



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Alla luce e all'ombra del modello: Votto e Toscanini

This is a pre print version of the following article:

Original

Alla luce e all'ombra del modello: Votto e Toscanini / Capra, Marco. - STAMPA. - (2021), pp. 27-38.
((Intervento presentato al convegno Antonino Votto. Il direttore d'orchestra, il didatta tenutosi a Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" nel 5 giugno 2019.

Availability:

This version is available at: 11381/2903794 since: 2021-11-21T11:09:10Z

Publisher:

Edizioni ETS

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Alla luce e all'ombra del modello: Votto e Toscanini

Marco Capra

La posizione di Antonino Votto nei confronti di Arturo Toscanini, e ancor più l'immagine che di lui si è affermata nel tempo, si può riassumere icasticamente in tre fotografie che li ritraggono insieme in momenti assai diversi della carriera. Le prime due risalgono al 1926, al tempo in cui Toscanini era direttore plenipotenziario alla Scala e Votto uno dei maestri sostituti. Sono ripresi in due differenti inquadrature di gruppo davanti alla casa natale di Verdi nella frazione Le Roncole a poca distanza da Busseto: in entrambe Toscanini è al centro, attorniato dagli interpreti del *Falstaff* che in quei giorni va in scena nel teatro comunale, e Votto è sempre in prima fila, ma all'estremità dell'inquadratura, a destra in un caso, a sinistra nell'altro (Figg. 1-2). Nella posizione, si direbbe, del perfetto maestro sostituto: sempre presente, ma defilata. Tuttavia, la stessa posizione, almeno dal punto di vista simbolico, si ritroverà quasi trent'anni dopo anche in un'altra fotografia, dove Votto, smessi da decenni i panni del maestro sostituto, e ora nella veste prestigiosa del maestro concertatore e direttore nel massimo teatro italiano, è ripreso a fianco di Toscanini, ma in modo da non essere riconoscibile: di spalle (Fig. 3). Erano i giorni delle prove della *Vestale* di Spontini, nel dicembre 1954, e nella platea della Scala si trovavano Toscanini, il direttore artistico Victor De Sabata, Maria Callas e Votto, direttore dell'opera che si stava allestendo. L'immagine divenne di pubblico dominio come fotonotizia quando apparve sulla prima pagina del «Corriere d'informazione» sotto il titolo «Toscanini in platea con De Sabata accanto».¹ Toscanini non era direttamente coinvolto nello spettacolo, eppure la sua presenza era lì a catalizzare l'attenzione a spese sia di Votto sia della Callas. Naturalmente era stato un caso che nella foto Votto fosse di spalle; e certamente la notizia che il giornale intendeva mettere in evidenza era l'incontro tra Toscanini e De Sabata, visti i non buoni rapporti tra i due:² ciò nondimeno, è difficile sfuggire alla sensazione che anche in quel caso la presenza

¹ *Toscanini in platea con De Sabata accanto*, «Corriere d'informazione», X/286, 2-3 dicembre 1954, p. [1].

² Nonostante si fosse adoperato affinché De Sabata gli succedesse alla direzione della Scala all'inizio degli anni Trenta, Toscanini in più occasioni dimostrò di non condividere il suo stile direttoriale e gli rimproverò la

del vecchio maestro avesse finito per mettere in ombra colui che da venticinque anni non era più il suo sostituto, ma che al suo nome rimaneva tuttavia indissolubilmente legato. E così sarebbe stato anche in seguito, dopo la scomparsa di Toscanini, quando di quel legame indissolubile sarebbe rimasto soprattutto il senso della testimonianza del mito e della continuità del modello. Quando Gianandrea Gavazzeni inaugurò nel dicembre 1957 la stagione della Scala con *Un ballo in maschera*,³ Massimo Mila sull'«Espresso» notò che per la prima volta da diversi anni lo spettacolo inaugurale non aveva come direttore colui che alla Scala era «il prezioso depositario della tradizione toscaniniana, il maestro Antonino Votto».⁴ Dunque, il punto da chiarire è in qual modo si potesse guardare a Votto non più come al maestro sostituto di un tempo, ma al depositario di colui che da decenni era ovunque considerato il mito indiscusso della direzione d'orchestra.⁵ Procedo per gradi. In una intervista rilasciata nel 1949, all'epoca in cui era circolata la proposta di istituire un insegnamento di direzione d'orchestra a lui affidato, Toscanini aveva dichiarato:⁶

