

ANTONIO BARBON

Mario Pedini

*un ministro che ha amato
il pianoforte*

Iseo : In Fonte, 2002



Mario Pedini

Forniamo qualche dato biografico su Mario Pedini, anche se in forma succinta, laddove la vita di un uomo politico di un certo spicco, quale è in genere chi arriva a diventare ministro in un Paese industrializzato, meriterebbe di essere raccontata per il tempo che è necessario. Ma ci siamo proposti, e ne chiediamo scusa in primo luogo al personaggio politico oltre che ai lettori, di dare rilievo solo a ciò che riguarda la musica. D'altra parte, come vedremo, per le sorti della musica in Italia, Pedini ha fatto cose tutt'altro che trascurabili. Le ha fatte non senza incontrare difficoltà e come membro del Governo può vantarsi di avere adottato misure che altri non avevano avuto il coraggio di prendere. Il mondo musicale italiano deve soltanto rammaricarsi che la strada intrapresa da Pedini non sia stata proseguita dai suoi successori.

Mario Pedini è nato a Montichiari, in provincia di Brescia, il 27 dicembre 1918. Compiuti gli studi e laureatosi in filosofia e in giurisprudenza, ha iniziato l'attività di parlamentare con l'elezione alla Camera nel 1953. Deputato nelle legislature dalla II alla VI e senatore nelle legislature VII e VIII, è stato anche membro dell'Assemblea Parlamentare Europea dal 1959 al 1968 a partire dal 1979 i deputati europei vengono eletti dal corpo elettorale, mentre prima erano eletti dai rispettivi Parlamenti nazionali). Numerosi gli incarichi di governo ricoperti da Pedini:

- sottosegretario alla Presidenza per la Ricerca Scientifica (1968)
- sottosegretario agli Esteri (1968-1974)
- ministro per la Ricerca Scientifica (1975-1978)
e per i Beni Culturali (1976-1978)
- ministro della Pubblica Istruzione (dal marzo 1978 al marzo

1979). Dopo tale data, Pedini non ha più ricoperto incarichi di governo, ma è stato parlamentare europeo fino al 1984, ricoprendo in quella sede la carica di presidente della Commissione Gioventù e Cultura e della Delegazione per l'America Latina. Vasta e variegata la sua attività di saggista politico e di giornalista.

Una lunghissima esperienza parlamentare e di governo, quindi. È perciò significativo, dal nostro punto di vista, che accanto ad essa, presumibilmente intensa e defatigante (cheché possa fondatamente pensare l'uomo della strada del *lavorare* degli uomini politici), Mario Pedini abbia continuato a coltivare il proprio istintivo interesse per la musica, sorto fin dagli anni dell'infanzia nel paese natale di Montichiari. Un paese la cui atmosfera, in quegli anni, è dipinta dallo stesso Pedini, con accenti che possiamo definire letterari, in questo modo: «...l'Italia, in fondo, era ordinata, i treni marciavano puntuali, la trasvolata atlantica di Balbo ci aveva fatto onore in tutto il mondo, il Papa aveva avuto il suo Concordato e i vescovi non ci pensavano due volte a benedire le navi che partivano per l'Etiopia. E poi *Faccetta nera* era una canzone che piaceva non meno di *Violino tzigano*. Gigli ci entusiasmava con *Mamma, son tanto felice*, la To-

ti Dal Monte gorgheggiava come un usignolo, le cattedre ambulanti di agricoltura andavano bene. Tempo di bonaccia dunque... e Montichiari poteva continuare tranquilla la sua vita, contenta di avere anch'essa le sue sfilate (un carnevale in più...), i suoi ballilla (un contributo alla disciplina...), i suoi piloti sui CR32 che sfrecciavano come una bella cometa dalla base aerea di Ghedi...».¹

Questo tranquillo mondo paesano pare il luogo ideale per un ragazzo musicalmente dotato che voglia dedicarsi, oltre che allo studio delle materie scolastiche, a quello del pianoforte, tanto più se ha una naturale inclinazione per le sette note. Nel caso di specie, l'inclinazione c'era, ed è la stessa che oggi induce Pedini a dare di sé la definizione di «ragazzo assetato di musica»² e a confessare di non essersi mai saputo trattenere, nel vedere un pianoforte col coperchio aperto, dal mettere le mani sulla tastiera.

Ma sentiamo cosa racconta egli stesso della sua storia musicale: «Ho studiato con l'organista del mio paese, Montichiari in provincia di Brescia. Si chiamava Carlo Inico ed era stato allievo del famoso organista Marco Enrico Bossi, il quale era soprattutto un grande improvvisatore, come lo erano molti orga-

(1) Mario Pedini, *Accento di paese*, Montichiari, Zanetti, 1998, pag. 123.

(2) *Ibidem*, pag. 53.

nisti allora, quindi un conoscitore del contrappunto e del fugato, un organista massimo». ³ Non c'è alcun dubbio che il maestro di quel Carlo Inico fosse un importante musicista: Marco Enrico Bossi, nato a Salò (Brescia) nel 1861 e morto a Le Havre nel 1925, organista e compositore, diresse i licei musicali di Venezia, Bologna e Roma. Organista concertista di fama internazionale, fu tra gli artefici del rinnovamento della tecnica organistica. Non confondiamo questo Bossi con il costruttore di organi Carlo Vegezzi Bossi (1858-1927), il più rappresentativo esponente (praticamente coetaneo di Marco Enrico Bossi) di una famiglia di *organari* attiva fin dal XVI secolo e ancora attiva, col solo mutamento della ragione sociale, al giorno d'oggi.

Evidentemente anche l'organista di paese Carlo Inico aveva la capacità di far nascere nei propri allievi una certa suggestione, quale traspare dai ricordi di Pedini. Inico raccontava al



suo allievo: «Quando io ero ragazzo e suonavo sull'organo di Caravaggio, allora sì, studiare era una cosa seria. E poi quando andai a Venezia e conobbi Bossi, allora maestro di cappella a San Marco... perché vedi, per noi organisti, la vera musica è Bach. Quando io mi presentai all'esame di composizione a Venezia (e in Commissione c'era anche Perosi) mi furono assegnate solo quattro ore per svilup-

pare un tema in un'intera fuga a quattro voci... Lo sai che nel Medioevo si arrivava anche alle fughe a sedici voci!». ⁴ Pedini prosegue in questo modo il suo racconto, emozionato come chi sta entrando nell'arcano del *sancta sanctorum*: «...con il maestro salgo in cantoria per accordare l'organo o metterlo a punto in alcune sue parti... “Domani diamo una ripassata al *principale* e, già che ci siamo, mettiamo a posto anche i tromboni e i clarinetti...”. Allora io siedo alla tastiera ed il maestro, con una bacchetta di metallo in mano, sparisce nella selva delle canne,

(3) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(4) Mario Pedini, op.cit., pag. 53.

come un esploratore tra labirinti che solo lui conosce. La sua presenza è testimoniata dall'eco del battito secco della bacchetta sulla lancia della canna e dagli ordini perentori nella penombra: "Si bemolle ... re del pedale ... metti il bordone ... metti l'ottavino ... bene ... ancora ..." Ed allora il suono delle canne guarisce dalle sue malattie di stagione, diventa bello, pulito, libero ed il maestro esce alla fine dalla selva dei suoni tutto sporco, impolverato come un minatore che esce da cinquecento metri sotto terra».⁵

In questa descrizione delle operazioni di accordatura, Pedini, senza proporselo, rappresenta al lettore un mondo di arcaica magia, quale sempre è prodotta da uno strumento come l'organo. Certo, non tutti gli organi sono uguali: tra l'organo greco del III secolo a. C., peraltro già fornito di registri e tastiera, e il gigantesco organo di Atlantic City dei nostri giorni, (il più grande del mondo, con le sue 33.112 canne, schierate su 455 file, e comandabili da due *consolles* diverse, una a cinque manuali e l'altra a sette manuali; il tutto con una possibilità aritmetica di

2000 registri) si situa, in posizione di *aurea mediocritas*, l'organo da chiesa di campagna del maestro Inico. Ma anche questo modesto strumento era in grado di stimolare la sensibilità e l'immaginazione del musicista in erba Mario Pedini. Per giunta, Inico era un maestro che ci teneva, si direbbe, a coinvolgere anche tecnicamente gli allievi: «...Vedi? Questo è il tema... Sentine ora lo svolgimento alla terza... ed ora alla quinta, vedi? Ora questo tema si può rovesciare e si può riprendere in questa variazione in forma di canone. Ascolta ora i violini in contrappunto con i fagotti" ... Ed io sto accanto al mio maestro; pare anche a me, guardandogli le mani, di essere parte della musica quando volto le pagine. Su suo comando convenuto immetto i registri di voci nuove e corro a dare man forte a Tortelli, il tiramantice».⁷ Le conversazioni tra il maestro e l'allievo erano dedicate, chissà come mai, «alla musica e ai suoi protagonisti: Donizetti che scrive in una notte di furore creativo l'ultimo atto della *Favorita*, Bellini il solo italiano amato da Wagner, Boito e la famosa romanza *Giunto sul passo estremo*, Tamagno che dopo la pri-

(5) *Ibidem*, pag. 57.

(6) Leonardo Pinzauti, *Gli arnesi della musica*, Vallecchi 1973, pag. 249.

(7) Mario Pedini, op. cit., pag. 56. Il mantice è una parte importante

Allegro assai

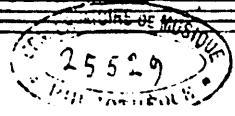
de Offair 12

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The music consists of several measures with various note values and rests. There are some scribbles and corrections throughout the piece.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is dense with many notes and rests, showing significant scribbling and corrections. The time signature is 12/8.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is dense with many notes and rests, showing significant scribbling and corrections. The time signature is 12/8.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is dense with many notes and rests, showing significant scribbling and corrections. The time signature is 12/8.



ma esecuzione dell'*Otello* canta al balcone davanti alla folla impazzita l'*Exultate*, Mozart che prima del *Tuba mirum* sente la morte incombente, Verdi che presenta a Dio per il giudizio universale, nel *Requiem*, tutti i personaggi delle sue opere».⁸

Ma un primo maestro di musica Pedini lo aveva già avuto in casa: suo padre. «Nello studio della musica, in principio ero stato spinto da mio padre, che suonava il violino e che aveva uno zio violoncellista della Scala».⁹ Pedini-padre era un semplice maestro di scuola elementare, severo ma umano; nella sua aula, oltre alle oleografie risorgimentali, c'era anche «un angolo appartato dove campeggiano le effigi di Beethoven e di Verdi. E in quell'angolo tutto suo, finite le lezioni, il maestro ripassa sul suo violino temi del concerto di Mendelssohn, passaggi delle sinfonie di Rossini. Sono gli impegni musicali del musicista di-

lettante che partecipa, anche con polche, mazurche e valzer, all'orchestrina del paese».¹⁰ Pedini *senior* era stato anche segretario della Commissione di amministrazione del teatro di Montichiari, nel quale, in autunno, «dopo qualche spettacolo di prosa, viene regolarmente la stagione delle operette», con «il repertorio più noto delle operette del primo Novecento (...), dalla *Vedova allegra*, al *Principe di Lussemburgo*». Ma ad un violinista, per divertirsi, non basta organizzare gli spettacoli: come per ogni musicista dilettante, anche per Pedini-padre «la soddisfazione è piena quando, come secondo violino, egli può inserirsi in orchestra con il suo amico clarinettista Giovanni Silvioni, tra le partiture di Franz Lehár o di Lombardo. Allora egli si sente dentro la *macchina teatrale*, nel retroscena dell'operetta».¹¹

dell'organo, poiché produce l'aria che consente alle canne dell'organo di emettere i suoni. Agli inizi della storia dello strumento, nel c.d. organo portativo, il mantice era azionato a mano dallo stesso organista, con la mano sinistra, mentre con la destra egli toccava la piccola tastiera. Successivamente, nell'organo positivo, dalla tastiera assai più lunga, ad azionare i mantici dovevano provvedere una o due persone. Dal tempo dell'invenzione dell'elettricità i mantici vengono alimentati da motori elettrici; ciò può dare un'idea dell'età dell'organo della chiesa di Montichiari, suonato anche dal maestro Inico.

