



PICCOLO AUDITORIUM PARADISI

UN CONCERTO PER L'ARCIDUCA di Domenico Chillemi
DANIELE RUFFINONI, UN INGEGNERE E MUSICISTA ITALIANO IN CINA
di Gianluigi Arnaud

OMAR CAPUTI, MUSICISTA DI RAZZA di Attilio Piovano
SULLE "SETTE ULTIME PAROLE SULLA CROCE" DI JOSEPH HAYDN
di Andrea Lanza

IL CONCERTO PER VIOLONCELLO DI SCHUMANN: RIASCOLTIAMOLO
PER LA PRIMA VOLTA di Marco Ferrari

I 12 STUDI TRASCENDENTALI DI LISZT
di Alessandro Ambrosoli

SOMMARIO

- 3 EDITORIALE
- 4 STAGIONE 2011
- 6 UN CONCERTO PER L'ARCIDUCA di Domenico Chillemi
- 9 DANIELE RUFFINONI, UN INGEGNERE E MUSICISTA ITALIANO IN CINA di Gianluigi Arnaud
- 16 OMAR CAPUTI, UN ORGANISTA DI RAZZA di Attilio Piovano
- 21 SULLE "SETTE ULTIME PAROLE SULLA CROCE" DI JOSEPH HAYDN di Andrea Lanza
- 27 IL CONCERTO PER VIOLONCELLO DI SCHUMANN: RIASCOLTIAMOLO PER LA PRIMA VOLTA
di Marco Ferrari
- 29 I 12 STUDI TRASCENDENTALI DI LISZT di Alessandro Ambrosoli

CITTA' DI TORINO
CONSIGLIO REGIONALE DEL PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTA' DI COLLEGNO

EDITORIALE



Le celebrazioni e le ricorrenze ci conducono a seguire delle vie che sono come i tragitti dei pellegrini verso i luoghi di culto. Tra centenari, bicentenari, centocinquantenari abbiamo ricordato Chopin, Schumann, Liszt , Mameli.

Con questo sistema ogni giorno risulta fecondo di ricordi, se poi aggiungiamo anche quelli personali si finisce col dimenticare quella bella festa del “non compleanno” che ci suggerisce Alice nel Paese delle Meraviglie.

Per chi ci segue desidero innanzitutto ricordare che da quest’anno ogni nostra pubblicazione sarà consultabile ON-LINE sul sito www.piccoloauditoriumparadisi.com

Il secondo numero della Rivista, quella del 2011, alla quale sono già arrivati numerosi articoli di qualificati inserzionisti che ci onorano del loro contributo letterario, è già in rete.

Per gli amanti della lettura è inoltre pubblicato un libro scritto da me con mia figlia violinista, che illustra alcune composizioni di breve durata attraverso le quali possiamo costruire gradualmente una nostra conoscenza della musica colta. In esse troviamo tutti quegli elementi presenti nelle composizioni di più ampio respiro.

Carlo Maria Amadesi

Associazione culturale-musicale
Piccolo Auditorium Paradisi
via Mazzini 7 - 10123 Torino
Iscritta al Registro delle
Associazioni della Città di Torino
codice fiscale 95592960017
www.piccoloauditoriumparadisi.com

www.piccoloauditoriumparadisi.com

STAGIONE

2011

MAGGIO sabato 14 - ore 21 Auditorium "Orpheus" C.so Gen. Govone 16/a TORINO TRIO ARCHE' Massimo Marin violino Dario Destefano violoncello Francesco Cipolletta pianoforte e con la partecipazione di Martina Celeste Amadesi violino Alessandro Cipolletta viola JOHANNES BRAHMS - Trio in Do maggiore op. 87 - Quintetto in Fa minore op.34	GIUGNO sabato 11 – ore 21 Auditorium "Orpheus" C.so Gen. Govone 16/a TORINO LA GRANDE MUSICA PIANISTICA 5 PIANISTI IN CONCERTO della scuola pianistica di Carlo Maria Amadesi Stefano Giugno Simone Concas Stefania Visalli Lorenzo Cremona Paolo Tolomei	LUGLIO sabato 16 – ore 21 Chiesa San Martino MEZZENILE Organo e violino Omar Caputi <i>organo</i> Martina Celeste Amadesi <i>violino</i> Musiche di Bach, Vivaldi, Corelli	AGOSTO sabato 13 - ore 21 Piccolo Auditorium Paradisi Via Sis 66 VAL DELLA TORRE Con prenotazione fino ad esaurimento posti (36 posti) AIGON quartetto d'archi Elena Pettigiani Giulia Arnaud Tancredi Celestre Stefania Riffero Quartetti di Mozart
---	---	--	---