A me, tranne le solite normali nozioni tecniche di scuola, nessuno ha mai insegnato niente... Tenere una scuola, o qualcosa di simile, trasmettere ciò che io appresi da solo agli altri. Non capisco bene. Dovrei forse insegnare a tenere la bacchetta in mano? O si intende invece qualcosa di molto più importante e concreto? Ma allora ne ho fatta di scuola! Sono il più vecchio direttore del mondo. E tutti i nomi dei direttori italiani oggi più noti e molti stranieri li ho avuti con me, vicino a me, per anni e anni. Nel lungo periodo della Scala, poi, tutti hanno potuto vedere, seguire, apprendere come io dirigevo.

vicinanza al fascismo. Cfr. *The Letters of Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, *passim*.

³ Per questo caso e per quelli successivi in cui si fa riferimento all'attività della Scala, cfr. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere, balletti, concerti 1778-1977*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Grafica Gutenberg Editrice, 1979.

⁴ Massimo Mila, *Verdi nel saloon*, «L'Espresso», 15 dicembre 1957; riportato in: *Massimo Mila alla Scala: scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 56-60: 56.

⁵ Cfr. in particolare: Marco Capra, *Toscanini musicista mediatico. Ipotesi e riflessioni*, in *Arturo Toscanini: il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, Lim, 2011, pp. 3-20.

⁶ Intervista a Giuseppe Pugliese sul «Gazzettino»; in Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Utet, 1951, p. 196.

Si trattava di una concezione del fare scuola basata sulla capacità dell'allievo di apprendere solo attraverso l'osservazione diretta del modello. Vale a dire la condizione in cui Votto si era trovato nel corso degli anni Venti, dal '21 al '29, durante la presenza di Toscanini alla Scala come direttore plenipotenziario.⁷ Era stata una parentesi destinata a lasciare il segno in modo indelebile nel giovane direttore, tanto è vero che ancora molti anni dopo avrebbe lasciato una testimonianza assai chiara del modello toscaniniano e di quel suo modo pragmatico ed essenziale di considerare la didattica. È stato nel corso di una intervista oggi disponibile in rete, probabilmente radiofonica, visto che ne viene proposto solo l'audio, e senza informazioni sulla fonte, sulla circostanza e sulla data (solo tra i commenti viene avanzata l'ipotesi del 1982).⁸ Ne trascrivo una parte rispettando la forma originale del parlato:

[...] s'è perduta un po' l'influenza, perché lui non faceva scuola. La scuola era quello che lui registrava [sic]. Sia con la concertazione che con la rappresentazione. Si può dire che io sono stato l'unico vicino a lui dal 1921 al 1956 quando è ripartito l'ultima volta per l'America, che poi è morto. Dunque, lui praticamente non ha avuto seguaci. Credo che qualcuno si sarà messo a scimmiettare un po', ma la generazione attuale non hanno seguito diremmo così la marca di Toscanini per quello che riguarda l'interpretazione. Sono tutti ragazzi che fanno benissimo, sono dei buoni musicisti, non c'è niente da dire. Però non c'è nessuno di questi che segua un po' l'orma di Toscanini. Perciò si può dire che con lui è finita un'epoca. [...]

In quelle poche frasi, Votto si era liberato dell'onere di essere il "seguace" di Toscanini e aveva nel contempo sgomberato il campo anche da tutti gli altri aspiranti; aveva inoltre suggerito implicitamente in qual modo si potesse intendere il suo ruolo di "depositario":

⁷ Prima di allora, Toscanini aveva già ricoperto, ma con mansioni più limitate, la carica di direttore del teatro dal 1898 al 1908, con una interruzione dall'aprile 1903 e al dicembre 1906.