(8) *Ibidem*, pag. 61.

(9) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(10) Mario Pedini, op.cit., pag. 41

(11) *Ibidem*, pagg.43 e 44.

Mario Pedini racconta: «Ho cominciato a studiare musica a dieci anni. Ho studiato molto seriamente: i primi anni per un interesse soltanto musicale». ¹² Che quello studio fosse effettivamente serio si può dedurre anche dalla sua frequenza e durata nel tempo: «Ogni martedì e ogni venerdì, puntualmente, e per anni, io suono quel campanello, stanco, alle sedici e trenta dopo aver finito la scuola: le elementari, il ginnasio, il liceo». ¹³ Probabilmente Inico voleva fare del ragazzo Pedini proprio un musicista, «e me lo fa capire affettuosamente quando, ancora nei primi tempi, mi tira le dita lamentando come esse siano troppo corte». ¹⁴ Questo tiraggio delle dita lascia immaginare che anche questo maestro di paese risentiva di quello che è da sempre un *complexo* di tutti i pianisti, la non adeguata lunghezza delle

dita. Perfino Robert Schumann, che verso il 1830 voleva diventare un grande pianista concertista, per forzare le sue dita ad allungarsi e allargarsi sulla tastiera in più capaci articolazioni, si mise ad effettuare astrusi esercizi per le mani con mezzi meccanici sussidiari e l'infortunio che ne seguì rimase tristemente famoso. Più di cento anni dopo, infatti, anche il pianista Alfredo Casella ricordava «la celebre e melanconica storia del povero Schumann il quale, preoccupato della debolezza del suo anulare, aveva immaginato di tenerlo appeso durante il sonno al soffitto, finché un giorno se lo slogò definitivamente e dovette rinunciare a fare il concertista». ¹⁵ Eppure all'epoca di Schumann, come si può leggere in una Storia del pianoforte, «i tasti erano più stretti e solo nella seconda metà del secolo scorso s'impose

(12) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(13) Mario Pedini, *op.cit.*, pag. 52.

(14) *Ibidem*, pag. 63.

(15) Alfredo Casella, *Il pianoforte*, Ricordi 1954, pag. 92.

la misura attuale.(...) Si spiega così che solo mani molto grandi possono (oggi) suonare in maniera perfetta un accordo in la bemolle - mi bemolle - la bemolle - do, ripetuto rapidamente e non arpeggiato, nella *Sonata in la bemolle maggiore* di Weber. Un tempo si eseguiva questo accordo senza fatica con mani normali». ¹⁶

Tornando al maestro Inico, egli, per fortuna di Pedini, non insegnava masochistici esercizi per allungare le dita, ma inculcava nel suo allievo, che sperava diventasse, magari, un concertista, più sensati principii didattici: «Il tasto del pianoforte non è come quello dell'organo: il suono te lo fai tu, col tuo polpastrello, qui sulla punta, e la tastiera è una cosa viva. L'organo è dotto, profondo, parla; ma il pianoforte canta... e fallo cantare!». ¹⁷ A onor del vero, il concetto secondo cui ogni pianista si crea da sé il proprio suono, valutate le caratteristiche dello strumento a disposizione, sembra sia stato espresso da qualcun al-

tro, anche un po' prima che lo esprimesse Inico. Stiamo parlando di Federico Chopin, il quale avrebbe detto: «Quando non sono ben disposto, suono sopra un Erard, perché questo mi dà il suono già pronto. Ma quando mi sento bene e sono in grado di crearmi il *mio* suono, allora mi occorre un Pleyel». ¹⁸ Più tardi, Ferruccio Busoni (1866-1924), manifestava una preferenza diversa, dichiarando che «solamente sull'Erard poteva formare da sé il suono, mentre invece gli Steinway e i Bechstein gli davano un suono già pronto e quindi non personale». ¹⁹ Si deve però riconoscere, quanto meno, che i consigli del maestro Inico a Pedini si inserivano in una secolare tradizione didattica; in particolare la sua esortazione a “far cantare” il pianoforte. Lo consigliava, tra gli altri, anche Alfredo Casella: «Il cantare sul pianoforte (strumento che, per la sua incapacità non solo a crescere il suono ma perfino a mantenerlo, parrebbe negato al *cantabile*), il raggiungi-

(16) Klaus Wolters, *Il pianoforte*, Firenze, Giunti-Martello 1975, pag.30.

(17) Mario Pedini, *op. cit.*, pag. 54.

(18) Alfredo Casella, *op.cit.*, pag. 74.

(19) *Ibidem*, pag. 88.

mento dunque di questa facoltà superiore, malgrado le lacune fondamentali dello strumento, è stato sempre di altissima preoccupazione di tutti i compositori ed esecutori». ²⁰ Aggiungiamo, per completezza di informazione (una pignoleria che sia perdonata), che l'auspicabile cantabilità dei brani pianistici aveva un carattere del tutto particolare nella scrittura di Chopin, il quale, a detta di Liszt, «faceva sempre ondulare la melodia» e «nei suoi scritti, indicò sulle prime questo modo di fare, che dava un'impronta così singolare al suo virtuosismo, col nome di *tempo rubato*». Aggiungeva Liszt: «Tutte le sue composizioni debbono essere sonate con quella specie di ondeggiamento accentuato e prosodato, con quella *morbidezza* di cui era difficile cogliere il segreto quando non si era spesso ascoltato lui in persona». ²¹

Ma lasciamo tranquilli questi eccelsi personaggi della storia musicale e torniamo al nostro più modesto ministro-pianista.

SONATA

dedicata al Conte Francesco von Brunswick

Op. 57.

Composta nel 1803-04,
pubblicata nel febbraio 1807
presso il "Bureau des arts
et de l'industrie", di Lipsia.

Allegro assai $\text{♩} = 126$
(sottovoce e misterioso)

23.

1c.

(pp)

pp

(mf) (pp) pp (pp) f subito

poco ritard... a tempo

3c.

(20) *Ibidem*, pag. 108.

(21) Franz Liszt, *Vita di Chopin*, Passigli Firenze 1991, pagg. 105 e 106.

Pedini, nel raccontare oggi la sua esperienza, allarga il discorso dalla preparazione tecnica sullo strumento alla comparazione storico-culturale indotta in lui da questo suo *hobby*: «Quando studiavo al ginnasio e al liceo, attraverso la musica ho scoperto una grande sinergia culturale. Ho capito, cioè, che non si poteva studiare la storia del medioevo se non si studiava anche qualcosa della polifonia più antica. A questo proposito, posso dire di essere stato fin da giovane un cultore degli studi sul Rinascimento: la mia prima tesi di laurea, discussa presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia nell'anno accademico 1941-42, relatore il prof. Federico Michele Sciacca, fu su Erasmo da Rotterdam e l'Umanesimo. Per la precisione, il titolo della tesi era: *Il concetto della persona umana in Erasmo da Rotterdam e i suoi riflessi pedagogici, sociali e religiosi*. Studiai perciò i rapporti del Rinascimento con la musica fiorentina del '400 e del '500 e con la polifonia di Palestrina; poi, le relazioni tra il razionalismo del Settecento e la grande musica di Mozart, Vivaldi, Haydn; mi interessavano soprattutto Haydn e le sue *Sonate per pianoforte*, poco eseguite anche se in verità molto belle».²² Questa osservazione di Pedini combacia con quella formulata qualche decennio fa da Walter Riezler, di professione archeologo ma celebre tra i musicologi di professione per la sua eccellente biografia di Beethoven, che egli impiegò ben 40 anni a scrivere. Anche Riezler aveva notato: «È incomprendibile che di Haydn si senta quasi soltanto la grande *Sonata in mi bemolle maggiore* del 1797. Chi suona mai una delle altre *Sonate in mi bemolle*, la mirabile *Sonata in la bemolle*, oppure le *Sonate in do minore*, in *mi minore* e in *do diesis minore*?».²³

Prosegue Pedini: «Andando avanti coi secoli, quando studiai il periodo della grande pienezza romantica, collegai la mia passione particolare per Beethoven con i miei studi su Goethe e su Kant e, seguendo questa metodologia, all'esame di maturità (allora si faceva un esame di maturità molto severo: le Commissioni esaminavano sul programma di tutti e tre gli anni) feci un tema su Dante che risultò molto apprezzato, perché parlando di Dante parlai anche della polifonia fiamminga, di Giotto,

(22) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(23) Walter Riezler, *Beethoven*, Milano, Rusconi 1994, pag.365, nota 25.

di San Tommaso. Fin dai tempi del liceo, cioè, cominciai a cogliere la musica come grande strumento di sinergia culturale. Anche l'*Impressionismo* dei grandi pittori francesi lo collegai con Debussy, con Satie, e la musica divenne per me una passione sempre più avvincente, proprio quale sintesi culturale. A partire dagli anni del liceo, ho sempre coltivato lo studio del pianoforte, anche quando divenni un uomo politico. Quando ero ragazzo, suonavo su un pianoforte poverissimo, perché mio padre era un maestro di campagna e non poteva certo spendere soldi per un buon pianoforte». ²⁴

Ma anche studiando su uno strumento inadeguato Pedini riusciva a imparare impegnativi brani del repertorio classico, tanto da potersi presentare davanti a un pubblico e suonarli: «Tra i ricordi di piccoli, freschi successi di paese, un concerto nel mio liceo di Castiglione in una festa della scuola; una breve esecuzione, ancora quasi bambino, nella sala del mio teatro, di un valzer di Chopin, mentre dalle occhiaie dei palchi il pubblico mi segue con rispetto». ²⁵

Anche il modesto strumento dei suoi inizi merita una specifica rievocazione: «Quel pianoforte da cinquanta lire, comperato a rate, d'occasione, da un prete di Montichiari, don Giovanni: telaio di legno, corde fissate in qualche modo, pedali senza eco, tastiera di vetro, non perché cristallina, ma perché fragile. Il mio pianetto color noce, stanco, è come una persona afona, rachitica, nata piccola: un piano da non esporre mai ad intemperie romantiche. Al massimo possono passare su questi tasti la serenità di Mozart o il sommesso conversare di Clementi. Eppure su quel pianoforte suonai per tutta la giovinezza, suonai Beethoven, Chopin, Schumann...». ²⁶ In effetti quel tipo di pianoforte, più che superato, parrebbe un pezzo di antiquariato, e chissà che non lo fosse. Ricordiamo che a partire dai primissimi anni dell'800 si era avviato un progressivo perfezionamento dello strumento, come si può leggere in una delle molte storie del pianoforte: «All'epoca di Beethoven l'estensione si ampliò a poco a poco, passando da cinque a sei ottave e mezzo.(...) Le corde dovettero essere rinforzate. (...) Già verso il 1790,

(24) Dichiarazioni rese da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(25) Mario Pedini, *op. cit.*, pag. 64.

