

# Mascagni, una vita da ribelle

Sessant'anni fa moriva il musicista di Livorno che cambiò la storia dell'opera  
Le prime difficoltà, la Giovane scuola e il successo di «Cavalleria rusticana»

■ Nessuno sapeva resistere al fascino di Pietro Mascagni. Né i suoi colleghi e musicisti, da Ponchielli a Puccini per i quali fu un amico leale, né le molte donne che lo amavano nonostante le continue infedeltà; e nemmeno i suoi acerrimi denigratori, a cominciare da Gabriele D'Annunzio che nel 1892 l'aveva definito sprezzantemente un «capobanda» ma che vent'anni dopo gli affidò la trasposizione in musica del suo dramma *Parisina*.

Difficile dire da dove provenisse un simile magnetismo. Certo dovette influirvi la sua natura di ribelle, che lo portò a respingere sempre ogni compromesso, a sbattere la porta in faccia anche a chi avrebbe potuto stroncare la sua carriera, a imbarcarsi in avventure artistiche sempre nuove.



«Non bisogna fare la strada percorsa - scrisse dopo il trionfo della *Cavalleria rusticana* - (...) Un altro compositore, dal momento che la fortuna gli ha sorriso, continuerebbe per la stessa strada. Io no, amo tentare una via diversa. Vorrei essere giudicato per la musica, niente altro che per la musica».



Un proposito che Mascagni, di cui oggi cade il sessantesimo anniversario della morte, realizzò appieno con la sua musica che sembrava scaturire direttamente dalla sua anima, pura, primitiva, quasi animalesca come i sentimenti dei personaggi che popolano le sue opere. In un'epoca in cui l'Italia era invasa dalle brume wagneriane, egli propose l'unica ricetta che, come notò il critico musicale Eduard Hanslick, potesse opporvisi: una musica solare, sanguigna, mediterranea, che amplificasse le passioni elementari di personaggi comuni, presi dalla realtà quotidiana e non dalle atmosfere rarefatte della fiaba o del mito.

## I tre pilastri della sua arte

L'inclinazione a ritrarre i drammi dell'uomo contemporaneo nella loro scarsa nudità - «verità, dramma, passione» erano per lui i tre pilastri dell'arte - gli derivò forse dalle origini umili: nato Livorno nel 1863, crebbe tra le

Dall'alto in senso orario: Pietro Mascagni al pianoforte; l'operista di Livorno in una classica espressione intento alla direzione d'orchestra; un'illustrazione per un'edizione di «Cavalleria rusticana»; il melodramma tratto dall'omonima novella di Giovanni Verga. La prima rappresentazione dell'opera andò in scena al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890, i principali protagonisti sono Turiddu, Alfio, Santuzza e Lucia. «Cavalleria rusticana» ebbe un successo travolgente tanto che fu ben presto assurta a manifesto del verismo musicale italiano



damigiane d'olio e i sacchi di farina del forno che il padre aveva proprio sotto l'abitazione. Padre che avrebbe voluto vedere suo figlio diventare avvocato, notaio o medico.

Ma Pietro aveva altro per la testa, come rivelò il giorno in cui, a tredici anni, si ritrovò fra le mani un libretto intitolato *Zilia*, incentrato su uno dei viaggi di Cristoforo Colombo: ne fu talmente affascinato da passare ogni giorno e ogni notte a cercare su una rudimentale tastiera la musica che potesse accompagnare quella storia. Il padre, esasperato, decise di bruciare quel dannato libretto, ma

Pietro riuscì a mettere in salvo i suoi appunti musicali, che in seguito sarebbero confluiti nel *Guglielmo Ratcliff*, l'opera nella quale investì forse le sue maggiori energie.