⁸ *Antonino Votto speaks about Toscanini*, <https://m.youtube.com/watch?v=XZn0UY3Jkkc> (consultato il 24 ottobre 2019).

una qualifica che, interpretando forma e contenuto delle sue parole, parrebbe assai più prossima a quella di un esecutore testamentario, che a quella di un erede artistico. L'impressione è d'altra parte avvalorata anche da altre sue dichiarazioni di cui è rimasta testimonianza. Nel corso di una tavola rotonda tenutasi nel corso del convegno di studi che si svolse a Firenze nel 1967 per il centenario della nascita e il decennale della morte di Toscanini, egli affermò: «[...] di tutto ciò che concerne la figura di Toscanini io dico quello che ho visto e che ho sentito, e non raccolgo il "sentito dire" degli altri.»⁹ Votto, pur rispettoso e modesto nei modi secondo la sua abitudine, era tuttavia assai fermo nel sottolineare di essere stato un testimone diretto delle cose che si raccontavano di Toscanini. Lo stesso significato avevano le poche frasi dell'intervista sopra citata: essendo colui che aveva operato a fianco di Toscanini per più lungo tempo, era il solo autorizzato a dichiarare che nessuno ne avesse per davvero potuto seguire le orme e, in definitiva, l'unico che avesse l'autorevolezza per concludere che con lui, constatata l'assenza di eredi, fosse finita un'epoca.

L'impressione è che Votto abbia sempre interpretato in modo convinto il ruolo del depositario o comunque di testimone più autorevole. Infatti, accettò di redigere la voce «Toscanini», un lemma di particolare peso e significato, per l'*Enciclopedia della Musica* edita da Ricordi nel 1964, quando Toscanini era scomparso da pochi anni e la sua "presenza" ancora ben viva. Si tratta di una voce assai corposa, alla cui lettura completa rimando senz'altro, e dalla quale estraggo, organizzandoli in paragrafi, solo alcuni passi significativi ai nostri fini:¹⁰

[Definizione]

Arturo Toscanini è l'artista che ha reso mitica la figura del direttore d'orchestra.

[Tecnica direttoriale]

⁹ *La lezione di Toscanini. Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino*, a cura di Fedele d'Amico e Rosanna Paumgartner, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 226.

¹⁰ Antonino Votto, *Toscanini Arturo*, in *Enciclopedia della Musica*, Milano, G. Ricordi & C., 1964, vol. IV, pp. 408-410.

La sua tecnica direttoriale lo pose senz'altro al primo posto per la chiarezza del gesto e l'efficacia del risultato; alieno da teatralità, egli fu sobrio, armonioso, sì che un sordo avrebbe potuto "sentire" la musica che stava eseguendo. [...] Dai grandi interpreti del suo tempo si distinse per una maggiore vivacità nello stacco dei tempi e il carattere del suono che egli otteneva dall'orchestra era orientato più verso il brillante; la nota non era mai inerte, ma doveva essere vibrata, raggiungendo così un risultato inconfondibilmente personale. "Cantare, cantare", era quanto chiedeva ai suoi esecutori e lo esigeva con insistenza fino all'esplosione della collera, se non poteva raggiungere il risultato prefisso; e la collera toscaniniana era veramente terribile e tale che spesso fu causa di gravi incidenti. [...] Fu un accanito avversatore del divismo canoro e si adoperò in ogni modo per riportare l'esecuzione del melodramma alle ragioni estetiche volute dagli autori; in un mondo in cui l'arbitrio era di norma, fu acerrimo nemico di quanto era fuori della lettera e dello spirito musicale.

[La direzione della Scala, 1921-1929]

Gli spettacoli che furono allestiti in quel periodo rappresentano un termine di paragone unico, dal punto di vista esecutivo, e le opere che ebbero la fortuna del crisma toscaniniano, furono modelli che non si potranno mai più riprodurre, poiché Toscanini raggruppava in sé l'analisi, la sintesi e più che altro il senso architettonico nella ricostruzione dell'opera d'arte. In che consistesse il segreto di quelle perfette esecuzioni non è dato sapere: chi ha vissuto vicino a lui per molti anni,¹¹ si pose questo interrogativo, un giorno, e "spiò" (se così si può dire) i suoi gesti, vagliò le sue osservazioni, sia durante le prove di orchestra sia al pianoforte con i cantanti, confrontò i tempi, metronomo alla mano, ma la risposta non venne; cioè fu questa: Toscanini non faceva nulla di ciò che non fosse indicato dall'autore! Ma in qual modo interpretava la volontà dell'autore? Fedelmente in tutto e per tutto; il tempo era giusto, la dinamica rispondente appieno alle indicazioni, le gradazioni nel piano e nel forte logiche, il cantabile sempre espressivo in sommo grado. Sembrerebbe allora che tutti possano raggiungere quel livello, ma non è così [...].