(26) Mario Pedini, *op. cit.*, pag. 63.

Erard introdusse le corde triple. Questo costrinse anche a un consolidamento del telaio, poiché esso doveva sopportare una tensione di corde molto aumentata. Verso il 1800, era ancora di 1800 Kg. Oggi ha raggiunto i 20.000 Kg. Puntelli di ferro e intelaiatura di metallo apportarono una certa miglioria, ancora insufficiente, fino al momento in cui Babcock, a Boston, fornì il pianoforte quadrato, per la prima volta nel 1825, d'un telaio in ghisa d'un solo blocco. (...) Nel 1821 Erard creò il meccanismo detto a ripetizione, con il doppio scappamento. (...) I martelletti divennero poco a poco più pesanti e il loro attacco più energico. Una copertura di feltro sostituì l'originaria copertura di pelle. (...) Tutte queste innovazioni modificarono fondamentalmente la sonorità del pianoforte: essa si arricchì nei bassi, si impoverì negli acuti e divenne così più cupa, ma anche di maggior volume e portata».²⁷

Quasi come Beethoven, che negli ultimi anni si lamentava della limitatezza del suo strumento, anche il giovane Pedini, quando suonava sul suo piccolo pianoforte verticale con telaio in legno, doveva sospirare qualcosa di meglio, tanto che scrisse

poi in un suo libro: «Avrei venduto l'anima a Mefistofele anch'io per un bel piano a coda». Ed ecco cosa avvenne più tardi: «Diventato un uomo politico (fui eletto per la prima volta deputato nel 1953, a trentacinque anni di età), una soddisfazione che mi presi, quando furono passati circa 10 anni, fu l'acquisto di uno Steinway, e, in seguito, di uno Steinweg, un piano a due quarti di coda. Da allora ho sempre coltivato lo studio del pianoforte, e l'ho fatto fino a pochi anni or sono, quando purtroppo l'artrosi alle mani non mi ha più consentito di suonare come suonavo una volta. Ma devo anche dire che, quando si è suonato con impegno e passione culturale, la musica che hai suonato ce l'hai sempre dentro. La mia passione musicale si concentrò soprattutto su Beethoven: sulla *Sonata per pianoforte op. 57*, l'*Appassionata*, ma soprattutto sulle ultime *Sonate*, la 109 e la 110, e ultimamente anche sulla 111».²⁸

Non possiamo non fermarci un attimo per notare quale fosse il livello delle consuetudini pianistiche di questo uomo di governo. Un pianista che si cimenta con la *Sonata in do minore op. 111* di Beethoven non può essere soltanto un ambizioso o un

(27) Klaus Wolters, *Il pianoforte*, Firenze, Giunti-Martello 1975, pagg. 28 e 29.

(28) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and some dense, scribbled-out passages in the lower register of the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and some dense, scribbled-out passages in the lower register of the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and some dense, scribbled-out passages in the lower register of the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and some dense, scribbled-out passages in the lower register of the bass staff.

velleitario; per suonare questo brano deve essere in possesso di una notevole tecnica strumentale, oltre che di capacità interpretative (ma non sta a noi dire se le avesse e in che misura). Questa *Sonata*, infatti, non è solo l'ultima composta da Beethoven, ma è anche la più ardua tecnicamente e la più problematica musicalmente (tanto che dell'*Arietta*, come è stato efficacemente scritto, «furono già allora intuiti, e quasi per autodifesa rifiutati, il “sorriso nullificante” e il monito al *non plus ultra* nelle sperimentazioni sul linguaggio musicale, in cui invece il nostro secolo si sarebbe fin troppo volentieri compiaciuto»).²⁹

Anche se entriamo un po' indelicatamente e senza averne alcun titolo nella sfera personale, osserviamo che l'*Arietta* sembra corrispondere allo stato d'animo di un Pedini anziano ma sereno, nonostante i duri colpi subiti negli affetti familiari (la perdita di due mogli), poiché questo brano musicale è l'espres-

sione di «uno spirito in stato di assoluto riposo, in pace con se stesso, non tanto rassegnato alla sofferenza quanto disposto ad accettarla trasfigurandola in un sentimento indistinguibile dalla gioia». ³⁰

Nella letteratura pianistica, la preferenza di Pedini, come dice egli stesso, è per il pianismo di Beethoven (poetico e a volte anche tenero, ma più spesso volitivo e virile) piuttosto che per quello, ad esempio, di Debussy, per il quale, secondo le parole di un Pedini leggermente elusivo che leggeremo più avanti, «occorre una mano particolare». Ma una mano “particolare” occorre anche per Beethoven: è tutt'altro che facile suonare l'*Appassionata* (ed ancora più difficile suonare la *Sonata op. 111*).

Racconta oggi Pedini: «Per me la musica è stata un elemento essenziale di cultura, una via di mediazione umana eccezionale,

(29) Giovanni Guanti, *Invito all'ascolto di Beethoven*, Milano, Mursia 1995, pag. 386.

(30) Martin Cooper, *Beethoven, l'ultimo decennio 1817-1827*, Torino, ERI 1980. Nell'*op. 111*, secondo il biografo Riezler, «il tema principale era 'venuto in mente' a Beethoven già vent'anni prima: lo troviamo, in fa diesis minore, quasi uguale, fra gli abbozzi della *Sonata per violino op. 30 n. 1*». (W. Riezler, *op. cit.*, pag. 320) Questo recupero di un'idea musicale di vent'anni prima al fine di una sua più matura elaborazione può dimostrare, a nostro avviso, l'improbabilità della tesi romantica dell'arte come frutto di una “trovata” nata dall'inconscio, una specie di “privilegio” del Genio. In realtà le opere di Beethoven, come è stato acutamente osservato dall'anomalo archeologo Riezler, «dopo un'affannosa lotta, da forme primitive che

anche perché attraverso la musica si colloquia con tante persone. In fondo, pure al Parlamento Europeo io ero noto come “il pianista” negli incontri non di lavoro. Come senatore, ebbi anche il piacere, invitato da Fanfani, di suonare alcune volte a Palazzo Giustiniani, in incontri tra amici. A casa di Fanfani ho suonato sul pianoforte della signora Maria Pia, costruito da Tallone per Arturo Benedetti Michelangeli. Ho avuto la fortuna di conoscere questo grande pianista. Quando ero sottosegretario agli Esteri (era mio ministro l'on. l'Aldo Moro) ricordo che regalavo alle persone di riguardo quei pochissimi dischi che aveva fino ad allora inciso Benedetti Michelangeli: una trascrizione della *Ciaccona* di Bach, qualcosa di Ravel, un concerto di Beethoven: pochissime cose. Ma mi meravigliavo, girando il mondo, nel sentirmi dire che il Governo italiano aveva trattato male Arturo Benedetti Michelangeli: si era diffusa la notizia che

Michelangeli non rientrava in Italia perché non adeguatamente supportato e ricevuto dalle autorità italiane. Un giorno, perciò, andai da Moro e gli dissi: «Non possiamo andare avanti con questa brutta fama di avere quasi escluso dalla vita nazionale il più grande pianista del mondo; se tu sei d'accordo, io cerco di andare a parlare con lui. Era passato diverso tempo dalla conclusione della mia avventura in Biafra, dove ero riuscito a ottenere la liberazione di 18 condannati a morte, che avevo riportato in patria grazie anche alle molte amicizie africane che avevo.³¹ Ora si trattava di riportare in patria un nostro grande artista e decisi di andare a trovare Benedetti Michelangeli a Lugano. Alla fine, anche con l'aiuto di un grande personaggio come Paolo Grassi, sovrintendente alla Scala e poi presidente della Rai, stavamo riuscendo, proprio nel mio ufficio, a concludere le intese per il ritorno di Benedetti Michelangeli in Italia; ma il suo carattere

spesso non lasciavano affatto intravedere l'ispirazione geniale, sono infine divenute ciò che sono per l'eternità». Ma Beethoven non era soltanto un grande costruttore di musica “a tavolino”; «come risulta da tutte le notizie che ci sono giunte, egli fu il più grande maestro dell'improvvisazione. Una volta, egli ha perfino messo una sua improvvisazione per iscritto, facendola poi stampare (*op.* 77). Questo pezzo ha poco in comune con il resto delle sue opere che conosciamo, e da esso possiamo capire che cosa egli desiderasse da un'opera finita: l'ultima perfezione della forma organica dell'opera» (W. Riezler, *op cit.*, pag. 361)

(31) L'11 maggio 1969, un gruppo di 24 tecnici italiani, tre tedeschi, un libanese e un giordano, che lavora per conto dell'AGIP nigeriana, dopo un attacco di *commandos* biafrani ai campi di Kwale 3 e Okpal 3, risulta disperso da tre giorni. Il 21 maggio monsignor Bayer, segretario della Caritas, che coordina gli aiuti ai secessionisti biafrani del generale Ojukwu, va a recare al medesimo un messaggio del Papa Paolo VI; ma il 26 mag-

non consentì che l'operazione potesse giungere in porto, per cui considero questa (tra le tante missioni che ho compiuto con successo) una delle missioni purtroppo fallite. Ero lì su incarico espresso di Aldo Moro e ci tenevo molto a realizzarla».³²

L'interessamento di Pedini per la vicenda di Benedetti Michelangeli non era dovuto semplicemente, com'è facile intuire, a motivi "d'ufficio", ma anche all'ammirazione per un artista che era, per giunta, suo conterraneo, e soprattutto alla passione

per la musica di questo anomalo membro del Governo. Più in là nel tempo, così Pedini ricorderà il momento della morte del pianista: «La televisione italiana, forse impegnata in altri servizi, gli ha dedicato una rievocazione, ma, come ha lamentato il Maestro Muti, notturna».³³ Nel 1992 il pianista si era esibito a Monaco nel suo ultimo concerto, il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Schumann, sotto la direzione di Sergiu Celibidache, in un momento in cui Benedetti Michelangeli, come riferisce lo

gio giunge la tragica notizia che 10 italiani e il giordano sono stati uccisi e il successivo 1° giugno il Biafra annuncia di avere condannato a morte i restanti 18 prigionieri sotto l'accusa di aver collaborato con le truppe nigeriane. Aumentano le pressioni internazionali su Ojukwu per la liberazione dei condannati a morte (intervengono anche il Negus e il Presidente del Gabon), finché il 4 giugno il Biafra annuncia che libera i prigionieri e li consegna il 5 giugno al sottosegretario agli Esteri Pedini. Questi, inviato nella zona dal suo ministro Pietro Nenni sin dal 26 maggio e entrato in Biafra il 4 giugno grazie all'aiuto del presidente della Costa d'Avorio Houphouët-Boigny e dal presidente del Gabon Bongo, visita i prigionieri e conclude con Ojukwu le trattative per il loro rilascio. Il giorno 7, via Libreville, i sopravvissuti giungono a Roma con Pedini e il giorno dopo giungono a Milano le salme dei 10 italiani uccisi. Il Presidente della Repubblica Saragat rivolge allora «un vivo ringraziamento al ministro degli Esteri onorevole Pietro Nenni, che ha organizzato e guidato con grande saggezza e fermezza l'opera diplomatica di soccorso, e al sottosegretario onorevole Mario Pedini, che ne è stato l'infaticabile interprete e realizzatore». Esprime contestualmente la riconoscenza dell'Italia al Papa e ai Governi della Costa d'Avorio, del Gabon, della Francia e del Portogallo che hanno appoggiato l'azione italiana. Pochi giorni dopo, martedì 10 giugno 1969, si tiene alla Camera dei deputati una seduta per lo svolgimento di interrogazioni parlamentari «sull'eccidio di lavoratori italiani nel Biafra», interrogazioni alle quali rispondeva il ministro degli Esteri Nenni, con la presenza accanto a lui del sottosegretario Pedini. Intervengono nel dibattito i deputati Roberti, Tagliaferri, Fracanzani, Riccardo Lombardi, Orlandi, De Marzio, Boiardi, Merenda, Cantalupo, Delfino, Ines Boffardi, Coccia, Sandri, Granelli e Mammì.