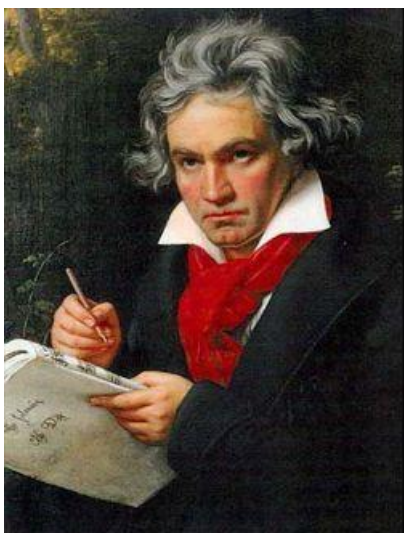
STAGIONE

2011

SETTEMBRE Sabato 3 - ore 21	OTTOBRE sabato 15 - ore 21	NOVEMBRE sabato 12 - ore 21	DICEMBRE sabato 17 - ore 21
Piccolo Auditorium Paradisi Via Sis 66 VAL DELLA TORRE Con prenotazione fino ad esaurimento posti (36 posti) Mario Stefano TONDA Fortepiano V. Calderara (1758 – 1802) Sonata in si bemolle maggiore G. Calderara (1729-1803) Sonata in do maggiore Mozart Fantasia in re minore G.de Regibus (? – 1817) Allegro in re maggiore F .J. Haydn Sonata in si minore Hob: XVI / 32	Auditorium “Orpheus” C.so Gen. Govone 16/a TORINO Gianluigi Pizzetti Monologo teatrale IL RITORNO DELLE BADANTI	Lavanderia a Vapore Centro Internazionale della Danza - C.so Pastrengo COLLEGNO Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino L. W. BEETHOVEN Concerto per pianoforte op. 15 Allegro con brio Largo Rondò : allegro NINO ROTA (1911- 1979) CONCERTO PER ARCHI Preludio Scherzo Aria Finale Carlo Maria Amadesi <i>direttore e pianista</i>	Collegio S.Giuseppe Teatro via Andrea Doria 18 TORINO CONCERTO DI NATALE VIVALDI Concerto per due violoncelli e archi in sol minore RV 531 allegro - largo - allegro solisti Francesca Villiot e Micol Crosetti VIVALDI Concerto per due corni e archi RV 538 allegro - largo – allegro non molto QUANTZ concerto per 2 flauti e archi in sol min allegro – amoroso – presto Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino

UN CONCERTO PER L'ARCIDUCA

di Domenico Chillemi



Mi è capitato recentemente di ascoltare, riproposto via satellitare da una emittente tedesca (ZDF theater), il concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra in do maggiore op. 56, noto anche come “triplo concerto”, che Beethoven scrisse fra il 1803 e il 1804. Gli esecutori, un cast d’eccezione: Svjatoslav Richter, David Oïstrakh, Mstislav Rostropovitch con l’orchestra filarmonica di Berlino diretta da Hebert von Karajan. Pagine di alta bellezza, 35 minuti di godimento e di emozioni. Nel frontespizio della prima edizione di questo concerto, stampata a Vienna dal Bureau d’Arts et Industrie (1807), si leggeva il titolo originale “Gran concerto concertante”, una indicazione esplicita della derivazione settecentesca di questa composizione e il ruolo limitato che i solisti sono chiamati a sostenervi. Ascoltandolo mi

sono venuti in mente i tanti giudizi negativi, spesso contraddittori, nei confronti di questa composizione, per altro così brillante e non priva di momenti del miglior Beethoven.

È il primo concerto in assoluto del periodo classico concepito per tre solisti e anche l’unico: non mi risulta che i grandi compositori di fine Settecento e Ottocento abbiano composto concerti del genere. Sappiamo, infatti, che nei concerti si impose ben presto la presenza di un solo solista. Si tratta dunque di un fatto isolato; di un lavoro, se si vuole, di sperimentazione. Ed ha, come vedremo, una sua giustificazione per essere così com’è, cioè, come l’ha voluto il suo autore, il quale proprio in quel periodo aveva dato prova, con la composizione di alcuni capolavori assoluti e soprattutto con la terza sinfonia “Eroica”, op. 55 (che segna l’inizio di una nuova era nella storia della musica) di una fantasia inesauribile e di una tecnica perfetta in grado di scuotere le masse orchestrali con un impeto travolgente mai avvertito prima.

Certo nell’insieme il lavoro appare più modesto rispetto alle grandi opere di quel periodo; ma non mi sembra giustificato parlare, come fanno alcuni musicologi, di una “caduta” di stile, di un’opera “fragile” sotto il profilo artistico, di un “piccolo fallimento”, appunto perché l’opera apparirebbe “slegata”, “sommaria”, “disomogenea”, “priva di sviluppi integrati e paritetici”; né mi sembra opportuno ricordare che anche per Beethoven vale, in questo caso, quello che Orazio dice del sommo Omero: “*Quandoque bonus dormitat Homerus*” (Ars Poetica, 359): “Ogni tanto anche il buon Omero sonnecchia”, non riesce, cioè, a mantenersi sempre nelle sfere sublimi della poesia e dimostra qua e là qualche trascuratezza, o fare riferimento alla Sinfonia concertante K 364 di Mozart, come modello di perfetta interazione tra i due solisti (violino e viola) e l’orchestra. Se Beethoven ha presente qualche modello, non è certo quello ispirato al concertismo viennese, creato da Haydn e Mozart, ma piuttosto a quello parigino decisamente più brillante ed estroverso.