¹¹ Evidente allusione autobiografica.

Il ruolo di devoto custode del mito e della tradizione toscaniniana, che a Votto era stato assegnato e che egli aveva con tutta evidenza accettato, pur essendo un onore e costituendo, probabilmente, un vantaggio di posizione, ha tuttavia rappresentato anche un ostacolo quasi insormontabile al riconoscimento della sua individualità di interprete. Di tale condizione si fece interprete Fedele d'Amico recensendo l'esecuzione scaligera della *Vestale* nel dicembre 1954, allorché sentì il bisogno di scrivere che, al cospetto di una esecuzione «sotto ogni punto di vista eccellente», sempre meno si comprendesse il motivo per cui Antonino Votto fosse ritenuto un direttore di secondo piano.¹² Il critico alludeva evidentemente a un giudizio o a un pregiudizio diffuso, alla cui origine ritengo non fosse estranea l'immagine di direttore cresciuto modestamente all'ombra del modello e appiattito sulle sue posizioni che era maturata negli anni alla Scala tra il '21 e il '29. In quel periodo, Votto era stato impegnato nella preparazione di 43 titoli, inclusa la *Messa da Requiem* di Verdi; e si era trovato spesso a condurre le repliche di spettacoli che Toscanini aveva diretto al loro debutto. Salvo errore, accadde 22 volte in quegli anni. Ma solo per 2 volte gli fu affidata la prima rappresentazione: le opere furono *La bohème* nel '28 e *Rigoletto* nel '29. Con questi due titoli si riassume il carattere del repertorio che gli era di norma affidato: nella quasi totalità dei casi, opere del grande repertorio italiano. Verdi e Puccini soprattutto: *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo* da una parte; *La bohème*, *Manon Lescaut*, *Tosca* e *Madama Butterfly* dall'altra. Davvero poche le eccezioni: *Mefistofele* e *Nerone* di Boito, *Andrea Chenier* di Giordano, *Faust* di Gounod, tra le poche altre. In seguito – sempre alla Scala, però al di fuori del periodo toscaniniano, dagli anni Trenta in poi – il nucleo del suo repertorio non si sarebbe troppo discostato da quello precedente: si ampliò la scelta in campo verdiano e pucciniano, restò Boito (lascito toscaniniano assai significativo), apparvero Bellini e Donizetti, Ponchielli, Mascagni; fra i contemporanei soprattutto Pizzetti (*Fra Gherardo* e *Deborah e Jaele*, altri lasciti di impronta toscaniniana). Tra gli stranieri, significativa è la presenza non occasionale di Musorgskij (2

¹² Fedele d'Amico, *Il canto fra le colonne*, «Il Contemporaneo», 18 dicembre 1954; riportato in: Id., *Scritti teatrali: 1932-1989*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 47-49: 49.

produzioni di *Boris Godunov*, ancora un lascito toscaniniano, e *La fiera di Sorocinski*), e poi alcuni titoli francesi; ma una sola presenza di Wagner (*Lohengrin*). E infine due recuperi: *La vestale* di Spontini e *Orfeo* di Monteverdi. In tutto questo, la differenza più eclatante è la quasi totale assenza di Wagner: vale a dire di colui che più di tutti aveva segnato l'arrivo e poi le due permanenze di Toscanini alla Scala. Le ragioni dell'assenza, nel campo beninteso delle semplici congetture, possono essere di varia natura: psicologica, artistica, pratica. Si può supporre una sorta di ritegno nel proporsi nel repertorio teatrale che aveva contrassegnato l'immagine di Toscanini; oppure una mancanza di sintonia tra il repertorio wagneriano e le proprie caratteristiche e inclinazioni; oppure ancora, ma non ultima, la brusca diminuzione degli allestimenti di opere di Wagner registrata nel dopoguerra, epoca in cui maggiormente si affermò la carriera di Votto. A titolo di esempio: alla Scala, gli allestimenti wagneriani, assai numerosi negli anni Venti e Trenta, si sono via via diradati dal decennio successivo in avanti. Alla contrazione dell'offerta si è accompagnata la tendenza ad affidarne l'esecuzione non più a direttori italiani, ma quasi esclusivamente a tedeschi. Grandi nomi: Furthwängler, von Karajan, Knapperbusch, Cluytens (belga di nazionalità, ma con il crisma di Bayreuth). In quella situazione, del tutto nuova rispetto a quella dei decenni precedenti, l'eccezione è stato il *Lohengrin* diretto proprio da Votto nel '57, come ultimo ricordo dell'epoca in cui Wagner alla Scala era affidato soprattutto a direttori italiani: Toscanini in primo luogo, e poi Ettore Panizza (argentino di nascita, ma italiano di origine), Victor De Sabata, e così via. Ma non Votto, che alla Scala diresse solo *Lohengrin* in quell'unica occasione, a quasi trent'anni dalla fine del periodo toscaniniano. Anche al di fuori dell'ambito milanese, da un rilevamento a campione dei programmi di teatri italiani in cui è stato impegnato tra gli anni Trenta e l'inizio degli anni Settanta,¹³ Votto