(32) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(33) Mario Pedini, *Tra disincanto e speranza*, Montichiari, Arzaghetto, 1999, pag.309



storico della musica Michelangelo Zurletti, «aveva già affrontato i suoi problemi cardiaci e ne era uscito malconco. (...) A noi parve l'incontro di due vecchiaie che non avevano niente in comune, due anziani stanchi che si trascinano a stento, si incontrano su una panchina del parco e parlano del più e del meno e poi ciascuno va per la sua strada».³⁴

Pedini, dal canto suo, così prosegue la rievocazione di Benedetto Michelangeli: «Il suo suono? Inarrivabile ed esplorato in tutte le possibili rifrazioni. (...) E se si vogliono rivivere anche le sue umane reticenze, il suo terrore del pubblico, la sua ricerca di isolamento, interpellate il mio amico onorevole Egidio Ariosto, che gli fu segretario nell'avvio».³⁵ La fonte di storia della musica ora indicata da Pedini ci consente di conoscere un episodio che è poco definire curioso: Ariosto riferisce a Pedini che Michelangeli, «non volendo una sera a tutti i costi esibirsi in un

attesissimo concerto, viene bloccato appena in tempo mentre tenta di sbucciarsi un dito».³⁶ Infatti, «circolavano molte leggende sulle stranezze del suo carattere, sul suo istintivo rifiuto di portare la musica in mezzo al pubblico, quasi fosse avvolta di sacralità. Si parlava delle sue ingenuie manovre per annullare concerti, del suo culto del silenzio, del suo pianoforte che egli portava dovunque, dell'assedio che le donne più belle e distinte stringevano intorno a lui, delle scortesie spesso banali con le quali faceva argine alla sua timidezza».³⁷ Ma per quali motivi un così celebre pianista fu lasciato "andare in esilio"? Spiega Pedini: «Perché nelle sue ingenuità il Maestro, perfezionista e quindi insoddisfatto di ogni incisione, aveva accettato la proposta di alcuni amici di fondare, credo a Bologna, una Società *ad hoc* per i suoi dischi. Società che, paralizzata poi dalle insoddisfazioni del concertista e dalla imperizia tecnica dei soci, cadeva rapida-

(34) Michelangelo Zurletti, *La direzione d'orchestra*, Giunti-Ricordi, 2000, pagg. 332 e 333.

(35) Mario Pedini, *Tra disincanto e speranza*, cit., pag. 310. Egidio Ariosto (1911-1998), laureato in filosofia e pedagogia, fu deputato per il Partito socialista democratico nelle prime cinque legislature repubblicane (ricoprì l'incarico di questore della Camera nella V legislatura) e senatore dalla VI all'VIII legislatura. Ebbe numerosi incarichi di Governo: in ordine di tempo, fu sottosegretario ai Trasporti nel governo Scelba e nel II governo Fanfani, quindi sottosegretario all'Interno nel IV Governo Fanfani. Fu poi ministro del Turismo nel V Governo Andreotti e ministro per i Beni Culturali e Ambientali nel I Governo Cossiga (1979-80).

(36) *Ibidem*, pag. 316.

(37) *Ibidem*, pag. 311.

mente in fallimento con conseguente vincolo cautelare sui beni dei titolari, Michelangeli compreso. A che serviva dire a tutti che Gianni Agnelli gli avrebbe fatto ponti d'oro se avesse accettato di legarsi a un Istituto appositamente creato per lui, che Fanfani avrebbe fatto altrettanto in Toscana (...) Sola risposta, il volontario esilio a Lugano, il taglio con le amicizie, salvo che con pochi privilegiati tra i quali un commerciante romano di pianoforti, Mario Ciampi, arguto come un personaggio del Belli». ³⁸ È grazie all'intermediazione di Ciampi che Pedini si ritrova «in un bar vicino al lago di Lugano, accanto ad un signore ancor giovanile, distinto nella sua giacca sportiva, pallido nel volto nervoso, compiaciuto dei suoi baffetti marcati e che di continuo accarezza. È lui, Benedetti Michelangeli... Avviare il discorso non è facile. Quasi per isolarmi mi mette davanti malattie immaginarie che lo perseguirebbero (...) e mi ricorda l'ostilità antica

del *Corriere della Sera*. (...) Von Karajan? Sarà anche grande, ma con lui non si è mai inteso. Il vero direttore? Celibidache... Il vero pianista, purtroppo scomparso? Lipatti...» ³⁹ Valutazioni di un grande artista che sono, proprio per questo, non prive di suggestione per i musicofili della domenica pomeriggio.

Dopo poche settimane dall'incontro di Lugano, ecco, «a Bologna, il concordato fallimentare ed alcuni amici che lo sottoscrivono». ⁴⁰ Ma questo geniale interprete pieno di stranezze «sperpera buona parte dei guadagni realizzati nei concerti eseguiti per pagare penalità per quelli disdettati, magari all'ultimo momento». ⁴¹ Dopo la conclusione positiva del caso processuale, il concertista accetta subito di ricevere Pedini, il quale osserva con occhio incantato le occupazioni del Maestro: «Lì sta in incognito in una baita di sua proprietà trasformata in scuola ed in laboratorio pianistico (...) i pianoforti ivi raccolti per gli allie-

(38) *Ibidem*, pag. 311.

(39) *Ibidem*, pag. 312.

(40) *Ibidem*, pag. 314.

(41) *Ibidem*, pag. 314.

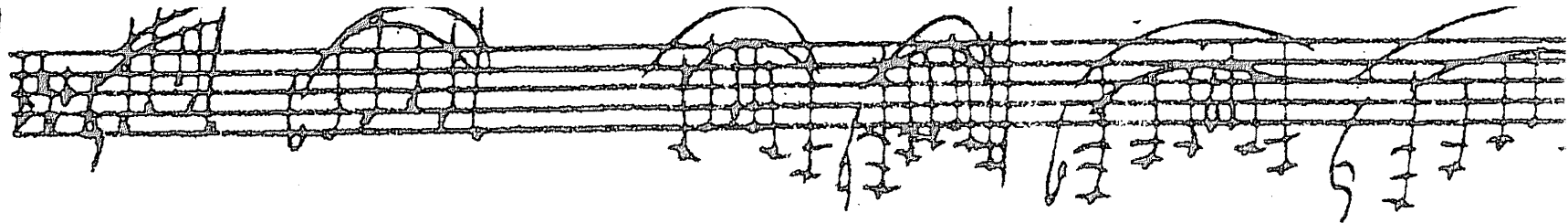
Allegro

vi vengono da lui rimaneggiati con deciso impegno meccanico - si dice anche distruttivo - nel peso dei tasti, nella leggerezza dei martelli, nell'accordatura che accentua il gusto cristallino della terza corda degli acuti, per fare miraggio, specie negli Impressionisti)». ⁴²

Avvenuto quell'incontro, nell'ottobre 1972 Benedetti Michelangeli, Pedini, Grassi e il commerciante di pianoforti Ciampi vanno «a colazione insieme, se mai si può dire che esista colazione per l'ospite che sfiora solo i cibi. (...) Si fa anche qualche disegno per il futuro e Paolo Grassi avanza con entusiasmo

programmi scaligeri (...) Ma, ahimè, siamo degli illusi! Qualche settimana dopo mi fa sapere da Ciampi che non vuole aprire impegni fiscali con il Governo italiano». ⁴³

Racconta oggi Mario Pedini, con un tono che non nasconde un'intima commozione: «Nella mia vita, la musica, e in particolare l'*Appassionata* di Beethoven, ha rappresentato qualcosa di importante. Da giovane, quando avevo 18-19 anni, mi trovavo in casa di amici e mi misi a suonare l'*Appassionata*, su un pianoforte che non aveva certo una grande sonorità. Si mise ad ascoltarmi una maestrina dai bellissimi occhi, che poi mi chiese



(42) *Ibidem*, pag. 314.

(43) *Ibidem*, pag. 315.

di darle lezioni di pianoforte. Le diedi qualche lezione e mi innamorai di questa fanciulla, che divenne in seguito mia moglie. L'*Appassionata* di Beethoven è stranamente legata alla mia vita: in tutti i momenti importanti e delicati della mia vita compariva l'*Appassionata*. Fu un fatto strano, ad esempio, quello che accadde quando ero ministro della Pubblica Istruzione. Ricevetti la visita del mio collega francese Beullac, ministro dell'educazione Nazionale nel Governo presieduto da Giscard d'Estaing,⁴⁴ e, come è mia abitudine, tipica di un appassionato di musica, dopo i colloqui gli chiesi se nella vita privata egli suonasse qualche strumento. Mi rispose che suonava il pianoforte. "Anch'io

suono il pianoforte", gli dissi. Lui aggiunse: "Pensi, caro collega, che un mese fa, nella festa del cinquantenario di un liceo di Parigi, c'era un bellissimo pianoforte preparato per la cerimonia scolastica e mi invitarono a suonare. Suonai davanti alla televisione, con buon successo". Io gli dissi: "La stessa cosa è successa anche a me, forse con minore successo. Quando andai alla trasmissione televisiva di Maurizio Costanzo intitolata *Aquario* (era l'anno 1978) non avendo resistito alla vista dello strumento (quando vedo un pianoforte aperto, non resisto), mi misi a suonare anch'io". Chiesi al ministro francese: "Lei cosa ha suonato?" Rispose: "Il primo tempo dell'*Appassionata* di Beetho-



(44) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000. Christian Beullac (1923- 86) fu ministro dell'Educazione Nazionale dal 1978 al 1981 nel Governo presieduto da Giscard d'Estaing.

ven. E lei cosa ha suonato? Gli dissi: Anch'io ho suonato il primo tempo dell'*Appassionata* di Beethoven". Una coincidenza abbastanza strana e curiosa, mi sembra. La sera, quando l'Ambasciata di Francia mi restituì la cena, gli portai lo spartito della *Fantasia* di Schubert per pianoforte a quattro mani (la *Fantasia in fa minore op. 103*) e gli dissi: "Se non la conosce, provi a studiarla, così quando verrò a Parigi per restituirle la visita, suoneremo assieme questo brano davanti alla televisione e saremo così un simbolo dell'amicizia italo-francese". Poi, purtroppo, io caddi come ministro, lui pure e non se ne fece più niente». ⁴⁵

Non c'è dubbio che due ministri della Pubblica Istruzione che suonano musica classica al pianoforte siano in grado di convincere la gente che la cultura del loro Paese sta in buone mani.