Sarebbe un errore dunque pretendere in questo lavoro uno sviluppo delle idee a livello delle altre opere coeve o lamentare la mancanza di tensioni drammatiche tipiche del linguaggio beethoveniano. Da qui le pretese di taluni musicologi che avrebbero voluto in questa composizione una maggiore elaborazione tematica, un dialogo più articolato tra i solisti e tra questi e l’orchestra; altri, più in particolare, rilevano che il materiale melodico e ritmico, soprattutto nel primo movimento (Allegro), è scambiato, come in una staffetta, da uno strumento all’altro in modo piuttosto meccanico; lamentano la povertà della scrittura pianistica e orchestrale del secondo

movimento (Largo) limitata al solo supporto armonico e “la tendenza all’effettismo e all’enfasi” del terzo movimento (rondò alla polacca).

Mi chiedo: sono questi gli elementi, che per altro hanno una loro ragion d’essere, per un giudizio di valutazione del Triplo concerto? Forse l’elemento costitutivo del linguaggio beethoveniano si riduce alla sola elaborazione tematica? Il triplo concerto è un “unicum”. Ogni accostamento ad altre opere precedenti di Beethoven o di altri compositori non aiuta a comprendere gli intendimenti dell’autore nella composizione di questo lavoro. Credo che, per un giudizio di valutazione, non si possa prescindere dal considerare le circostanze in cui esso nasce e gli esecutori per i quali è stato scritto.

Sappiamo che Beethoven, già fin dai primi anni della sua residenza a Vienna, si esibiva come pianista e dava concerti nelle famiglie più nobili della capitale austriaca, e particolarmente nel palazzo del principe Lobkowitz. Qui appunto incontrò nel 1803, un ragazzo quindicenne, l’arciduca Rodolfo (Firenze, 1788, Baden, 1831), fratello minore dell’imperatore Francesco I e ultimo dei sedici figli di Leopoldo II. Fin da bambino Rodolfo aveva cominciato a studiare pianoforte con Anton Teyber, un musicista mediocre incaricato dell’educazione musicale dei figli della famiglia dell’imperatore. Rodolfo era un ragazzo intelligente, sensibile, amante della musica e aveva già acquisito una discreta abilità nell’uso dello strumento. Spesso si esibiva nei saloni musicali della nobiltà viennese in un trio con il violinista Carl August Seidler e il violoncellista Anton Kraft. Fu proprio nel palazzo del principe Lobkowitz che Rodolfo ascoltò suonare Beethoven e da quel momento lo volle come maestro di pianoforte e composizione. Beethoven accettò



e lo accolse con affettuosa simpatia senza risparmiargli comunque, durante le lezioni, le bacchettate sulle dita di quelle auguste mani in caso di gravi errori. Rodolfo era un ragazzo docile ed ebbe per il suo maestro una devozione che non venne mai meno; che anzi in diverse circostanze intervenne per sollevarlo da preoccupazioni materiali. Sappiamo anche che Beethoven non ebbe un buon rapporto con Vienna, che riteneva frivola, più attenta “ai cavalli e alle ballerine” che ai suoi meriti. Per questo, nel 1808, in accoglimento dell’invito del re di Westfalia, Gerolamo Bonaparte, fratello di Napoleone, era deciso a lasciare Vienna per trasferirsi a Kassel, cittadina colta ed elegante. Fu allora che l’arciduca Rodolfo intervenne per dissuaderlo dall’accettare quell’invito, garantendogli insieme ai principi Lobkowitz e Kinsky, una pensione annua perché il Maestro potesse dedicarsi alla composizione senza problemi materiali. Beethoven non mancò di ricambiare questa affettuosa attenzione nei suoi confronti e a lui dedicherà alcune delle sue grandi opere, come gli ultimi due concerti per pianoforte, la sonata *Les adieux*, la *Hammerklavier*, il trio op. 97, la sonata opus 111, la Settima Sinfonia, la grande fuga op. 133, la *Missa Solemnis* che avrebbe dovuta essere eseguita il 20 marzo 1820, in occasione della cerimonia di insediamento dell’arciduca Rodolfo ad arcivescovo di Olmütz, in Moravia.