Energie smisurate: Mascagni visse tra la Milano delle grandi case editrici musicali e la Roma del Teatro Costanzi, di cui fu a lungo direttore, si fece cacciare dal Conservatorio di Milano per poi dirigere quello di Pesaro, e si dice fumasse quaranta sigari al giorno, bevesse vermout al posto del vino, non perdesse una partita a scopone e amasse dettare legge anche nella moda, ad esempio

con il suo proverbiale ciuffo che lo rendeva irresistibile agli occhi del pubblico femminile. Ma soprattutto dettò legge nella musica, inaugurando il movimento passato alla storia come «Giovane scuola» che, dopo Verdi, dimostrò come l'Italia dell'opera avesse ancora qualcosa da dire. O meglio da cantare. E con il canto, infatti - spontaneo, selvaggio, quasi urlato - che Mascagni portò gli spettatori nel cuore dei suoi drammi, obbligandoli a condividere passioni e tormenti dei loro protagonisti. Con il canto e naturalmente con l'orchestra, che dopo Wagner

# Clusone Jazz musica (quasi) tutta europea

per la «melodia infinita», a decretare il successo travolgente della *Cavalleria rusticana*, dopo la quale nulla fu più uguale nella musica teatrale italiana: Puccini avrebbe composto i suoi capolavori *Manon Lescaut* e *Bohème* rispettivamente tre e sei anni dopo, e Leoncavallo, affascinato dalla *Cavalleria*, fu spinto a lasciar perdere l'opera storica *I Medici* commissionatagli da Casa Ricordi, per consacrarsi invece alla stesura dei *Pagliacci*.

■ È un ritorno alle origini per Clusone jazz. Con le cinque ragazze di «Girl talk», ensemble per soli sassofoni, domenica scorsa si è tornati nei luoghi che, in anni passati, con i suoni del jazz e delle sperimentazioni ardite degli improvvisatori avevano instaurato una relazione privilegiata.

L'orologio dell'omonima piazza e la *Danza macabra* si sono, sia pure solo per il volgere di questa temporanea rentrée, in qualche modo riappropriati di un festival che era anche loro.

Intanto sono definitivamente scocciati i venticinque anni di una manifestazione che si è ritagliata uno spazio di rilievo nel novero delle proposte concertistiche nazionali, attraverso gli alti e i bassi che dagli anni Ottanta ad oggi hanno accompagnato le alterne vicende di una musica comunque orfana di numi tutelari, si tratti tanto delle dubbie virtù commerciali dell'industria dell'intrattenimento pop quanto delle solerti attenzioni riservate dalla finanza pubblica alle buone accademie della musica colta.

La prima considerazione riguarda l'associazione che in termini originali da un quarto di secolo a questa parte riesce a trovare il punto di equilibrio tra puro volontariato culturale (oggi oggetto del desiderio assai più raro dei panda) e gli oneri organizzativi che un tale cartellone impone. Oneri brillantemente assolti con buona pace dell'etica del professionismo tanto in voga. La direzione artistica ha dunque avuto ragione, a scapito di tutte le perplessità che il cartellone dell'edizione 2005 aveva suscitato.

Un programma costruito senza alcuna concessione al nome appetibile e neppure a quei progetti artistici, pure rigorosi, al centro dell'attenzione e del credito internazionale. Praticamente omessa la scena statunitense, che pure continua a vantare legittima primogenitura su buona parte delle musiche contemporanee fondate sull'improvvisazione. Moltissimi gli italiani, anche qui con un'ostinata esclusione dei soliti noti, eccezion fatta, e si capisce, per Gianluigi Trovesi, e qualche investimento di troppo su musicisti di relativa qualità.

Dal punto di vista delle scelte sembra aver prevalso un'attenzione quasi affettuosa, e forse la celebrazione lo consentiva. Il Kollektief, Sorgente Sonora, il Clusone trio con tutte le diramazioni che un tale delta creativo ha portato con sé, parlano la lingua di una storia quasi privata, fatta di relazioni umane ancorché artistiche.

Detto questo bisogna prendere atto che il festival ha ottenuto ottimi e lusinghieri risultati di pubblico. Spettatori numerosi per le molte date a ingresso libero della fase itinerante e buone presenze anche in Corte Sant'Anna, con i concerti a pagamento. Così, nonostante il dominio incontrastato delle hit parade e del marketing industriale, le piazze e le corti vengono riempite da un pubblico che non è certo costituito da appassionati e cultori della materia.

Questa edizione del festival ha poi celebrato per ben due volte l'incontro tra banda e jazz. Proprio la banda ha resistito, a dispetto di ogni ragionevole previsione, all'assalto dei

tempi moderni in virtù dell'irriducibile differenza che c'è tra la musica che si fa e quella che solo si ascolta.