In una diversa e precedente occasione, alla fine del 1968, quando era sottosegretario agli Esteri con delega per l'emigrazione, Pedini, come ricorda nel suo libro *Quando c'era la DC* (edito dalla Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1994), si trovava a Trento per una riunione di emigranti rientrati per le festività natalizie. «Sono alla Rai trentina in un momento di pau-

sa dopo un convegno, imbarazzato di dover tra poco mandare a mezzo radio alle comunità italiane all'estero il rituale messaggio di fine anno. Scivolerò nella retorica? Grazie a Dio tutto invece va bene: mentre attendo gli operatori, un bel pianoforte a coda mi sta spalancato davanti e mi invita ad alcuni passaggi sull'*Appassionata* di Beethoven. L'operatore registra a mia insaputa e prima del mio messaggio mette in onda la breve esecuzione pianistica. Vi aggiunge, a commento: "Chi suona non è un pianista di professione... è un buon dilettante... ma è anche il vostro nuovo sottosegretario, che così vi augura buona fine e buon principio d'anno"».

Il lettore ci consenta un breve richiamo nozionistico sull'*Appassionata* di Beethoven, dalla denominazione così sentimentalmente impegnativa (come Pedini ha constatato di persona). La *Sonata in fa minore op. 57*, composta nel 1804, era stata dedicata a Franz von Brunswick, l'unico amico che Beethoven chiamasse "fratello". Franz, le sue sorelle Thérèse e Josephine, la loro cugina Giulietta Guicciardi e Joseph Deym, primo marito di Josephine, svolsero, come è noto ai cultori di Beethoven,

(45) *Ibidem*.

un ruolo tutt'altro che secondario nella vita del compositore, tanto da provocare un variegato almanaccare sulle sue vicende sentimentali. Uno dei suoi numerosi biografi, Wegeler, ci fa sapere a questo proposito che il musicista «era perennemente coinvolto in qualche storia d'amore, e spesso faceva conquiste che un Adone avrebbe trovato difficili, se non impossibili»; inoltre, «che tutte le sue amanti erano di alta posizione sociale». ⁴⁶ Però, se la *Sonata* era dedicata a un uomo, ci si potrebbe chiedere maliziosamente come si spieghi la denominazione di *Appassionata*. In realtà questo titolo fu dato al brano più tardi, nel 1838 (quando il compositore, ormai defunto, non avrebbe più potuto contestare il titolo), dall'editore Crazz nel presentarne una versione per pianoforte a quattro mani. Crazz fece credere di avere scoperto una dedica segreta (dobbiamo ipotizzare che fosse traboccante di passione) a Thérèse von Brunswick.

Assolto il nostro scrupolo per la rievocazione nozionistica, osserviamo ora che la preferenza di Pedini per questa *Sonata* indica intanto la sua valentia tecnica, perchè, come è stato scritto, Beethoven, con l'*Appassionata*, «incurante di mantenere i con-

fini tecnici delle sue *Sonate* entro i limiti che ne rendevano possibile l'esecuzione a sia pur abili dilettanti, dilatò a dismisura le possibilità e dello strumento e della tecnica»; ⁴⁷ e per rendersi conto della fondatezza di questa osservazione basta ascoltare (meglio ancora, suonare, come ha fatto tante volte il nostro ministro-pianista) l'*Allegro ma non troppo*.

Racconta ancora Pedini: «Come pianista, mi sono dedicato in particolare, oltre che all'*Appassionata*, alle *Sonate op. 109* e *op. 110*, le ultime di Beethoven; ma adesso, a causa dell'artrosi, non posso più suonare. Sono però ancora un assiduo ascoltatore di musica e in tutte le mie stanze di lavoro ho apparecchiature stereofoniche. In questo momento mi sto dedicando molto all'ascolto di Šostakovič, un autore-simbolo di un'epoca storica, partita con un grande slancio ideale, atterrata sulla sofferenza di una dittatura e finita nella delusione. Mi dedico molto all'ascolto di Schubert e all'approfondimento dell'intimismo di Brahms nelle sue quattro *Ballate per pianoforte*, che Benedetti Michelangeli suonava in modo stupendo. La musica non è stata per me tutto, ma è stata una parte del mio tutto, una parte essenziale». ⁴⁸

(46) Giovanni Guanti, *Invito all'ascolto di Beethoven*, Mursia 1995, pag. 95.

(47) *Ibidem*, pag. 357.

(48) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

Andante con moto

A giudicare da quello che Pedini stesso scrive in un suo libro, la musica per lui è stata anche qualcosa di più: «Suonare? È come superare i propri confini, è come cambiare natura, entrare nell'infinito, in Dio». E che la musica sia un'arte capace di essere maestra di vita, l'aveva fatto intravedere anche il maestro Inico: «Quando sarai in grado di suonare le *Polacche* di Chopin e le *Sonate* di Beethoven (...) capirai allora tante cose, anche della vita, che oggi non puoi afferrare». ⁴⁹ Racconta infatti Pedini: «Ricordo con riconoscenza la figura del mio maestro, che era l'organista della chiesa del paese, e che mi ha fatto amare un'arte, la musica, che per me ha rappresentato qualcosa anche nei miei affetti. Io ho perso due mogli, ambedue per un tumore, e anche nel dolore la musica è sempre stata per me una grande fonte di affetti e di consolazione». ⁵⁰

Dunque Pedini, con gli anni, soprattutto a causa dell'artrosi alle dita, si è trasformato da pianista in ascoltatore di musica.

Ma se volessimo classificare l'ascolto di Pedini secondo le categorie indicate dal filosofo e sociologo Theodor W. Adorno, non potremmo farlo rientrare, data la sua esperienza pianistica, nella categoria adorniana del semplice "consumatore di cultura", colui che «ascolta molto, in alcuni casi è insaziabile, è ben informato, raccoglie dischi. Rispetta la musica in quanto bene culturale, spesso come qualcosa che bisogna conoscere per il proprio prestigio sociale». ⁵¹ Secondo Adorno, al quale vogliamo qui far assumere le vesti del fustigatore di costumi, «per molti cosiddetti uomini di cultura (...) la musica non viene affatto percepita come tale, ma (...) è fonte inesauribile di conversazione irresponsabile e incongruente». ⁵² Ad Adorno viene da pensare «che al grosso degli attuali abbonati al teatro d'opera interessi più il fatto di essere tali che quello di sapere cosa e come viene loro offerto»; è «la piccola borghesia di un certo livello, non solo di certo i nuovi ricchi, che spera frequentando l'opera di dimostrare agevolmente a sé e agli altri la propria cultura». ⁵³

(49) Mario Pedini, *Accento di paese* cit., pag. 54.

(50) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000..

(51) Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi 1971, pag.9.

(52) *Ibidem*, pag. 101.

(53) *Ibidem*, pag. 52.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a melody line with notes and rests, and a bass line with dense, rhythmic patterns. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a melody line with notes and rests, and a bass line with dense, rhythmic patterns. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a melody line with notes and rests, and a bass line with dense, rhythmic patterns. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a melody line with notes and rests, and a bass line with dense, rhythmic patterns. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Mario Pedini, il ministro che amava tanto quello strumento-orchestra che è il pianoforte, dovrebbe rientrare nella categoria adorniana dell'*esperto*, il cui orizzonte, secondo le parole di Adorno, «è la concreta logica musicale. (...) Colui che sa pensare con l'orecchio ha per lo più presenti i singoli elementi della musica ascoltata in quanto elementi tecnici, e il nesso significativo gli si disvela sostanzialmente secondo categorie tecniche. Tale tipo di ascoltatore è oggi più o meno delimitato alla cerchia dei musicisti di professione».⁵⁴ In questo elastico *più o meno* ci sembra possa a buon diritto rientrare il nostro ministro-pianista.

La predilezione di Pedini era prevalentemente per un pianismo da solista. Ci fu però un episodio della sua vita in cui egli fu, per così dire, costretto a suonare in un gruppo; anche se dovette suonare davvero volentieri, a causa del sollievo per lo scampato pericolo. Fu nel 1943: «Giunge a Montichiari un distaccamento tedesco, che di prepotenza si insedia nel castello Bonoris, relegando in due stanze la proprietaria, la dignitosa baronessa Soncini. E una sera vengo convocato anch'io dal comandante, un colonnello berlinese, distinto. Ci siamo? No, per fortuna. Vi sono là, nella stanza, compunti, due miei cari amici: Di-

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) and a grand staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is highly technical, featuring numerous triplets and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes. A large slur covers the first three measures. In the fourth measure, there is a fermata over a note in the bass clef. The instruction "(senza cresc. nè ritardare)" is written in the fourth measure. The score continues with more complex rhythmic figures and fingerings in the fifth and sixth measures.

(54) *Ibidem*, pag. 7.

no Poli, il violinista, e Laura Alberti, la nostra concittadina soprano alla Scala. Il colonnello ci ha casualmente sentito suonare: adora la musica, tedesca o italiana, non importa».⁵⁵

Racconta Pedini: «Mi è capitato anche di suonare assieme ad altri pianisti. Quando andavo a Washington, suonavo con l'ambasciatore Ortona, il quale aveva due pianoforti. Abbiamo anche fatto un concerto assieme, all'Ambasciata americana a Roma, quando era ambasciatore John Volpe, in un giorno in cui l'ambasciatore Volpe fece esibire i giovani pianisti americani che studiavano in Italia e, non so se per divertimento o per graziosa signorilità, invitò me e Ortona a suonare assieme. Suonammo quella *Fantasia* di Schubert per pianoforte a quattro mani cui ho già accennato».⁵⁶

È il caso di ricordare che l'ambasciatore Egidio Ortona, nativo di Casale Monferrato, era effettivamente un notevole appassionato di musica classica. Come ha raccontato all'autore il figlio Ludovico, anche lui diplomatico ed appassionato di musica, Egidio Ortona cominciò fin da ragazzo a studiare il pia-

noforte con una insegnante privata e continuò a suonare per tutta la vita, dedicando allo strumento mezz'ora al giorno. Prima di diventare ambasciatore a Washington, quando era ancora un semplice funzionario d'Ambasciata, dedicava le serate libere da impegni alla musica; aveva raccolto degli amici e formato un quartetto con il quale suonava brani classici per pianoforte e strumenti ad arco. Fu anche membro del Consiglio direttivo dell'Accademia filarmonica romana dal 1963 fino alla morte, avvenuta nel 1996, e collaborò alla rivista musicale *Amadeus* con scritti per la rubrica *Incontri musicali*. Tra questi scritti, tutti nati dalla corrente frequentazione di Ortona con i musicisti, citiamo quelli relativi agli *Incontri* con Toscanini, Pollini, Rudolf Serkin, Horowitz, Rubinstein, Giancarlo Menotti (che Ortona aiutò per il varo del *Festival dei due mondi* di Spoleto), Ralph Kirkpatrick, Alexander "Sacha" Schneider. Tutto ciò dà ampia ragione della particolare menzione di Pedini.