Quando, dunque, nel 1804 quel ragazzo chiese un concerto per i solisti di corte, Beethoven si mise al lavoro tenendo presente le capacità degli esecutori. La parte del pianoforte fu scritta appositamente per l’arciduca Rodolfo, un ragazzo di buona volontà, ma ancora poco più che un dilettante: una parte quindi facile ed elegante da eseguire con gusto e grazia, senza particolari patemi d’animo. Assegnare al suo allievo una scrittura tecnicamente complicata o sottoporlo alla esecuzione di un percorso di elaborazione del materiale tematico, che il ragazzo non avrebbe potuto sostenere, si sarebbe rischiato il fallimento del concerto stesso. La parte del violino era affidata a

Carl August Seidler, un esecutore più che modesto; quella del violoncello al violoncellista ad Anton Kraft, professionista di valore, l'unico che potesse reggere il peso di una scrittura tecnicamente impegnativa. Trattandosi dunque di un lavoro "mirato", il Triplo concerto non poteva non risentire dei limiti degli esecutori per cui fu composto.

Nonostante questi condizionamenti, il Triplo concerto, ogni volta che lo si ascolta, affascina e suscita emozioni per la bellezza dell'invenzione tematica, nobile ed elegante, per la vivacità dei ritmi, per la raffinatezza di certe modulazioni. Il genio di Beethoven si manifesta nella sua potenza creativa in tanti momenti di questo lavoro. Si pensi al secondo Movimento (largo in La bemolle maggiore), una pagina intima, di alto e nobile lirismo, un canto appassionato affidato al registro acuto del violoncello e poi ripreso dal violino con il sostegno armonico del pianoforte e dell'orchestra, o alla interruzione del canto, alla transizione nella tonalità minore e al lungo pedale con il violoncello che martella una nota in un crescendo che irrompe nell'enunciazione del tema del terzo movimento, Rondò alla Polacca: un brano di accattivante seduzione, una pagina brillante, una concessione (in chiave umoristica) di Beethoven allo stile galante settecentesco, ma anche un addio deciso al passato per vie nuove e mai calcate prima: "L'acqua ch'io prendo già mai non si corse" (Dante, Paradiso, II, 7). Bellissimo questo finale, così semplice, ma anche così ricco di idee squisite e di sonorità suadenti, grazie anche al ritrovato equilibrio fra gli strumenti solisti e l'orchestra.

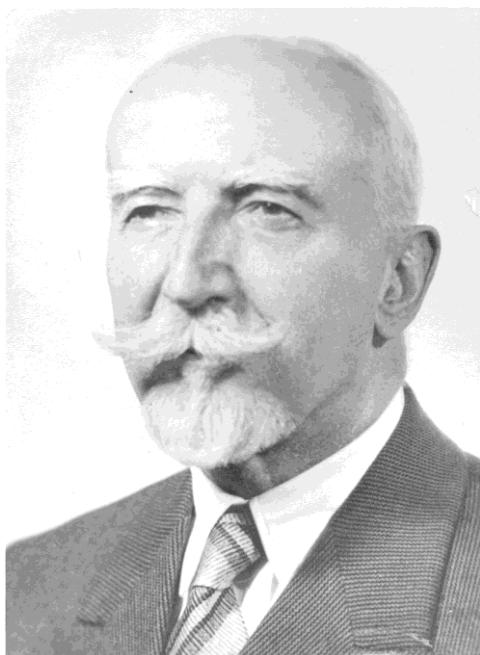
DANIELE RUFFINONI , UN INGEGNERE E MUSICISTA ITALIANO IN CINA

di Gianluigi Arnaud

DANIELE RUFFINONI NEGLI ANNI FRA IL 1913 E IL 1915.

Siamo quasi giunti al centenario della realizzazione dei primi edifici di quello che diventerà il “*Quartiere italiano*” nella città di Tien-tsin (oggi Tianjin) nei pressi di Pechino (Beijing). I primi passi nella realizzazione di quest’opera, fortemente voluta dall’allora governo italiano presieduto da Giolitti, fu merito di un giovane ingegnere torinese con la passione per il violino, che divenne il primo tecnico italiano impegnato nella realizzazione degli edifici a carattere di pubblica utilità della città (allora poco più di un villaggio) cinese. Oggi Tianjin è una dinamica metropoli di undici milioni di abitanti collegata alla capitale da una linea ferroviaria ad alta velocità, ma accanto ai suoi avveniristici grattacieli ha conservato (e restaurato) quello che per gli abitanti del luogo è rimasto il “*Quartiere italiano*” diventato parte integrante del centro storico di questa grande città.

INQUADRAMENTO STORICO DI DANIELE RUFFINONI



La scarsità di informazioni sulla figura di Daniele Ruffinoni ha reso assai ardua la ricostruzione dell’attività del personaggio, soprattutto per quanto attiene le sue prime esperienze professionali negli anni immediatamente successivi la laurea. E’ auspicabile che attraverso ricerche, tuttora in corso, sia possibile giungere ai necessari collegamenti che soli possono acclarare i passi di maggior rilievo nella vita di questa interessante figura.