Forse in ciò risiede ancora il tratto ever-sivo di questa musica, volta alle pratiche più che ai consumi. E forse proprio per questi motivi *Trovesi all'opera* rappresenta qualcosa d'importante per la musica bergamasca di questi anni, raccontando nel contempo qualcosa d'emblematico per la musica d'oggi.

Tornando al festival certo un po' è mancato il tempismo con il quale negli ultimi anni Clusone jazz aveva incrociato alcuni dei progetti più interessanti emersi sulla scena internazionale, ma resta il piacere di alcune preziose rivelazioni pressoché inedite per il pubblico italiano, dal trio Goudsmid, Vloemans, Fraanjie al trio di Soren Moller, o la scoperta del valore solistico assoluto di un Antonio Zambrini, accanto alle belle conferme dello stesso Clusone Trio, dell'ensemble Ammentos, del setto Sequences di Tino Tracanna, del quartetto di Alberto Mandarini. All'insegna di un caleidoscopio espressivo e di una pluralità stilistica che ha buttato alle spalle i rigorismi della musica militante.

Renato Magni

## La genesi della musica

«Io penso che la musica sia un modo di sentire, un modo di pensare - scrisse in un articolo del 1913. - A noi musicisti ogni visione, ogni impressione - un colore, un grido, un quadro, un tramonto, un fiore - dà una sensazione musicale. Merito del musicista? Merito del fatto che origina l'idea. Ed ecco che se la potenza di un bel poema suscita belle sensazioni musicali, io dico che la musica è provocata e sollevata dalla poesia. Io vedo, per esempio, nel mio lavoro un satellite che riceve luce, e colore, e forza, da quel sole che è il poema».

Maria Mataluno

## DISCHI CLASSICA di Stefano Cortesi



ANTONIO VIVALDI  
TRASCRIPTIONI  
DI CONCERTI  
Etichette: STRADIVARIUS, TACTUS

La fortuna di cui hanno goduto i Concerti di Antonio Vivaldi è testimoniata, oltre che da svariate pubblicazioni presso i più importanti editori europei del '700, anche da innumerevoli trascrizioni per strumenti a tastiera. Sebbene la pratica della trascrizione rappresenti una tipica consuetudine barocca, la portata dell'acquisizione di Concerti di Vivaldi ad una destinazione strumentale tastieristica non trova probabilmente riscontro in nessuna altra produzione di autori coevi.

A questo riguardo le celebri trascrizioni per clavicembalo e organo realizzate da Bach, unitamente a quelle di altri autori quali Walther e Scheibe, ci documentano in che misura fosse avvertita nel '700 l'esigenza di

approfondire l'opera vivaldiana. Interessanti due cd, dedicati a tale antica pratica, recentemente pubblicati. Nel primo, edito dalla Tactus, Francesco Tasini,

prende particolare attenzione al modello bachiano, presenta una serie di celebri Concerti in una sua personale trascrizione. Egli utilizza uno strumento italiano costruito secondo le tipologie del grande organo tedesco Silbermann, che si adatta perfettamente per le sue qualità foniche e timbriche alla

resa del Concerto vivaldiano, in particolare alla tipica alternanza tra «solo» e «tutti».

Nel secondo cd, curato dalla Stradivarius, il liutista Paolo Cherici propone una trascrizione di celebri pagine per lo strumento a corde pizzicate. Sebbene al momento non si conoscano fonti che riportino Concerti di Vivaldi adatti al liuto, occorre tuttavia considerare che la pratica della trascrizione ha accompagnato lo sviluppo del repertorio liutistico fin dalle sue origini. Anche le trascrizioni

tastieristiche più sopra menzionate costituiscono una fonte autorevole a cui i liutisti potevano attingere. Dovendo selezionare dalla sterminata produzione di Vivaldi i Concerti più adatti ad una resa liutistica, la preferenza non poteva che cadere sulle opere dove gli strumenti solisti sono proprio il liuto e, per evidenti affinità strumentali, il mandolino.

