



FEDELE D'AMICO

L'arte di ascoltare

A colmare il vuoto dell'assenza del critico musicale nato cento (e uno) anni fa, provvedono i volumi che raccolgono i programmi di sala sull'opera e il balletto scritti tra il 1950 e il 1988

di GIOVANNI GAVAZZENI

Quando Fedele d'Amico ci lasciò nel 1990, all'età di settantotto anni, fu subito chiaro che il vuoto non sarebbe stato colmato. Perdemmo un critico musicale e docente con pochi eguali, unico per varietà di formazione e ampiezza di competenze. Fin da quando aveva i calzoncini corti d'Amico fu testimone privilegiato della vita culturale e musicale, cresciuto da babbo Silvio fianco a fianco del gotha attoriale e teatrale, frequentatore assiduo dei concerti cecilianici nel leggendario Augusteo, dove il conte di Enrico di San Martino scriveva i solisti e le bacchette più celebri del mondo e delle riunioni nella casa-studio

di Alfredo Casella a via Nicotera. Lì il più europeo fra i musicisti del Novecento storico italiano accoglieva colleghi e allievi, e d'Amico poteva discutere con Massimo Bontempelli o con Goffredo Petrassi, prendersi la briga di contraddire Pirandello o riconoscere le proprie scarse conoscenze in materia di "balletto", colmandone le lacune anche con l'ausilio di un altro habitué delle serate caselliane, il colto coreografo Aurelio M. Milloss. Dobbiamo a Casella – che redarguì il giovane critico sottolineando la sua scarsa preparazione teorica – se d'Amico divenne quel punto di riferimento che sappiamo anche nella critica del balletto.



Quante volte ascoltando un'opera nuova o un classico del repertorio ci si è domandati: cosa ne avrebbe detto d'Amico?

La pubblicazione della quasi totalità dei programmi di sala scritti da d'Amico fra il 1950 e il 1988 è ben più di una consolazione. *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto* (Olschki, pagg. 578, € 54) con la curatela quanto mai meritoria di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, allinea in ordine cronologico di composizione saggi che sono anche un preciso ritratto delle innumerevoli passioni di d'Amico: da Gluck e Mozart a Rossini e Verdi, dai Russi a Puccini, da Weill e Hindemith a Henze e Berio. Altrettanto decisivi sono gli interventi introduttivi ad alcuni capolavori del balletto, dove le ragioni della musica e quelle della coreografia trovano pari dignità. Quando due grandi protagonisti del genere tescorico si incontrano nel *Baiser de la fée* (1928),

chiaro alle ragioni culturali e alle caratteristiche tecniche di un'opera, partendo sempre da un preciso inquadramento storico e confutando nel merito la pigrizia di tanti disinformati luoghi comuni. Come pochi altri critici musicali d'Amico ha considerato la «*forma divina*» (l'opera) sempre in rapporto agli interpreti per cui fu scritta e alla prassi esecutiva del tempo, comprendendo tagli e aggiunte successivi, il cui studio reclamava essere altrettanto filologico «*quanto appurare la lezione d'un autografo*».

Nemico giurato di coloro i quali ascoltavano la musica con la testa fra le mani, d'Amico acquisì fama di bastian contrario per aver difeso con argomentazioni solide e documentate musicisti come Gian Carlo Menotti o Nino Rota. Nomi impronunciabili per l'intelligenza più schizzinosa (come quello ormai storico di Puccini), rei di incontrare il favore del pubblico, «*in un*

rico (Schönberg, Hindemith, Prokof'ev, Janáček, Ravel, Bartók) che delle "bestie nere" Menotti e Rota, o di un obliato per ragioni politiche come Casella, o di minori difficilmente allineati come Valentino Bucchi, Mario Peragallo e Guido Turchi, ricevono tutte una linfa critica che fa venir voglia di ascoltarle o, come faceva il Nostro, di riascoltarle, verificandone i valori, limpidamente esposti, nel fuoco dell'esecuzione dal vivo.