¹³ Cfr. i repertori cronologici dei teatri di Bergamo, Bologna, Genova, Palermo, Parma, Piacenza, Roma (Teatro Argentina), Venezia: Ermanno Comuzio, *Il Teatro Donizetti. Due secoli di storia / Cronologia degli spettacoli: 1786-1989*, Bergamo, Lucchetti Editore, 1990; Lamberto Trezzini, *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987; Roberto Iovino, Ines Aliprandi, Sara Licciardelli, Katia Tocchi, *I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, Sagep, 1993; Guido Leone, *L'Opera a Palermo dal 1653 al 1987. Volume secondo: L'Opera al Teatro Massimo dalle origini (1897) al 1987*, Palermo, Publicicula Editrice, 1988; *Teatro Regio, Città di Parma: Cronologia degli spettacoli lirici 1929/1979*, a cura di Valerio Cervetti e Claudio Del Monte, Parma, Grafiche Step Cooperativa Editrice, 1979; Maria Giovanna Forlani, *Il Teatro Municipale di Piacenza*, Piacenza, Comune di Piacenza, 1985; Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978; Michele Girardi, Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice*.

risulta aver diretto opere di Wagner solo in tre occasioni e limitandosi a due soli titoli: *Lohengrin* e *I maestri cantori di Norimberga*.¹⁴ L'indagine è circoscritta all'Italia e senza alcuna pretesa di esaustività; tuttavia, i risultati mi paiono indicativi della tendenza. Eppure, tra le decine di opere al cui allestimento Votto aveva collaborato durante il periodo toscaniniano alla Scala, soprattutto curando la preparazione dei cantanti, vi erano anche quelle di Wagner. Il soprano Mafalda Favero ha rammentato durante il convegno fiorentino del '67 di aver trascorso vari mesi con Votto per preparare la parte di Eva Pogner nei *Maestri cantori di Norimberga*:¹⁵

[...] sono stata preparata dal maestro Votto per due o tre mesi, e Toscanini quando mi ha sentito non ha detto una parola perché l'avevo imparata così bene come la voleva lui. Mi ha insegnato invece la scena, che io non sapevo, certi modi di fare, certe astuzie che doveva avere Eva con Hans Sachs, quando c'è il duetto. Insomma, mi ha insegnato la scena, ma non mi ha mai detto niente vocalmente, perché mi aveva preparata il maestro Votto, il quale sapeva quello che doveva fare per accontentare Toscanini.

Tuttavia, la mancanza di Wagner nel repertorio di Votto riguarda le opere complete; invece, le ouvertures e i preludi (soprattutto *Tannhäuser*, *I maestri cantori*, *Tristano e Isotta*) figurano regolarmente nei programmi dei concerti. Le cronologie dei teatri spesso non includono i programmi sinfonici; ma laddove accade, emerge una indubbia affinità, quantomeno nelle linee generali e con qualche naturale discrepanza, tra le scelte di repertorio operate da Votto e quelle di Toscanini. Beethoven sopra tutto; poi Brahms, Schubert, Mendelssohn; ouvertures e preludi di Wagner, sinfonie di Rossini e di Verdi; sinfonisti italiani (da Martucci a Respighi), francesi (Debussy, Dukas, Franck, Ravel), spagnoli (Albeniz e De Falla), e poi

Cronologia degli spettacoli: 1792-1938, Venezia, Albrizzi Editore, 1989; Id., *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli: 1939-1991*, Venezia, Albrizzi Editore, 1992.