Malgrado la complessità del lavoro, in ragione delle ovvie difficoltà che comporta la riduzione di opere scritte per un organo a più strumenti sulla tastiera di un liuto, il risultato finale appare assolutamente convincente, tale da non compromettere il senso musicale del linguaggio vivaldiano. Pur venendo a mancare la corposità e i colori di un'esecuzione orchestrale, la voce del liuto conferisce a queste pagine un carattere di musica da camera ricca di atmosfere riverberate dal timbro prezioso dello strumento.

non poteva più non avere un ruolo di primo piano, affidandole il commento lirico a un'azione che per la prima volta portava sulla scena emarginati e diseredati, quei «vinti» ritratti da Giovanni Verga in romanzi e novelle.

Proprio da una novella verghiana prese corpo l'opera che fece entrare Mascagni nell'olimpo della musica ottocentesca. Rappresentata nel 1890 al Teatro Costanzi di Roma, *Cavalleria rusticana* fu una deflagrazione che abbatté tutte le vecchie convenzioni teatrali: per la prima volta il melodramma accoglieva tra le sue braccia non teste co-

ronate ed eroi leggendari, ma poveri e analfabeti contadini siciliani, travolti da un cupo dramma della gelosia. Un *Otello* in chiave verista nel quale anche la musica, al pari delle passioni messe in scena, si offre senza sublimazioni né artifici, autentica come quella Verità eletta a ideale letterario dagli scrittori come Verga o Capuana.

Fu questa genuinità di espressione, appena mitigata dalle concessioni alla tradizione verdiana - riscontrabili negli appassionati cori che sottolineano o stemperano le passioni dei protagonisti - o al gusto wagneriano

Al festival del teatro di figura il bergamasco Angelini ha proposto una pièce interattiva

## Cervia, le novità «Arrivano dal mare!»

■ Un mondo tanto più aperto quanto più sicuro della propria identità. È il teatro di figura visto a «Arrivano dal mare!» a Cervia, il più importante festival italiano del settore, nodo nella rete Europuppet, arrivato ai trent'anni con un forte rilancio sui giovani.

Due gli assi portanti dell'edizione finita domenica scorsa: la tradizione europea del burattino a guanto e l'affacciarsi di una nuova generazione di artisti, formati in scuole prestigiose e inclini alla contaminazione visuale.

In mezzo, ci sono l'amarcord del trentennale e la tentazione multimediale di artisti come Terry Lee o il bergamasco Lui

Angelini. L'esplorazione del vasto territorio della figura - non solo ciò che può essere animato, ma in generale tutto ciò che muove l'immaginazione - non riguarda infatti solo i giovani.

Tra l'horror-fantascientifico Ishmael Falke (*Golemanua*), la sofisticata Dorothée Saysombat (*La chambre 26*) e il muto *Desire* degli allievi dell'Accademia polacca di Białystok, si ritagliano un posto esponenti della generazione precedente. Nel gogoliano *L'abric* gli allievi dell'Istitut di Barcellona sono guidati da Alfred Casas, e Lee dirige il gioco multimediale de *L'appartement* di Charville-Mézières.

Va oltre il teatro, invece

Lui Angelini de La Voce delle Cose. Al festival ha presentato in anteprima, in una sezione collaterale, il suo progetto di gioco informatico interattivo sul tema del teatro di figura tradizionale. Il progetto è in corso di definizione per l'Archivio di Etnografia e Storia sociale della Regione Lombardia (fondato dal grande etnomusicologo ed esperto di teatro d'animazione Roberto Leydi) e sarà, una volta ultimato, a disposizione sul sito Internet dell'Archivio.

Semplice e vincente l'idea: ogni giocatore potrà creare il proprio spettacolo, attraverso gli archetipi e le funzioni narrative dello spettacolo tradizionale, sfruttando le possi-

bilità combinatorie e convenzionali delle trame di Pulcinella e Gioppino.

È un matrimonio fra la tradizione più schietta e la tecnologia informatica. Un matrimonio il cui annuncio sta bene in questo festival, che ha visto tornare grandi custodi dell'ortodossia burattinesca: il bolognese Romano Danielli con l'ottocentesca *Ginevra degli Almieri*, l'inglese Dan Bishop (*Punch & Judy Show*) e il napoletano Salvatore Gatto (*Pulcinella*).

Il bello è che a loro guardano molti giovani burattinai, come Luca Ronga o lo stesso Di Matteo: la figura è davvero uno spazio (animato) libero.

P. G. N.

Le trascrizioni dei Concerti di Vivaldi ne testimoniano l'importanza storica che ebbe a partire dal '700