Il libero arbitrio e il coraggio non facevano difetto a d'Amico. Definire la scuola dodecafonica «*un sistema di riti affatto indipendenti dalla sintassi reale del pezzo*» – si riferiva all'uso nell'ammirato capolavoro di Berg, *Wozzeck*, di termini come "sonata" o "toccata", mitizzato da legioni di critici come dimostrazione che quella tecnica fosse l'unica a succedere legittimamente ai maestri del passato – e ribadirlo nel 1963 sfiorava la temerarietà. Per d'Amico erano termini, «*validi soltanto come eccitazione esoterica nell'animo del compositore*». Stupisce a ogni

pagina non solo la sicurezza del giudizio, ma la tenuta del "pensiero", esposto con una prosa ritmata e originale che tiene il lettore incollato alla pagina fino all'ultima riga. Magistrale nelle chiusure. Due esempi. Il primo: per sottolineare la potenza del tragico Rigoletto finisce, con grande senso di spirito, riassumendone le tribolazioni censorie. «*Qua il Duca divenne campione di buoni sentimenti, là Rigoletto perdé la gobba e la professione. E naturalmente niente maledizione, niente feste al tempio, niente cortigiani, niente vendetta. Capitò anche che Gilda invece di lasciarsi trucidare dallo spadone di Sparafucile, gli strappasse di mano il pugnale per volgerlo contro sé stessa*». Nella seconda chiusura, sempre verdiana, sintetizza la figura «*misteriosa e inafferrabile*» di Manrico. *Il trovatore* passa «*dall'irrequietezza del primo duetto con Azucena nel second'atto alla tenerezza di quello del carcere, dall'elegiaco donizettismo dell'aria nuziale (Ah, sì ben mio) ai furori del primo terzetto e all'esplosione della pira. Il tutto presentato in apertura da una voce che ci arriva come dall'alto, invisibile canto d'uccello sul ramo; al pari di quella che dall'alto dell'orrida torre planerà in articulo mortis sul Miserere. Certo la critica, nell'insistere su Azucena, sa quel che dice. Ma che il gran pubblico nel Trovatore, cerchi anzitutto il trovatore, è un fatto, e avrà pure i suoi motivi*». □

Da leggere

Come ha scritto Mario Bortolotto, un articolo di d'Amico «*è più succoso d'un intero libro sull'argomento*». Il potere di sintesi costava al critico romano enorme lavoro, sia in fase di stesura che nella rifinitura dell'articolo, per questo rifiutò sempre i tempi stretti di un quotidiano, preferendo riflettere ed elaborare il suo pensiero sulle colonne di un settimanale. Imperdibile la raccolta completa delle critiche apparse su *L'Espresso* (1967-1989), pubblicata dall'editore Bulzoni (2000), per la cura di Luigi Bellingardi, con la collaborazione della moglie Suso Cecchi e della figlia Caterina. I tre volumi Bulzoni sono ideale continuazione dei *Casi della musica* (1962), scelta altrettanto paradigmatica di critiche uscite presso *Il Saggiatore*. Nel 1991 uscì una splendida raccolta di saggi, pensata dall'autore e curata da Franco Serpa, *Un ragazzino all'Augusteo* (editore Einaudi). Più rari, ma per questo non meno preziosi, i corsi universitari, di cui quello su Rossini è stato trasformato in un agile volume: *Il Teatro di Rossini* (Il Mulino, 1992) e le curatele dei carteggi e degli scritti musicali di Musorgskij e Busoni. Da ricordare anche la vivacità dell'epistolografo, rispecchiata nei *carteggi con Rudolf Arnheim e Luciano Berio*, entrambi pubblicati da Archinto, rispettivamente nel 2000 e nel 2002. *L'albero del bene e del male* (Fazzi, 2000), raccoglie, con la sontuosa curatela di Jacopo Pellegrini, saggi e interventi memorabili sulle opere di Giacomo Puccini. g.g.



d'Amico non si sorprende affatto di quello stravinskiano amore controcorrente per Čajkovskij, anzi chiarisce i segreti di quel "dialogo fra sovrani". «*Affascinava Stravinskij l'eleganza di Čajkovskij, il profumo di salotto zarista che emanava dalla sua musica, il suo gesto racé: questo fu forse il tratto che più lo toccò, come il segno d'una complicità gloriosa, e lo indusse a pronunciarsi nei suoi riguardi con accenti di commozione per lui del tutto insoliti*», scrisse. Lo spazio ristretto del "programma di sala" si confaceva perfettamente alla sintetica chiarezza con cui d'Amico prendeva per mano il lettore per avvicinarlo in modo perentorio e

paese come il nostro dove le opere nuove si danno soltanto in prima assoluta» e «*la contabilità d'un successo è impresa da chiromanti*». Affascinanti le introduzioni a opere nuove, come *L'albergo dei Poveri* (1965) di Flavio Testi, preceduto da un informatissimo preambolo sulla fortuna critica e scenica della fonte del libretto, *I Bassifondi* di Maksim Gor'kij, una sintetica sinossi critica dove si libera Gor'kij da etichette fuorvianti come quella, allora indispensabile, dell'Impegno («*questa comoda notte in cui tutti i gatti son grigi, e in cui perciò si può entrare senza passaporto*»). Le opere "nuove" sia si trattasse di maestri del Novecento sto-