonici frammentati, con pochissimo spazio a forme vocali più o meno chiuse. Un Puccini che avverte l'esigenza di rinnovarsi in maniera impellente: le lettere degli anni che separano *Madama Butterfly* da *Fanciulla* ci raccontano di un uomo stanco di dovere girare il mondo per presenziare alla prime delle sue opere, e che nel dramma di Belasco, visto a New York, trova nuovi spunti.

Quali sono le influenze più evidenti?

Direi l'Impressionismo da una parte e Stravinski dall'altra: proprio dopo avere assisti-



to all'*Histoire du Soldat* (e al *Pierrot lunaire* di Schönberg) Puccini si sente in crisi, perché ritiene che quella sia la musica del futuro, e l'uso del ritmo di 5/8 (che in *Turandot* affida alla marimba, uno strumento percussivo), del tutto estraneo al melodramma italiano, viene proprio da lì. In *Fanciulla* ci sono ritmi inediti, strani, c'è il *Leitmotiv* wagneriano (ogni personaggio ha il suo tema): non è un Puccini «normale», può non piacere al primo ascolto. Il terzo atto è forse più debole (e il finale è aperto, lasciato alla fantasia di ognuno di noi), anche perché il libretto non è di primissima qualità, mentre i primi due hanno una compattezza eccezionale. E l'orchestra è ricca, con strumenti inediti con la fonica, il fischio intonato: portare in scena *Fanciulla* non è, insomma, per niente facile.

L'anno scorso la Scala ha presentato la prima versione dell'opera: è interessato, di solito, a queste Urfassungen?

Sicuramente, me ne sono occupato molto in campo rossiniano; però, detto fra noi, credo sia importante tenere conto dei ripensamenti del compositore, che di solito sono migliorativi.

Qui a Cagliari e altrove ha affrontato, solo per rimanere agli ultimi anni, un repertorio di ampiezza straordinaria, da Respighi a Ciaikovski, dalla Zarzuela a Puccini: una versatilità quasi fuori moda!

Già, tanto che le malelingue dicono che non studio! Il fatto è che ci vuole una natura specifica per dirigere tutto, e il direttore d'orchestra oggi non può esimersi (anche se ci sono gli specialisti del barocco, o di altri repertori); in più, qui a Cagliari ho trovato condizioni di lavoro ideali, e dopo avere ri-



fiutato lusinghiere offerte in passato in altre sedi, ho accettato di essere di fatto direttore stabile, legandomi a un progetto di riscoperta del Novecento italiano (l'anno prossimo toccherà alla *Turandot* di Busoni, assieme alla *Suor Angelica*, nel centenario della prima). Ma è un percorso che iniziai molti anni fa, con l'*Assassinio nella cattedrale*, proposto a Trieste e alla Scala, *Francesca da Rimini* e, sul versante sinfonico, con pagine come la *Seconda sinfonia* di Casella, e molto Respighi, con l'Orchestra Rossini di Pesaro che ho fondato. Per non parlare dei *Tre Corali* di Bach trascritti da Respighi, che dirigerò qui a dicembre, nell'ambito di una serata tutta respighiana.

Lei è una sorta di anello di collegamento tra i direttori della vecchia e della nuova generazione, avendone anche formati molti come docente: come era diverso il mondo musicale italiano quanto ha iniziato a suonare, giovanissimo, negli anni Sessanta?

Ho vissuto un'epoca d'oro dell'Orchestra della Scala, dal 1963 in poi, come percussionista, e come giovane direttore ho lavorato con voci mitiche (Pavarotti, la Caballé, Cappuccilli), imparando molto da loro: in questo senso posso tramandare una tradizione, ed è questo senso del « passaggio » che in Italia si è un po' perso, la figura del vecchio maestro di pianoforte che insegnava i ruoli. Ma le orchestre italiane sono migliorate tantissimo: trent'anni fa era impensabile, per molte di loro, suonare una sinfonia di Beethoven (e non parliamo di Bartók!). Oggi tutte hanno un cartellone sinfonico, complessi cameristici: e anche qui a Cagliari voglio programmare molto Haydn e Mozart.

Erano forse più lunghi i tempi di prova, tanti anni fa?

Non con me: nel senso che ancora oggi non accetto una produzione se non ho sufficienti prove. Per questa mia convinzione, in passato, ho rinunciato a tante offerte di lavoro (e quindi anche soldi) in Germania: ricordo che Holender si stupiva di questo fatto! Ma è una sensibilità che non coincide con la mia.