Tra i personaggi conosciuti da Pedini, un importante uomo politico si caratterizzava per la sua notoria scarsa passione per

(55) Mario Pedini, *Accento di paese* cit., pag. 160.

(56) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

le sette note: Giovanni Spadolini, «straripante sempre nella sua ammirevole cultura risorgimentale. Da essa, nelle cerimonie, io mi salvavo barricandomi nelle mie conoscenze musicali a lui precluse e utili per parlare in Palazzo Vecchio pure di Brunelleschi». ⁵⁷ Nel corso di alcune conversazioni con l'autore, i musicisti Piero Farulli (già componente del *Quartetto italiano* e oggi direttore della Scuola di musica di Fiesole) e Andrea Mascagni (compositore e direttore del Conservatorio di Bolzano, oltreché senatore per tre legislature) hanno fornito conferme di questa sorprendente scarsa simpatia di Giovanni Spadolini per la musica. Eppure Spadolini, politico, giornalista e soprattutto storico di grande valore, era una persona che definire *colta* sarebbe riduttivo.

Pedini ricorda dal vivo: «Oltre a Benedetti Michelangeli, ho conosciuto altri famosi musicisti. Ho conosciuto Arthur Rubinstein, che era amico del conte Cini di Venezia, ed era una deliziosa persona. Rubinstein stimava molto Benedetti Michelan-

geli, che era una figura ieratica, con quel fazzoletto nero che posava sul pianoforte. Ricordo che Rubinstein disse: "C'est un grand pianiste, mais je ne comprend pas ce mouchoir noir là". Ho conosciuto anche il pianista Vladimir Askenazij, e ho avuto la curiosa occasione, la prima volta che andai a Mosca come sottosegretario agli Esteri, di conoscere la Fursteva, la giovanissima prediletta di Lenin, che poi passò attraverso tutti i vari regimi, e negli anni '70 fu molto amica di Krusciov. Era l'unica che andò, poi, a visitare al cimitero la tomba di Krusciov. La conobbi e suonai anche per lei l'*Appassionata* di Beethoven. Lei mi raccontava le sue pene con il pianista Sviatoslav Richter (anche lui era uno che "dava i numeri" come personaggio) e io le raccontavo le mie pene con Benedetti Michelangeli; si assomigliavano tutti e due.

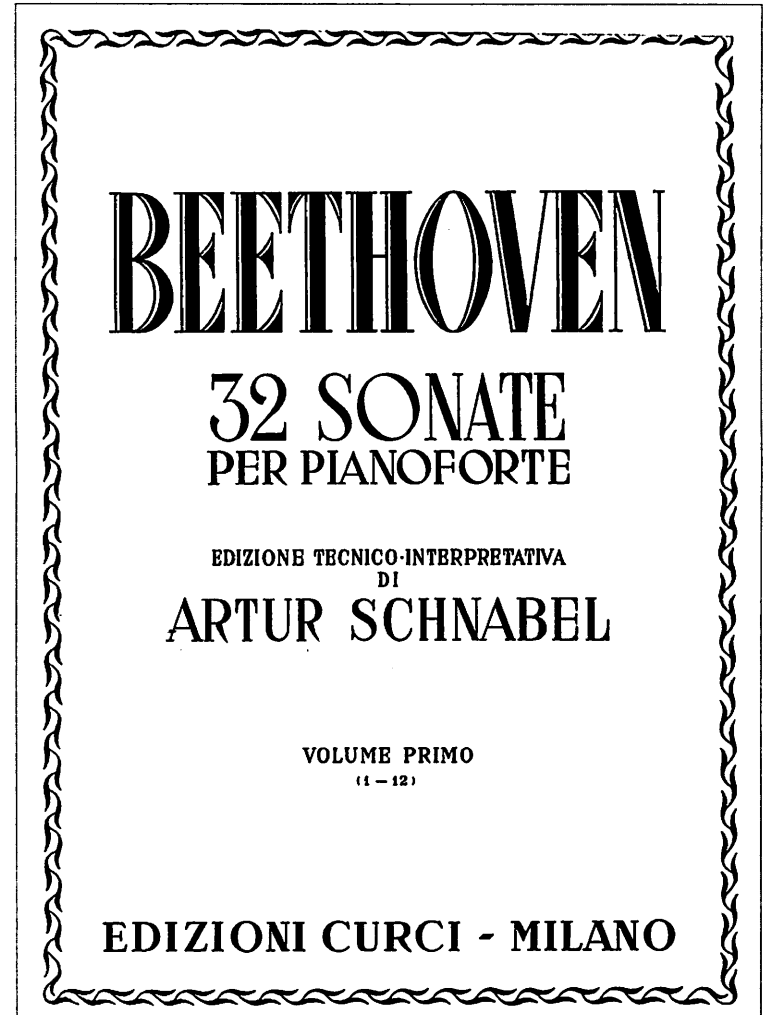
Quando ero sottosegretario agli Esteri, tutti i pianoforti delle Ambasciate italiane erano accordati; erano bei pianoforti quelli di Vienna, di Parigi, di Londra. Quando si riuniva il Consiglio

(57) Mario Pedini, 1991-95 Tra disincanto e speranze, cit., [cfr. n. 35] pag. 16.

dei ministri a Bruxelles, specie durante i negoziati per l'ingresso del Regno Unito nella Comunità, sovente, tornando in Ambasciata, facevo andare le mani sul pianoforte e Aldo Moro un po' ci scherzava, un po' mi ascoltava. Moro aveva passione per la musica, ma la sua vera passione, era il cinema. Mi diceva sempre: «Pedini, vai al cinema, perché è l'arte di questo secolo». Io invece amavo di più frequentare i concerti e l'opera lirica, anche se il cinema mi piaceva. Da ragazzo, quando ero studente a Pavia, ero uno dei *loggionisti* della *Scala*. Partivo alle cinque del pomeriggio dall'Università di Pavia, dove studiavo grazie a una borsa di studio, e andavo a farmi tre ore di attesa sulle gradinate della *Scala*, dove si conosceva qualcosa del mondo musicale: c'erano tutti i naufraghi dell'arte del canto. È un mondo interessantissimo, quello del *loggione* della *Scala*.⁵⁸ Come Pedini ricorda in un suo libro, «due sere per settimana, saltando la cena, mi posso esaltare alla *Scala* di Milano delle prime esecuzioni di Von Karajan, dell'opera lirica di Gigli e della Toti Dal Monte, del Wagner di De Sabata».⁵⁹

(58) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(59) Mario Pedini, *Accento di paese* cit., pag. 132.



Racconta oggi Pedini: «Adesso ai concerti non vado più, perché preferisco la mia vastissima raccolta di compact disc. Riesco un po' a capire, in un certo senso, il grande pianista Glenn Gould, che a partire da un certo momento non volle più suonare in pubblico e suonò solo in sala di incisione. Tra i pianisti ammiro molto Pollini, che continuamente si rinnova ed esplora anche la musica nuova; mentre una delle grandezze e forse anche dei limiti di Benedetti Michelangeli è che per tutta la vita ha sempre suonato solo quei 30-40 pezzi. Nessuno suonava come lui il finale della *Marcia funebre* di Chopin, un finale terribile quanto a difficoltà tecnica. Non mi sono mai dedicato in modo specifico alla critica musicale. In un mio libro mi sono soffermato brevemente su alcuni temi particolari, ad esempio sulla *Sagra della Primavera* di Strawinskij. Considero questa un'opera di "decolonizzazione" della musica, nel senso che è la prima vol-

ta che entrano trionfalmente nella musica anche le componenti delle musiche etniche, asiatiche, africane, i *fauves*».⁶⁰

Leggiamo cosa in effetti ha scritto al riguardo il "musicologo" Pedini: «Il 29 maggio 1913 (...) al teatro degli Champs Élysées (...) nasceva, con la *Sagra*, un poema in cui la musica entrava con forza orgiastica nell'*istinto di primitiva ferocia dell'uomo*', elevava a mito la violenza di un mondo preoccupato di far sopravvivere il gruppo tribale e tutto rivestiva, con forza di scultura, di un colorismo musicale nuovo, violento, esasperato, quasi che la musica esaltasse il linguaggio di tutte le arti trasfigurandolo con il ritmo. (...) Strawinskij sapeva essere nel contempo classico e barbaro, orgiastico e rinascimentale. (...) Ben diversa la sua musica da quella di altri musicisti mitteleuropei come Strauss, Mahler, Bruckner, che testimoniano lo struggente tramonto dell'essere dell'Europa in musica. (...) La maggior

(60) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

parte del pubblico urlava la sua protesta (...) mentre in un palco D'Annunzio e Debussy applaudivano entusiasti ed altrettanto facevano in platea Casella, Malipiero, Pizzetti, Cocteau e noti personaggi dell'arte. (...) Sentivano quei dissenzienti (...) che Strawinskij demoliva l'Europa ed il suo superbo umanesimo, sapevano che la loro protesta era un rifiuto di decadenza e difesa di un primato estetico europeo?».⁶¹

Pedini ritorna sul concetto di “tramonto” della musica in Europa: «Ascoltavo sere fa il finale del *Cavaliere della Rosa* di Strauss che si chiude su una cadenza piena di crepuscolo e che, me ne sono accorto sul mio pianoforte, non è dissimile dalla cadenza finale del quarto *Scherzo* di Chopin. È quel finale dell'opera il simbolo di un'Europa che ha esaurito il suo ruolo? (...) Eppure, proprio ora incontro anche stimoli nuovi a rifiutare il tramonto... Mi vengono, ad esempio, da un musicista francese



(61) Mario Pedini, *Tra disincanto e speranza*, cit. pag. 107.

che avvicino per la prima volta, Messiaen. La sua musica è di frontiera ma, su un rigo autonomo, cerca sintesi tra fede cristiana e religiosità della natura».⁶²

L'osservazione pediniana sull'analogia tra le cadenze finali del *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss e del quarto *Scherzo* di Chopin è un piccolo saggio della sua quasi professionale competenza musicale.