Daniele Ruffinoni nasce a Susa (Torino) nel 1882. Trasferitosi a Torino, intraprende gli studi classici che lo porteranno a diplomarsi e ad iscriversi alla Scuola di Applicazione per gli Ingegneri e gli Architetti (l’attuale Politecnico) e successivamente a laurearsi in ingegneria civile nel 1906.

Incline alla pittura ed alla musica, fin da giovanissimo Daniele entra in contatto con i più noti studi pittorici torinesi della cerchia di Felice Casorati (1883 – 1963). Negli studi universitari privilegia gli studi architettonici dotando i suoi disegni di un impronta pittorica di notevole efficacia attraverso l’uso dell’acquarello. Inizia l’attività professionale nel capoluogo piemontese dove conosce Giovanni Chevalley, ingegnere più anziano e collaboratore del conte Carlo Ceppi (1829-1921), ingegnere idraulico e insigne architetto civile già professore di Architettura nella Regia Università. Trasferitosi in Cina nel 1913 realizza, per conto della

Associazione Nazionale per Soccorrere i Missionari Italiani, nella locale Concessione Italiana di Tientsin (l’attuale Tianjin), l’Ospedale civile, l’Istituto scolastico femminile e un isolato di residenze da pigione. Nello stesso ambito realizza, per il Governo italiano, la sede della Municipalità ed altri fabbricati ad essa annessi (il fabbricato dei servizi generali con le relative scuderie, l’Ufficio delle Tasse ecc.).

Nel gennaio del 1915 in seguito alla prematura morte del fratello Fabrizio (anch’egli studente di Ingegneria) organizza il suo rientro in Italia.

Frattanto in Europa è scoppiato il Primo conflitto mondiale e il viaggio di ritorno, fortunatamente predisposto in due tempi, non trascorre del tutto tranquillo: la nave sulla quale sono imbarcati i suoi effetti personali viene colata a picco davanti a Livorno da un sommergibile nemico. Scampato al naufragio, e messi in salvo sé stesso e gran parte dei disegni che si era portato appresso, rientrato a Torino, riprende l’attività che lo porterà a concludere il mandato in terra cinese. Gli ultimi disegni datati 1915 sono eseguiti nel suo studio torinese e riguardano in massima parte i disegni esecutivi per l’edificio sede della Municipalità.

Conclusa questa importante parentesi, Daniele Ruffinoni prosegue in ambito locale la sua attività dove acquisisce alcuni importanti incarichi professionali (progetto per gli uffici della Banca d’Italia ed altri Istituti

pubblici e privati). La sua vita si conclude nel 1966 a Torino

INFLUENZE STILISTICHE

L'attività professionale di Daniele Ruffinoni, lo porta a contatto con una realtà in cui lo sviluppo industriale conduce alla progressiva formazione di nuove realtà urbane e dove è vivo il dibattito architettonico fra gli accademici e i propugnatori delle nuove idee positiviste.

L'Esposizione generale italiana di Torino del 1884 (prima importante assise dell'industria nazionale),



costituisce per le nuove istanze dell'architettura un notevole impulso che avrà in Alfredo d'Andrade (1839-1915) uno dei massimi esponenti. Nella ricerca di uno "stile nazionale" l'ambito positivista ispiratore di quella operazione scientifica che fu la realizzazione del "Borgo medioevale" al Valentino, fu una importante componente che consentì l'affermazione del "Neogotico". Questo stile come affermava Mila Leva Pistoì "assunse una portata etico-sociale nei confronti del rinnovamento artistico: ispirandosi all'ideale dell'artigianato medioevale e ai principi dell'architettura gotica, Pugin, Viollet-le-Duc, Ruskin e Morris stimolarono attraverso l'interesse per l'architettura e la tecnica costruttiva del Medioevo, l'amore per il buon lavoro artigianale, per l'onestà nel trattamento dei materiali e delle loro qualità specifiche

che condussero al contempo un apostolato in nome dell'arte educatrice, dell'arte per tutti (...) in questo senso possiamo affermare che il neogotico contribuì ad accelerare il cammino verso l'architettura moderna."

L'ultimo scorcio del XIX secolo vede aprirsi il dibattito sul rinnovamento dell'architettura; l'occasione è data dalla Mostra speciale di Architettura apertasi a Torino nel 1890 con la partecipazione di molti Paesi europei. Le finalità di questo evento erano tese "ad incrementare il nuovo attraverso il progresso scientifico dell'arte del fabbricare, di modo che l'architettura potesse rispondere ai bisogni della società mondiale", ponendo così un accento positivista al ruolo dell'architetto. Ma questa interpretazione veniva scontrarsi con l'assunto accademico secondo cui l'opera architettonica doveva scaturire dalla ricerca di quello "stile nazionale" in grado di rappresentare la naturale evoluzione delle grandi impronte stilistiche del passato; secondo questo pensiero infatti, la ricerca delle radici stilistiche antiche era l'unica via che consentisse il pieno esprimersi dell'unità stilistica così a lungo perseguita e dibattuta. Già l'Esposizione universale di Parigi nel 1878, importante punto di riferimento di quegli anni, aveva proposto attraverso l'attuazione della "Rue des Nations" la realizzazione di una serie di edifici con facciate rappresentanti i differenti "stili nazionali".