Lei, però, ha diretto anche moltissima musica contemporanea...

Io passo per un direttore d'opera, ma voglio vedere quale mio collega italiano ha diretto tutto Brahms, Schumann, Stravinski, Bartók, fino a Boulez, Stockhausen, Maderna: sa, venendo dalle percussioni, all'inizio mi assegnavano questo tipo di musica e, addirittura, dovevo dirigere in molti concorsi di composizione. Una follia: il concorso Marinuzzi, che vinsi come direttore, mi « costrinse » a dirigere l'anno dopo le nuove composizioni!

Chi le ha insegnato a dirigere?

Sicuramente il mio maestro « ufficiale » fu, a Milano, Mario Gusella, un uomo molto severo ma nitido nella sua chiarezza tecnica; fondamentale fu però l'incontro con Franco Ferrara. Ferrara era « la » musica: se un allievo aveva qualcosa dentro, lui sapeva tirarla fuori. Conservo con cura le lettere che ci siamo scambiati. E, mi permetta, troppa gente dice di avere studiato con Ferrara:



Il concerto di chiusura della 72^a Stagione Sinfonica - Orchestra I Pomeriggi Musicali

non è che basta averlo frequentato per un giorno!

Un momento importante della sua carriera è stato il Manfred alla Scala, nel 1980, con Carmelo Bene: che ricordi ha?

Tante notti insonni a parlare di calcio: sa, lui era appassionato del Milan, e io in gioventù ci avevo brevemente giocato...

Non sapevo di questa sua passione calcistica!

Pensi che ogni primo maggio si andava con la squadra della Scala a Zurigo e si facevano cinque partite di venti minuti con le rappresentative delle migliori orchestre europee. E le dirò di più: quando venne il Bolshoi a Milano, proponemmo una sfida con la loro squadra, che si tenne in un campetto di periferia, un po' spelacchiato. Io ero il 10, Evelino Pidò l'11; finì 1-1, con un suo goal su mio passaggio. Poi andammo noi a Mosca, nel 1974, e ci fu una sorta di « ritorno », che pe-

rò si tenne non in un piccolo stadio, ma in quello della Lokomotiv! Fu una cosa seria: Lo Bello, presente per altri motivi a Mosca, diede il fischio d'inizio, noi avevamo la nostra maglia azzurra, loro quella con la celebre scritta CCCP e, sugli spalti, ballerini e coristi a tifare; il resto dell'orchestra della Scala presentò, come nostro inno, la Marcia trionfale dell'*Aida*, mentre quelli del Bolshoi replicarono con la *Quarta* di Ciaikovski! Fu una cosa davvero straordinaria, con tanto di diretta televisiva: dopo un minuto segnammo su autogol loro e, per tutto il resto della partita, difendemmo praticamente mettendoci sulla linea di porta. Loro avevano schierato persino un giocatore della Dinamo Kiev ma, pur prendendo pali e traverse, non riuscirono a segnare, fino agli ultimi istanti quando uno dei nostri fece fallo di mano in area. Rigore conseguente e incredibile parata del nostro timpanista, David Searcy: vin-



cemmo uno a zero, e i giornali parlarono di «catenaccio all'italiana da parte dell'orchestra della Scala». Seguirono abbondanti brindisi a base di vodka che influirono non poco sulla nostra prestazione il giorno dopo, quando suonammo la *Tosca* diretta da Molinari-Pradelli!

Un racconto davvero gustoso! Ma torniamo a Carmelo Bene...

Giusto! Devo dire che avevo un po' di timore a lavorare con lui, come mi successe poi con Fo e Bramieri, perché questi artisti non sono abituati a dover aspettare istruzioni dal direttore, a essere incastrati nei tempi: eppure tutto filò meravigliosamente bene, come anche, con Dario Fo, *l'Histoire du Soldat* nel 1978.

Erano anni in cui forse c'era più libertà verso il testo musicale, l'integralità non era un feticcio, le edizioni critiche meno diffuse: qual è la sua idea in merito?