Il ministro-pianista-musicologo chiosa anche il ritorno alla *Scala*, nel 1995, dopo anni, del *Mefistofele* di Arrigo Boito, sotto la prestigiosa direzione di Muti, rilevando «la tentazione wagneriana di Boito: canto e linguaggio, musica ed azione, se coerenti nel livello espressivo, possono realizzare efficace sinergia di cui il dramma beneficia. Non è forse il *Tristano* di Wagner il più alto esempio della complementarità tra poesia e musica?».⁶³

Ma negli interessi di Pedini non c'è solo la musica dotta dell'Occidente. Parlando con l'autore, egli riprende la tematica del-

la musica etnica: «Io, che ho percorso come sottosegretario agli Esteri tutta l'Africa, sono sempre stato molto interessato alla musica etnica e primitiva. Non suono però col pianoforte la musica jazz, anche se il jazz mi interessa, soprattutto perché è inquadrato nel grande tema dello schiavismo. È proprio di là, ritengo, che nasce quella espressione musicale».⁶⁴

È del tutto plausibile che, come accenna Pedini, il jazz sia nato come espressione musicale di un popolo in schiavitù. È proprio questa l'interpretazione corrente nei testi di storia del jazz: «...il canto di lavoro, in origine composto di domande e risposte destinate a ritmare e ad aiutare gli uomini che effettuavano lavori pesanti (manovali delle ferrovie, operai delle cave, condannati ai lavori forzati) o i contadini e i raccoglitori di cotone, assunse coi negri un carattere nettamente diverso da quello dei canti interpretati dai bianchi. Rispondendo alla loro tendenza ancestrale, basata su una scala di cinque toni, i negri esiliati crearono lentamente una nuova sensibilità musicale. Tutto ciò che

(62) *Ibidem*, pag. 301.

(63) *Ibidem*, pag. 308.

(64) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

Allegro ma non troppo

sentivano attorno a loro e che detestavano quanto ammiravano (atteggiamento abituale di tutti i popoli sfruttati) i negri lo assomigliarono, creando così una musica che non aveva più alcun rapporto con i suoi modelli originali». ⁶⁵ Inoltre: «Per la sua stessa etimologia il *blues* (che noi traduciamo come stato di malinconia e di depressione) è un canto d'abbandono, di disperazione o di lirica tristezza». ⁶⁶

Ma Pedini non è un pianista di jazz. Forse non vi si sarà dedicato a causa dell'influsso della sprezzante dissuasione del suo maestro Inico, l'organista del paese: «Stattene lontano... quello è manicomio... poi quell'agitarsi sulla sedia – nel suonare – come se si stesse attaccando lite con qualcuno! (...) è roba da saltimbanchi!». ⁶⁷ Il giudizio negativo sul jazz, più che una valutazione personale del maestro Inico, era proprio di tutta la sua generazione ed anche oltre. Come leggiamo in una storia della musica del periodo tra le due guerre, i soli futuristi davano credibilità al jazz (Marinetti aveva scritto nel 1917: «noi futuristi

preferiamo Loie Fuller e il *cake-walk* dei negri»), mentre per Pietro Mascagni, al contrario, esso era un «fenomeno di barbarie, oppio, cocaina». Nel ventennio, come è stato fondatamente osservato, «questa musica afro-americana (...) non riuscirà a instaurare una moda», tanto che nel 1942 il musicista Virgilio Mortari scrisse un articolo intitolato *Tramonto del jazz*, «in chiave nazionalistica e cattolica, in cui era formulato il voto che il compositore nostrano di questo genere saprà (...) orientare il proprio commercio verso scopi più nazionali, allontanando, comunque, dalla musica lo spirito anticattolico, antilatino, equivoco e snobistico del *sincopato*». ⁶⁸

Anche se non ama suonare al piano il jazz, Pedini fornisce tuttavia, forse senza volerlo, una valida chiave interpretativa della musica negra e del *blues*, partendo da molto lontano: «La tratta (degli schiavi) indirizzata con i suoi carichi sofferiti verso l'America (...) raggiunge dimensioni tali da determinare vera emorragia. Decade così il patrimonio umano dell'Africa nera e ne esce

(65) André Francis, *Jazz Enciclopedia popolare* Mondadori, 1961, pag.14.

(66) *Ibidem*, pag. 15.

(67) Mario Pedini, *Accento di paese* cit., pag.58.

(68) Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto ed. 1984, pag. 90.

inquinato anche il vitalismo istintivo delle tribù africane che, dominate dal senso della persecuzione, ripiegano nella cultura della nostalgia». ⁶⁹ E la nostalgia, possiamo aggiungere noi, è sostanzialmente l'anima del *blues*; e alla fine, del jazz.

Il ministro-pianista aggiunge qualche altra cosa sulla musica etnica: «Come musica etnica mi interessa moltissimo la musica russa, che è sempre il documento della *terrenità* di questo paese e che è al di sopra del mutare dei regimi». ⁷⁰

Se il padre di Pedini suonava il violino, un suo prozio era violoncellista alla *Scala*, e lo stesso Mario Pedini era pianista, col tempo questa famiglia musicale, allargandosi, fece un acquisto di indubbio rilievo: «Ho avuto anche dei parenti musicisti: il mio consuocero era il grande organista Ferdinando Germani, al quale, quando ero ministro dei Beni Culturali, chiesi di suonare, nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma, tutta l'opera organistica di Bach. Fece una decina di concerti; ci fu un enorme afflusso di pubblico, soprattutto di giovani, abbarbicati persino sugli altari. Germani era un mostro di capacità, specialmente nell'af-

frontare un autore come Max Reger, le cui partiture si potrebbero definire addirittura illeggibili quanto a difficoltà tecnica. Germani fu un grandissimo musicista». ⁷¹

Le rimembranze musicali pediniane percorrono, ovviamente, anche i sentieri della politica: «Ricordo che anche qualche personaggio della politica italiana si diletta di suonare uno strumento. Oltre a qualche ambasciatore, ad esempio Ortona, ricordo Fanfani, un personaggio fuori dell'ordinario. Una sera suonai a casa sua; poi lui venne a casa mia con la signora, suonò sul mio Steinweg. Dopo la cena, cui partecipavano tre signore, Fanfani andò al pianoforte e disse: "Adesso vi faccio sentire come si fa, musicalmente, ad interpretare il carattere di queste tre signore". E si mise ad improvvisare dei temi sul pianoforte che effettivamente erano adatti alle caratteristiche psicologiche di quelle signore. Penso che Fanfani avesse un talento anche per la musica, come lo aveva per tutto. Sono andato a vedere una mostra di suoi quadri inaugurata ieri, molto bella. Da Fanfani ho suonato almeno quattro volte, ricordo alcune serate a Palaz-

(69) Mario Pedini, *Tra disincanto e speranza*, cit., pag. 177.

(70) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(71) *Ibidem*. Fernando Germani, romano (1906-1989), è stato docente di Organo a Filadelfia dal 1936 al 1938, all'Accademia Chigiana di Siena dal 1939 ed organista nella basilica di San Pietro a Roma.

zo Giustiniani, dove purtroppo suonai su quel terribile pianoforte che c'è al Senato; chissà se lo hanno cambiato».⁷²

Non era impossibile prevedere che un grande appassionato di musica come Mario Pedini si adoperasse, una volta entrato nella *stanza dei bottoni*, per migliorare le condizioni della sua arte preferita. Egli racconta oggi all'autore: «Quando ero al Governo, ho preso anche iniziative a favore della musica. Varai assieme al prof. Sisinni, divenuto poi direttore generale dei Beni Culturali (allora era direttore generale dell'Accademia), la *settimana dei beni musicali*. La prima settimana fu realizzata nel mese di giugno del 1977, quando ero ministro dei Beni Culturali ed Ambientali nel III Governo Andreotti. Se non ricordo male, per la prima edizione furono eseguiti madrigali inediti di Claudio Monteverdi, con la direzione di Raffaello Monterosso e la partecipazione dell'organista Fernando Germani e del coro femminile dell'Accademia filarmonica romana. La *settimana dei Beni Musicali* si celebrava una volta l'anno nella sola città di Roma, e andò avanti ininterrottamente fino al 1984; ad essa parteciparono, negli anni, il-

lustri musicisti, come Bruno Canino, Severino Gazzelloni, i Solisti di Roma, Uto Ughi, i Solisti Veneti. Dopo una sospensione di tre anni per mancanza di fondi, la *Settimana* fu ripresa nel 1988, con l'ampliamento del numero delle città coinvolte e con la partecipazione anche delle Regioni e di sponsor occasionali. Ma ormai era dal 1979 che io non facevo più parte del Governo, e tutte queste date le ricordo perché mi incuriosiva seguire le sorti di quella che era stata una mia creatura. Dal 1995, dopo una parentesi di un anno, la manifestazione ha cambiato nome, denominandosi *Rassegna musica suoni immagini*, con un taglio alquanto diverso, non più limitato alla musica classica. Quando ero ministro dei Beni Culturali, mi interessai anche all'elaborazione di un progetto finalizzato a creare una Sovrintendenza dei Beni Musicali, ma non credo che poi sia stata realizzata, neppure nella fase della predisposizione della normativa, anche perché dopo poco tempo io passai ad essere ministro della Pubblica Istruzione e non mi potei più occupare della questione. Mi adoperai con buoni risultati, invece, per la definitiva sistemazione del Mu-

(72) *Ibidem*.

seo Nazionale degli strumenti musicali, che si trova a piazza Santa Croce in Gerusalemme”.⁷³

Vale la pena ricordare la singolare storia della creazione di questo Museo. Inaugurato nel marzo 1974, ha ora sede nella Palazzina Samoggia (già caserma Principe di Piemonte, dismessa dopo il 1943), che era stata costruita nel 1903; vi si accede dal giardino adiacente alla chiesa di Santa Croce in Gerusalemme (una delle Basiliche minori di Roma). La maggior parte degli strumenti musicali oggi conservati nel Museo deriva dalla raccolta intrapresa dal collezionista Evangelista Gorga (1865-1957) di Broccostella (Frosinone), il quale ebbe una fulgida quanto brevissima carriera di tenore lirico, durata solo dal 1895 al 1899 e culminata nel 1896 a Torino con la prima della *Bohème*, diretta da Toscanini, nella quale a Gorga fu affidato, su esplicita richiesta di Puccini, il ruolo di Rodolfo. Dopo il 1899, Gorga si dedicò esclusivamente al collezionismo d'arte. Gli strumenti collezionati da Gorga, prima stipati in vari appartamenti in via Cola di Rienzo 285 a Roma, entrarono nel patrimonio dello Stato attraverso una convenzione stipulata il 27 settembre 1949, con

la quale lo Stato, in cambio dell'acquisizione della collezione, si impegnava a pagare i debiti di Evangelista Gorga e a corrispondergli un vitalizio. In realtà già nel 1929 lo Stato italiano aveva preso in consegna la collezione, su sollecitazione del Gorga, oberato di debiti; ma anche dopo il 1949, quando fu stipulata la convenzione per la cessione della collezione allo Stato, non si trovò una sede adatta per allocarvi il Museo. Ciò poté avvenire solo nel 1964, grazie all'impegno della professoressa Luisa Cervelli, assistente di Luigi Ronga, che individuò tale sede nella dismessa Caserma Principe di Piemonte, che passò allora dal demanio militare a quello civile. Oltre agli strumenti della collezione Gorga, il Museo, grazie alla successiva acquisizione della raccolta di strumenti appartenuti al grande musicista veneziano Benedetto Marcello, conserva uno dei tre pianoforti costruiti da Bartolomeo Cristofori; sopra la tastiera appare la scritta “Bartolomaeus De Cristoforis inventor faciebat Florentiae anno MDCCXXII.” Gli altri due pianoforti superstiti si trovano uno a New York (datato 1720) e l'altro a Lipsia (1726). È anche esposto un esemplare dell'armonica a coppe di cristallo (*glass harmonica*) ideata nel 1761 da Benjamin Franklin, l'inventore del

(73) *Ibidem*.