¹⁴ *Lohengrin*: Parma, Teatro Regio di Parma, Stagione lirico-sinfonica 1941-1942; Venezia, Teatro La Fenice, Stagione lirica di Carnevale 1950-1951. *I maestri cantori di Norimberga*: Palermo, Teatro Massimo di Palermo, Stagione 1967-1968.

¹⁵ *La lezione di Toscanini* cit., pp. 224-225.

Čajkovskij, Dvořák, Smetana, Šostakovič; rare le presenze di Mozart e di Richard Strauss, e ancor più quelle di Stravinskij; infine, totale assenza di Mahler e dei viennesi del primo Novecento. In conclusione, salvo qualche eccezione legata allo scarto generazionale e al crescente interesse per la musica sei-settecentesca, le linee generali del repertorio concertistico di Votto rivelano un evidente *imprinting* toscaniniano.

Le affinità nelle scelte di repertorio rendono più agevole il confronto diretto tra i due stili direttoriali, naturalmente ricorrendo a testimonianze registrate. Si tratta di un'operazione che richiede estrema prudenza, in ragione delle diverse le condizioni in cui le opere sono state riprese e della diversità delle compagini orchestrali. Ciò premesso, mi sono concentrato sulle edizioni quasi coeve di *Un ballo in maschera* di Verdi. Toscanini diresse l'opera alla Carnegie Hall di New York nel corso di due trasmissioni radiofoniche registrate dalla RCA il 17 e 24 febbraio 1954.¹⁶ Il direttore aveva allora 87 anni: aspetto non secondario, poiché spesso si ha la tendenza a valutare Toscanini sulla base delle registrazioni effettuate dagli anni Trenta in avanti, per poi estendere il giudizio a tutta la sua carriera, che era in realtà iniziata più di quarant'anni prima. Com'è noto, i limiti dei sistemi di registrazione dei primi decenni del secolo non ci consentono di apprezzare per davvero le caratteristiche direttoriali di Toscanini negli anni Venti, quando registrò i suoi primi dischi.¹⁷ Tuttavia, era quello il periodo al quale sempre si riferiva Votto quando parlava di lui in modo tanto entusiastico: per cui, è certo plausibile che nel 1956, quando registrò per la Columbia il suo *Un ballo in maschera*,¹⁸ egli avesse in mente non la registrazione che Toscanini aveva da poco realizzato a New York, ma soprattutto ciò che

¹⁶ Verdi, *Un ballo in maschera*. Interpreti: Jan Peerce (Riccardo), Robert Merrill (Renato), Herva Nelli (Amelia), Claramae Turner (Ulrica), Virginia Haskins (Oscar), Nicola Moscona (Sam), Norman Scott (Tom); dir. Arturo Toscanini; NBC Symphony Orchestra, Robert Shaw Chorale. New York, Carnegie Hall: 17 gennaio 1954 (atto I); 24 gennaio 1954 (atti II e III); NBC broad.; RCA 60301. Cfr. Mortimer H. Frank, *Arturo Toscanini: The NBC Years*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 2002.

¹⁷ Toscanini aveva realizzato le prime registrazioni discografiche tra il 1920 e il 1921 per la Victor, a Camden presso Philadelphia, con l'Orchestra denominata "La Scala", con la quale era in tournée negli Stati Uniti e in Canada. Ne risultarono 14 dischi di qualità scadente, che poi Toscanini avrebbe sempre criticato, dichiarandosi pentito di averli registrati.

¹⁸ Verdi, *Un ballo in maschera*. Interpreti: Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Tito Gobbi (Renato), Maria Callas (Amelia), Fedora Barbieri (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Silvio Maionica (Sam), Nicola Zaccaria (Tom); dir. Antonino Votto; Orchestra e Coro del Teatro alla Scala; 1954; Columbia QCX 10263/5.

ricordava dell'esecuzione di trent'anni prima alla Scala, nel novembre 1925, quando lo aveva affiancato nella concertazione e poi sostituito nella direzione durante le repliche.