Bisogna sempre venire a patti con le condizioni pratiche, con i problemi concreti della vita musicale; poi, certo, quando si esegue Rossini non è più pensabile omettere i da capo o astenersi dalle variazioni, ma già in Verdi dipende dai cantanti che si hanno a di-

sposizione. Non è che si deve dirigere per forza tutto, anche le copertine: alcuni tagli hanno un senso, spesso storicamente derivante dalla presenza, in Italia, di tanti teatri piccoli, magari con organici orchestrali ridotti o possibilità più limitate di accedere ad artisti di prestigio. Non bisogna buttare via questo patrimonio di tradizioni, di buonsenso: io non sono mai drastico, bisogna sempre chiedersi il perché di una scelta. Come le ho detto, fra poco affronterò qui a Cagliari *Suor Angelica*: la presenza o meno dell'«Aria dei fiori» la deciderò dopo aver parlato con la cantante e avere capito la linea guida dello spettacolo.

Ma è ragionevole il lamento odierno sulla mancanza delle «grandi voci»?

Se parliamo, volgarmente, di «canna», possiamo anche essere d'accordo: quando ho iniziato, anche i comprimari avevano un grande volume vocale. Oggi, per contro, sono tutti più precisi, più musicisti, più colti. Ma nel repertorio spinto non c'è dubbio che ci sia penuria di voci.

Oltre a Michele Mariotti, che era in copertina su MUSICA di ottobre, lei ha formato tantissimi direttori oggi celebri: come fa a capire se una persona è portata per la professione?

Facilissimo: dico a tutti le stesse cose, e poi osservo chi le sa mettere in pratica e in quanto tempo: un po' come i calciatori, in fondo! Però, mi perdoni l'immodestia, credo di avere un certo talento nell'insegnamento: Franco Ferrara, in un momento di mio sconforto personale, mi disse «non sai neanche tu cos'hai in quel braccio»! La direzione d'orchestra, d'altronde, è un mistero: ho anche allievi di grande talento che, per vari motivi non hanno fatto una carriera all'altezza, e vorrei ricordare Antonino Manuli, Domenico Longo e Giuseppe Ratti. È un mondo di agenzie, di conoscenze, di rapporti; e di permessi.

Permessi? Cosa intende?

Le racconto un aneddoto. Quando vinsi il Premio Marinuzzi, ebbi la possibilità di dirigere un concerto a Sanremo; nella data pre-



vista, però, dovevo suonare in orchestra, e il capo del personale della Scala mi negò il permesso. Disperato, incrociai per caso al Biffi Scala la segretaria di Grassi, allora Sovrintendente, che mi esortò a parlare direttamente con lui: sa, io non avrei mai osato di mia iniziativa! Entro allora nell'ufficio, tutto avvolto dal fumo del sigaro; Grassi mi fa qualche domanda ironica e alla fine, più serio, mi dice «vede, caro professore, quando lei andrà a dirigere e salirà sul podio, tutta l'orchestra saprà che lei viene dal Teatro alla Scala. Lei farà onore al mio teatro: e quando avrà bisogno di permessi, venga da me, perché so che lei è bravo e abbiamo bisogno di giovani direttori italiani». Questo per farle capire che molte carriere non iniziano neanche per l'ottusità burocratica di alcune persone.

Oltre ai suoi maestri, quali sono i suoi modelli direttoriali, come artista e come «tecnico»?

Stando in orchestra dal 1963 al 1980, ho visto tutti i maggiori e i minori; posso dirle che ero affascinato, inizialmente, dalla plasticità e dalla chiarezza di Zubin Mehta. Devo molto a Claudio Abbado, che mi ha aiutato nelle prime fasi di carriera, e ho ammira-

to profondamente Kleiber, che era unico nel modo di provare, poco «tecnico» ma imbevuto di musica, come anche Bernstein, con cui ho suonato una volta sola. E poi Prêtre, Sawallisch, Scherchen...

Vorrei, per concludere che mi commentasse due frasi di altrettanti suoi celebri colleghi, che ho intervistato nei mesi scorsi: è vero, come disse Chung, che «si impara a dirigere solo dopo i sessant'anni»?

Forse si comincia a capire qualcosa di più dopo i cinquant'anni, se non proprio i sessanta: sa, ho diretto ben 94 opere, e quando ne affronto una nuova ora capisco subito quali sono i punti più delicati in fase di concertazione. L'equilibrio è importante: come dico sempre ai miei allievi, chi suda ha capito poco.

Ed è vero, come afferma Riccardo Muti, che non si è mai soddisfatti dopo la fine di una recita?

Verissimo, mai. Io mi odio: il direttore è solo, anche fuori dal podio, è un nomade di lusso. Credo che il solista possa essere più soddisfatto dopo una recita, ma per il direttore è un fatto raro, dipendendo egli dagli altri: ed è difficile dirigere mettendo da parte i propri sentimenti, le proprie vicissitudini umane. ■