Handwritten musical notation, first system. The upper staff contains a series of rhythmic patterns, possibly representing a melody or a specific rhythmic exercise, with some notes marked with 'f' (forte). The lower staff contains a bass line with notes and rests. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The word "cres." is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, second system. The upper staff continues the rhythmic patterns from the first system. The lower staff contains a bass line with notes and rests. The word "dim." (diminuendo) is written above the final measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, third system. The upper staff contains notes with stems and beams, possibly representing a melody. The lower staff contains notes and rests. The word "p. alla" (piano alla) is written above the first measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, fourth system. The upper staff contains notes and rests. The lower staff contains notes and rests. The word "cres." (crescendo) is written above the final measure of the upper staff.

parafulmine. È uno strumento dai suoni irreali, quasi magici, per il quale scrissero compositori come Mozart, Beethoven, Donizetti, Richard Strauss e Busoni. È esposto nel Museo, inoltre, lo strumento rumoristico costruito tra il 1910 e il 1915 dal pittore futurista Giacomo Balla e da lui stesso denominato *Ciac-ciac*. Accanto al *Ciac-ciac*, che si può definire un discendente dei *crotali* dell'antica Roma, è esposta la chitarra che Balla amava suonare.

Racconta ancora Pedini: «Nel corso della mia attività di Governo, mi è capitato di notare la vocazione culturale e umanistica del mondo della scienza: quando ero ministro dei Beni Culturali e contemporaneamente ministro per la Ricerca Scientifica (se ricordo bene era il V Governo Moro, eravamo nella primavera del 1976), proprio nel periodo in cui dovetti negoziare l'accordo europeo sulla fusione nucleare, debbo dire che trovai gli uomini di scienza molto più *polifonici*, nel senso che erano aperti a tutte le componenti della cultura, rispetto agli uomini del settore dei Beni Culturali. Un uomo di scienza non può che essere molto disponibile alla musica e alla cultura in generale;

anche certe celebrità mediche lo sono. Ad esempio, quando studiavo a Pavia storia e filosofia e diritto internazionale, il sabato si andava spesso a sentire il famoso ematologo prof. Ferrata, che amava parlare, come se stesse tenendo una conferenza e non una lezione di medicina, di Leopardi e di Manzoni. E così pure Frugoni e Stefanini, per non nominarne altri, erano uomini di vasta cultura».⁷⁴

Pedini non cita altri esempi di uomini di scienza con interesse per la musica; ma ve ne sono diversi, e ci prendiamo la licenza di citarli noi, sfruttando l'occasione. Per gli ultimi cento anni, è il caso di ricordare Albert Schweitzer, organista, musicologo (scrisse *Bach, il musicista poeta*) e medico (fondò e condusse un ospedale a Lambarené, nell'Africa equatoriale), nonché premio Nobel per la pace nel 1953. Altro esempio illustre è il fisico Albert Einstein, appassionato dilettante di violino, anche se le testimonianze sul suo valore come violinista paiono contraddittorie. In un suo libro autobiografico, il pianista e compositore Franco Mannino scrive: «Devo smentire il dott. Albert Schweitzer quando sostiene che Einstein suonava bene il violi-

(74) *Ibidem*.

no: lo suonava in modo straziante, ma era tale la sua gioia che non si poteva fare a meno di prendervi parte. Un giorno arrivò, puntuale come un allievo diligente, portando la V Sonata di Beethoven, *La Primavera*. Dopo poche battute mi interruppi: “Albert, ho avuto un’intuizione, la tua teoria sulla relatività è esatta”. Lui mi guardò immobile, col riccio del violino chiuso nel pugno sinistro e l’archetto nel destro.(...) Continuai: “Sostieni che il tempo non esiste e adesso ne dai la prova: porca miseria, non senti che non riusciamo a suonare insieme neppure due battute?” Si buttò sul divano, scoppiando in una risata irrefrenabile». ⁷⁵

Un altro esempio di scienziato interessato alla musica (ma più che uno scienziato era un politico e un giornalista), anche se è un esempio di oltre due secoli fa, è quello di Benjamin Franklin. Facendo uno studio sulle melodie scozzesi, egli ne dedusse che esse non avevano bisogno di armonizzazione, cioè della struttura armonica; il che è un fatto indubbiamente curioso, di cui Franklin fornisce la spiegazione tecnica nel 1765, in una lettera da Londra: «La ragione per cui le canzoni scozzesi sono so-

pravvissute così a lungo e dureranno probabilmente ancora risiede nel fatto che esse sono state composte dai musicisti di quei tempi per essere suonate sull’arpa e accompagnate dalle voci. L’arpa era munita di corde che facevano risuonare a lungo i suoni: per evitare una nota falsa, era necessario che la successiva nota accentata fosse in concordanza con la precedente, poiché i loro suoni echeggiavano contemporaneamente. Da ciò derivava la bellezza di queste melodie». ⁷⁶

Pedini racconta oggi all’autore: «Dal ’61 al ’69 fui membro del Parlamento europeo in quanto designato dal nostro Paese; nel 1979 vi furono le prime elezioni popolari del Parlamento europeo ed io fui eletto membro di quel consesso. Anche al Parlamento europeo ho sempre continuato a suonare e ad ascoltare la musica, anche perché Strasburgo è una città culturalmente molto aperta alla musica. Circa il mio repertorio usuale come pianista, devo dire che gli autori che un pianista esegue variano con l’età. Quando si è giovani si ama molto Chopin, ma Beethoven, in tutta la mia vita, è stato l’autore fondamentale. In vecchiaia, ho scoperto Schubert. Non ho mai avuto, invece, una

(75) Franco Mannino, *Genii*, LIM ed. 1997, pagg. 21 e 22.

(76) Walter Riezler, op. cit., pag. 377.

particolare affezione a Bach, se si eccettuano gli studi giovanili del *Clavicembalo ben temperato*. Mi piace Schumann, per Debussy bisogna avere una mano particolare». ⁷⁷ È difficile non essere d'accordo con Pedini sul requisito della *mano*, si potrebbe anche dire del *tocco*, per poter suonare Debussy. L'opinione di Pedini è suffragata anche dal ricordo personale di un grande pianista come Alfredo Casella: «Debussy (che ebbi la fortuna di udire sovente da vicino) suonava i suoi *Preludi* con una delicatezza di tocco tale da creare l'illusione che egli suonasse direttamente sulle corde senza l'interposizione di una meccanica di pianoforte». ⁷⁸

Prosegue Pedini: «Anche quando ero ministro della Pubblica Istruzione, ho preso alcune iniziative a favore della musica. Nel rifare i programmi della scuola media, mi onoro di aver aumentato di un'ora le ore di insegnamento della musica, il che, tra l'altro, ha consentito l'occupazione di molti insegnanti. Vedo oggi con molto piacere, ad esempio nelle bande di paese,

molti giovani che suonano il flauto, il corno, eccetera. L'aver emanato questo provvedimento è per me un vanto; tra l'altro, ricevetti in quel periodo molte lettere dagli alunni, tanto che potrei farne una pubblicazione. Quando feci la mia esibizione al pianoforte in televisione, nella trasmissione di Maurizio Costanzo (era l'anno 1978), ebbi varie lettere da studenti del Piemonte, della Lombardia, della Sicilia, lettere di plauso e di consenso per l'aumento di un'ora dell'insegnamento della musica». ⁷⁹

Questa innovazione a favore della diffusione della conoscenza e della pratica della musica nel nostro Paese, sicuramente produttiva di positive conseguenze non solo sul piano culturale ma anche su quello economico, fu introdotta da Pedini con un provvedimento amministrativo, il decreto ministeriale 9 febbraio 1979, concernente i *Programmi, orari di insegnamento e prove di esame per la scuola media statale*. Il provvedimento portava a due ore settimanali obbligatorie l'insegnamento dell'educazione musicale per ciascuna delle tre classi della scuola me-

(77) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

(78) Alfredo Casella, *op. cit.*, pag. 110.

(79) Dichiarazioni rilasciate da Mario Pedini all'autore e registrate su nastro magnetico il 23 novembre 2000.

dia inferiore. Il precedente decreto ministeriale del 1963 aveva concesso una sola ora settimanale obbligatoria per la prima classe della media inferiore e una sola ora settimanale, per giunta facoltativa, per la seconda e la terza classe.

Continua a raccontare Pedini all'autore: «Devo aggiungere che se avessi potuto metter mano ai programmi di liceo (io non credo molto alle riforme; la vera riforma della scuola è la dignità dell'insegnante: occorre pagarlo bene e aggiornarlo continuamente) avrei cercato di cambiare qualcosa. Per esempio non è ammissibile che si insegni il Romanticismo in letteratura e non si sappia chi è Schubert o chi è Schumann; non è possibile che si insegni l'Impressionismo nella pittura francese senza sapere chi sono Debussy e Ravel». ⁸⁰ Considerando queste sue dichiarazioni, vale la pena ricordare che nella *Premessa* al sopracitato decreto ministeriale del 1979 (che aumentava di un'ora le ore di insegnamento musicale), un più che probabile suggerimento pe-

diniano è rappresentato dal punto 3 (Unità del sapere: interdisciplinarietà), che contiene il richiamo all'utilità delle *interrelazioni tra le varie discipline*, in considerazione degli "esiti di chiarezza di pensiero e di capacità di espressione promossi dall'educazione artistica e dall'educazione musicale attraverso i linguaggi non verbali pertinenti ai due campi disciplinari".

Nella discussione parlamentare sul bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione per il 1979, Pedini, allora ministro, si era impegnato nel sostenere gli stessi concetti che sottolinea oggi: «Se è giusta la richiesta di una riqualificazione del personale, anche dal punto di vista strettamente economico, è per altro necessario addivenire ad una selezione della spesa che privilegi l'investimento scolastico e lo sviluppo culturale». ⁸¹

A tanti anni di distanza, sono problematiche ancora non risolte, nonostante la buona volontà e la passione musicale di ministri come Mario Pedini.

(80) *Ibidem*.

(81) Camera dei deputati, Bollettino delle Commissioni, mercoledì 15 novembre 1978, VIII Commissione permanente (Istruzione), pag. 41.

Materiale illustrativo:

copertina e pag. 19:

Mario Pedini al pianoforte nella sua abitazione a Montichiari.

pag. 2:

Mario Pedini suona per gli amici.

Copertina, frontespizio e pagg. 2, 5, 7, 15, 22-23, 27, 39:

Facsimile del manoscritto dell'*Appassionata* ricevuto in dono dall'ambasciatore della Repubblica Democratica Tedesca,
in una rara edizione (Leipzig: Peters 1970)

Pag. 11, 28, 33

Moderne edizioni della partitura dell'*Appassionata*.

Pag. 31

«Beethoven - 32 Sonate per Pianoforte» - Edizioni Curci, frontespizio del vol. 1°.