Ciò detto, dall'ascolto delle due esecuzioni, risalta la somiglianza nello stacco dei tempi, che in genere rispecchiano fedelmente le prescrizioni che si trovano in partitura. Votto ha sempre insistito sull'importanza del tempo, citando proprio Toscanini: «Il Maestro me lo diceva sempre: buon senso, il tempo. Il segreto nell'arte toscaniniana è nel tempo, cioè nello stacco dei tempi: di qui il tono del discorso, la logica del discorso».¹⁹ Tornando al confronto tra le due edizioni, entrambe sono caratterizzate da grande ordine e chiarezza, e dalla capacità di entrambi i direttori di accompagnare il canto senza prevaricarlo, ma anche senza assecondarlo: bensì guidandolo. Questa peculiarità, tuttavia, non impedisce che entrambi accettino varianti al testo consacrate dalla tradizione. È il caso della risatina interposta dal tenore nelle pause di semicroma all'inizio del quintetto «È scherzo od è follia» alla fine del primo atto. Come è noto, si tratta di una interpolazione di sapore verista introdotta alla fine dell'Ottocento da un interprete illustre come Alessandro Bonci, che poi è entrata a far parte delle consuetudini esecutive più radicate. Sia Votto sia Toscanini ammettono la risatina, sia pure nel rispetto rigoroso della misura. In merito alla timbrica orchestrale, le registrazioni non sono a mio avviso tali da consentire un confronto efficace. A questo riguardo, molto si è scritto dell'indubbia aridità del suono che emerge nelle registrazioni di Toscanini con l'orchestra della NBC effettuate nello studio 8H a New York.²⁰ Tuttavia – a parte il fatto che tali registrazioni sono il frutto di vari riversamenti da un supporto all'altro, pratica che di solito impoverisce il suono – se si vuole pensare a una eventuale influenza di Toscanini su Votto, ritengo plausibile che anche in questo caso non sia al Toscanini degli anni Quaranta e Cinquanta che ci si debba rivolgere, bensì a quello degli anni Venti, al quale Votto si riferiva sempre quando parlava del modello toscaniniano. Proprio in tema di timbrica, è davvero prezioso quello che egli ha scritto nella voce per l'Enciclopedia edita da Ricordi, quando afferma che «il carattere del suono che egli otteneva

¹⁹ *La lezione di Toscanini* cit., p. 234.

²⁰ Cfr. Peter Hugh Reed, *Toscanini e la musica riprodotta*, «Discoteca», VIII/67-68, febbraio-marzo 1967, pp. 62-65 (articolo tradotto dall'originale pubblicato nel 1952 sulla rivista statunitense «Record Guide»); René Leibowitz, *La lezione dei suoi dischi*, in *La lezione di Toscanini* cit., pp. 128-137.

dall'orchestra era orientato più verso il brillante; la nota non era mai inerte, ma doveva essere vibrata»: ²¹ tutte caratteristiche di brillantezza e di ricchezza armonica che le registrazioni ci tramandano a fatica. Ed è per questo che la testimonianza di Votto è assai importante anche per comprendere la dimensione artistica di Toscanini vista nell'arco della sua lunga carriera, non limitando la visuale agli ultimi anni.

Infine, ma solo per accenni superficiali, estendo il confronto ad alcuni aspetti dello stile e della tecnica direttoriale, come emerge dalle testimonianze filmate disponibili. In primo luogo, entrambi dirigono a memoria e l'atteggiamento è di chi si rivolge direttamente e in modo funzionale agli interpreti, senza alcuna concessione al pubblico. Tuttavia, un confronto puntuale deve tenere conto anche delle diversità oggettive di partenza, poiché le immagini filmate di Toscanini che ho analizzato, relative al periodo 1943-1952, lo ritraggono in un intervallo di età tra i 76 e gli 85 anni: un dettaglio di rilievo quando si tratta di gestualità. Gran parte del lavoro è assolta dal braccio destro, che batte il tempo in modo molto chiaro e deciso (quindi in un modo già di per sé espressivo). Poi subentra il sinistro, che può agire replicando il gesto del destro oppure servire in modo specifico per comunicare l'espressione, dosare la dinamica, e così via. Tuttavia, in questi aspetti si evidenzia una sostanziale differenza tra il filmato del 1943 (il film di propaganda bellica *Toscanini: Hymn of the Nations*²²) e le riprese televisive realizzate tra il '48 e il '52, dove la gestualità è affidata quasi del tutto al braccio destro, mentre il sinistro rimane quasi inerte.²³ Votto, invece, così come ce lo restituisce un filmato del 1967²⁴ al Teatro Regio di Parma in occasione delle celebrazioni toscaniniane, è un direttore poco più che settantenne. Il gesto del braccio destro è molto sobrio, simile a quello di Toscanini. Tuttavia meno imperioso del suo, quindi anche meno espressivo di per sé. In compenso il sinistro è molto attivo, sia per accompagnare ed