A proposito dell'insegnamento delle accademie, è illuminante il pensiero di Guido Schreiber dove si legge: *"...all'apprendimento del disegno ornamentale si richiede innanzitutto la conoscenza delle nozioni generali intorno alla natura dei differenti ornati. Torna pertanto indispensabile procurare all'allievo le più chiare e concise cognizioni in proposito: apprendergli che fra gli ornati appartenenti alla stessa età passa una correlazione sia in riguardo delle rispettive forme, sia in quanto al procedimento pratico dell'arte e ch'essi hanno pertanto qualità comuni che li distinguono da quelli delle altre età e imprimono loro un proprio carattere."*

Un altro compito che viene affidato allo "stile" è quello di essere intimamente connesso alla "funzionalità" e quindi al "carattere" dell'edificio, assegnandogli di volta in volta una diversa connotazione in relazione all'*organismo* inteso secondo Camillo Boito (1836-1915), come "distribuzione interna dell'edificio (...) ordinamento statico della fabbrica, delle condizioni naturali del Paese, da certi principi della scienza e della pratica architettonica, diversi secondo i secoli e i luoghi". Ma questo organismo da sé non può formare lo stile, e così continua: *"l'architettura non può fermarsi all'ufficio di servire e di rivelare la distribuzione e la costruzione: (essa) intende ancora alla bellezza esprimendo (...) con l'ineffabile spirito dell'Arte, l'uso dell'edificio, rappresentando quasi inconsapevolmente l'indole della civiltà..."*

Da queste considerazioni scaturisce quello che lo stesso autore nella "Nuova architettura" definisce come "simbolismo" inteso sinteticamente come *"...il termine più adatto a definire i molteplici uffici più civili, estetici, ideali che non scientifici..."*. Nel definire "la Nuova Architettura" come basata su tre principi: costruzione – distribuzione – bellezza, egli ne contesta il carattere di indipendenza con cui le accademie intendono l'insegnamento dell'architettura affermando che in questa divisione è insito il germe dei mali architettonici a lui contemporanei, aggiungendo: *"...la bellezza non deve disgiungersi dagli altri elementi, pena una peregrinazione senza principi effettivi..."*

Questa discrepanza ideologica sta alla base del dibattito fra le correnti più avanzate in grado di trasferire le nuove istanze nel contesto progettuale sulla base dei progressi scientifico-tecnologici e il mondo delle Accademie, nel quale era prevalente la ricerca stilistica considerata disgiuntamente dal processo progettuale.

Sono gli anni nei quali l'ambito territoriale torinese vede l'inizio di una grande trasformazione legata allo sviluppo dell'industria manifatturiera e del sistema ferroviario. Con l'avvento della nuova borghesia industriale nascono le prime committenze legate ai nuovi assetti urbani.

Daniele Ruffinoni dal temperamento schivo, appassionato di pittura e di musica, si trova all'inizio della sua carriera professionale a contatto con un mondo dominato dalle figure della scuola di Carlo Ceppi (1829-1921) professore straordinario della Regia Università dal 1893, progettista già di fama nazionale in quanto vincitore del 1° premio nel concorso per la facciata del Duomo di Firenze. Questi, illustre rappresentante del mondo accademico, era propugnatore dell'unità stilistica (in antitesi con le divagazioni eclettiche), basando l'iter progettuale sull'individuazione di un principio iniziatore da lui definito nobile, sull' *"...armonia degli scomparti, l'eleganza e l'efficacia dei particolari: qualità ammirate nelle fabbriche dei nostri Maestri che saranno per sempre come principale condizione di bellezza degli edifici."* (Dal discorso all'Università di Torino sull'Arte decorativa moderna). Carlo Ceppi intendeva così evidenziare come il compito dell'architetto fosse anzitutto il ricercare l'idea fondamentale di "primo impianto" raggiunta la quale era fissata la via da percorrersi, assoggettando a questa lo sviluppo planimetrico che si voleva *"organico e chiaro"* affermando inoltre: *"...in architettura la nuova decorazione dovrà subordinare la sua influenza all'organizzazione di ciascun edificio in dipendenza della comodità e solidità a meno che non si vogliano fabbriche in urto con il buonsenso."* E nel riferirsi alla nuova tecnica del cemento armato: *"...con questo sistema, diminuite le difficoltà statiche, l'architetto avrà maggior libertà di esplicitare i suoi concetti. Come già l'architettura greca era stata trasformata dai romani per l'impiego dell'arco, così il nuovo modo di costruire porterà con sé mutamenti di forma e di proporzioni."*

Sono questi i concetti che guideranno i contemporanei e i successori di Carlo Ceppi, tra i quali il collega e collaboratore Giovanni Chevalley, ingegnere più anziano e già affermato, che costituirà, agli inizi del nuovo secolo, il tramite con Daniele Ruffinoni in ambito professionale.

Questi temi costituiranno quindi uno dei riferimenti fondamentali in quegli anni. Ma non certo l'unico. E' di questo periodo la divulgazione di una ricca manualistica alla quale si deve un indubbio contributo all'attività edile di minor spicco; la divulgazione di stereotipi di ville e villini ad uso dei tecnici progettisti dell'epoca viene stranamente ad assomigliare a certa odierna attività pubblicitaria trasmessa per altri canali in ambito mediatico...

L'ultimo decennio del XIX secolo e i primi anni del XX sono gli anni del grande incremento dell'industria manifatturiera e del grande sviluppo ferroviario ciò che sarà il presupposto ad un ulteriore incremento dell'attività edilizia. Sono gli anni delle grandi trasformazioni urbane ad iniziare dall'ingrandimento dei borghi limitrofi alle aree urbane industriali ed alla progressiva conurbazione di quelli che diverranno i "quartieri operai". L'avvento delle nuove stazioni ferroviarie, offre agli architetti l'occasione per sperimentare l'uso dei nuovi materiali metallici. Ma la struttura muraria laterizia manteneva il primato nelle costruzioni destinate ad edifici residenziali sia pubblici che privati. Architetti come Alessandro Antonelli (1798-1888) e Crescentino Caselli (1849-1932), dimostrarono con perizia e coraggio la grande versatilità delle strutture laterizie.

Nel 1913 Daniele Ruffinoni a trent'anni accetta l'incarico affidatogli di realizzare per conto della Associazione Nazionale per Soccorrere i Missionari Italiani, un nuovo ospedale con annesso Istituto femminile oltre alla Cappella e ad un isolato di residenze da pigione. Si reca prima a Pechino, poi a Tientsin dove lo Stato Italiano aveva avuto in concessione dal Governo locale un territorio di circa mezzo chilometro quadrato.

LA ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER SOCCORRERE I MISSIONARI ITALIANI

Nel 1884 un giovane studioso, Ernesto Schiaparelli, si trovava nell'alto Egitto, a Luxor. Era agli inizi di una brillante carriera di egittologo (sarà direttore dei musei egizi di Firenze e Torino, autore di famose pubblicazioni scientifiche, scopritore della tomba della regina Nefertiti, senatore del regno).

Ma la sua scoperta più famosa, in Egitto, è quella della sua vocazione: il giovane egittologo, ospite a Luxor dei missionari francescani, rimane colpito dalle condizioni di miseria e di abbandono in cui versano quelle iniziative missionarie italiane e concepisce l'idea di promuovere, in patria, un movimento per aiutare (per "soccorrere" diceva lui) quei religiosi.

La situazione dei missionari italiani in Egitto, in quegli anni, era precaria come in ogni altro paese del mondo. Gli ordini religiosi, in Italia, erano in crisi: lo Stato aveva requisito gran parte dei conventi e molte comunità si erano sciolte. Dall'Italia, dove perdurava il conflitto tra lo Stato e la Chiesa, non poteva venire alcun aiuto. Ernesto Schiaparelli era certo animato anche da sentimenti patriottici, come molti cattolici di quel tempo, e si rattristava vedendo missionari cattolici e protestanti di altri paesi generosamente aiutati dai correligionari e dai governi. Ma nel cuore del giovane egittologo urgeva soprattutto il problema missionario. Schiaparelli intuì che in quei paesi mussulmani la presenza cristiana poteva essere riconosciuta, accettata e stimata solo per la testimonianza delle opere.

Ospedali e scuole erano le grandi carenze di quei paesi, allora privi di qualunque spinta allo sviluppo. E Schiaparelli costruì scuole, organizzò ospedali, dirigendo poi, da Torino, fino alla sua morte, avvenuta nel 1928, tutta la complessa amministrazione di queste opere.

Così nasce, nel 1886 l'“Associazione Nazionale per Soccorrere i Missionari Italiani” Appena tornato in patria, Ernesto Schiaparelli si mise subito all'opera per realizzare il suo progetto. Il 12 gennaio 1886 già si riunisce a Firenze un Comitato direttivo provvisorio di quella che sarà chiamata, con una deliberazione dell'assemblea del 12 dicembre dello stesso anno, l'“Associazione per soccorrere i missionari italiani”. Presidente del primo comitato fu Augusto Conte, ben noto filosofo, storico e uomo politico.

Schiaparelli fu eletto Segretario e tale, per modestia, volle rimanere sempre, fino alla morte.