²¹ A. Votto, *Toscanini Arturo* cit., p. 409.

²² Produttore Irvin Lerner, regista Alexander Hackenschmied (Hammid), distribuito da US Office of War Information, 1943-44.

²³ I filmati riguardano sei concerti tenuti dal marzo del 1948 all'aprile del 1949 e quattro concerti tra il novembre del 1951 e il marzo del 1952. I concerti sono stati pubblicati in dvd dall'etichetta Testament nel 2006: *The Television Concerts (1948-52)*, nn. cat. SBDVD 1003-1007. Cfr. Giuseppe Clericetti, *I concerti televisivi di Toscanini*, in *Arturo Toscanini: il direttore e l'artista mediatico* cit., pp. 279-289.

²⁴ *AIDA – Scena del Trionfo – Jones, Ottolini, Cossotto, Guelfi, Vinco – Parma, 1967*, <https://m.youtube.com/watch?v=h9-RmNtfsa0> (consultato il 24 ottobre 2019). Il filmato in oggetto è stato ripreso da una trasmissione televisiva del canale «Classica HD».

enfaticizzare i gesti del destro, sia per comunicare direttamente con il palcoscenico, sia per l'espressione e per gli attacchi. Questi sono solo dettagli ricavati da poche testimonianze filmate, per di più relative all'esecuzione di musiche diverse; ciò nonostante, quantomeno sulla base di tale documentazione, è legittimo sostenere che vi fosse una effettiva somiglianza tra i due nella tecnica e nello stile direttoriale.

In conclusione, dall'esame delle fonti della più varia natura alle quali mi sono rivolto per chiarire il senso e la fondatezza dell'etichetta di depositario della tradizione toscaniniana richiamata all'inizio dall'articolo di Massimo Mila,²⁵ ritengo si possa sostenere con buone ragioni che l'osservazione attenta di Toscanini abbia effettivamente plasmato la personalità direttoriale di Antonino Votto, condizionato la sua carriera e anche l'immagine che di lui si è creata e infine consolidata, tra luci e ombre. Si direbbe la conferma migliore di quell'approccio toscaniniano alla didattica, fondato in modo esclusivo sull'efficacia esemplare del modello, del quale si è accennato all'inizio. Ciò nonostante, è proprio sulla concezione della didattica che alla fine si rileva la differenza più netta tra i due, sia per ragioni generazionali sia, credo soprattutto, di indole personale. Votto, a differenza di Toscanini, ha ritenuto naturale mettere al servizio di una struttura, il Conservatorio di Milano, la propria esperienza professionale e trasferirla in quel modo a una schiera di allievi, che ancora oggi ne ricordano l'insegnamento. Ed è per questa ragione che di Votto non si può dire oggi ciò che lui diceva di Toscanini, quando, nell'intervista riportata all'inizio,²⁶ sosteneva che non avesse avuto seguaci e che, per quella ragione, con lui fosse irrimediabilmente finita un'epoca.

²⁵ Cfr. nota 4.

²⁶ Cfr. nota 8.

DIDASCALIE FIGURE

Fig. 1. Le Roncole di Busseto, settembre 1926 (foto Luigi Vaghi, Parma). Toscanini è al centro dell'inquadratura e Votto è in prima fila all'estremità destra del gruppo.

Fig. 2. Le Roncole di Busseto, settembre 1926 (foto Luigi Vaghi, Parma; Busseto, Fondazione Cariparma). Toscanini è al centro dell'inquadratura e Votto è in prima fila all'estremità sinistra del gruppo. La sua firma è posta sotto a quella di Toscanini.

Fig. 3. «Corriere d'informazione», X/286, 2-3 dicembre 1954, p. [1].