L'Associazione, fin dai primi anni, non si dovette preoccupare soltanto di costituire dei comitati locali e di raccogliere fondi, ma ebbe molte difficoltà “diplomatiche” da superare. Non era opera “ecclesiastica” e benché promossa e composta da laici cattolici poteva facilmente essere sospettata, a quei tempi, di orientamenti non ortodossi. E, d'altra parte, non era nemmeno “governativa”. Gelosa della propria indipendenza e della sua finalità, esclusivamente religiosa, rischiava di essere malvista come “clericale” dai vari governi di allora. Oppure avrebbe corso il rischio opposto, quello di essere strumentalizzata dallo Stato che per fini politici, sia alla fine del secolo che in periodo fascista, cercava di stabilire punti di riferimento e di presenza italiana in paesi strategicamente importanti.

Ma Schiaparelli seppe sfruttare abilmente anche questi venti della storia per far navigare meglio le sue barche missionarie, ottenendo appoggi, aiuti anche economici, facilitazioni per i missionari (ci fu un periodo, per esempio, durante il quale i missionari avevano uno sconto del 50% sui treni).

Eretta in Ente morale nel 1891, l'associazione aveva già in precedenza, nel 1888, una scuola professionale ed un asilo scuola ad Assab, in Eritrea, tre scuole in Egitto, mentre distribuiva sussidi ai missionari italiani insediati in Libano, in Siria, in Armenia, in Turchia, in Tunisia, in Cirenaica, in Albania.

Centodiciotto anni difficili

Le emigrazioni in massa degli italiani erano il grande problema umano e sociale dell'epoca. Molte furono le iniziative prese da Schiaparelli, in collaborazione con altri Enti religiosi e governativi o in proprio, per assistere i connazionali all'estero. Nel 1928, quando Schiaparelli muore, l'Associazione conta più di duecento opere presenti in una trentina di paesi, (tra cui la Cina): Si tratta di ospedali, ambulatori e dispensari, giardini di infanzia, Scuole elementari, medie e superiori, convitti, orfanotrofi, ospizi, case per pellegrini, ecc.

GLI EDIFICI DELLA CONCESSIONE ITALIANA

Le origini della vicenda italiana relative alla Concessione di un territorio in terra cinese, prendono le mosse a seguito alla “Guerra dell'Opio” (1839-1842). A seguito dei trattati internazionali che ne scaturirono, la Cina fu costretta ad aprire cinque porti per i commerci e le residenze estere: Canton, Amoy, Fochow, Ningbo e Shanghai.

Negli anni successivi, grazie alla apertura di nuove rotte e all'apertura del Canale di Suez (1869), vi fu un grande incremento dei traffici commerciali gestiti da stranieri. Ma già dal 1842 i mercanti poterono creare un'economia basata sui traffici marittimi.

Giunsero dall'Occidente anche i primi missionari che aprirono chiese, scuole e ospedali.

In seguito allo scoppio della guerra avvenuto nella seconda metà del 1850, la Gran Bretagna e la Francia inviarono truppe che, sbarcate a Taku, si impadronirono di Pechino e Tientsin dandosi ai saccheggi. Le trattative di pace nel 1858-60, ponendo fine alle ostilità, consentirono l'apertura di molte città, fra le quali Tientsin, alla presenza mercantile occidentale, permettendo ai diplomatici europei di risiedere nella capitale. Grazie a questi presupposti, si può affermare che, alla fine del XIX secolo, Tientsin fosse la città commerciale più importante della Cina del nord. Parallelamente essa divenne il centro della nuova rete ferroviaria e, grazie al suo porto fluviale, accentuò i suoi contatti con tutte le parti dell'Asia.

Ma nel 1870 una insurrezione anti-francese pregiudicando lo stesso impero accentuò e catalizzò il sentimento anti-straniero dando luogo a crescenti disordini (sotto un'apparente tranquillità). Tutto questo era comprensibile se si pensa che gli interessi stranieri coinvolgevano la massima parte dell'industria e dei commerci (ivi inclusa la rete ferroviaria); inoltre le merci importate erano tassate il 5% del valore stimato e tale cifra incassata dalle amministrazioni straniere attraverso un vero e proprio servizio doganale; a ciò si aggiunga che attraverso il principio della extraterritorialità molti stranieri residenti non erano perseguibili dalle leggi cinesi.

Tutto questo portò negli anni fra il 1894-1898 l'amministrazione americana ad incrementare la propria presenza militare in Cina a protezione degli interessi economici e delle proprie rappresentanze diplomatiche. Dopo il 1899 iniziò la cruenta rivolta dei Boxer (una setta xenofoba i cui membri appartenevano ad una società segreta nata dalla “Società del Loto bianco”, si dedicavano alle arti marziali fondate su esercizi di scherma, di lotta tradizionale, di boxe rituale dalla quale deriva il loro nome), inizia a propagarsi anche a Pechino.

Nel 1900 le potenze occidentali dopo i primi disordini che li ebbero direttamente coinvolti, si decisero a mandare un corpo di spedizione in aiuto alle proprie legazioni che si trovavano di fatto assediato nella capitale. A circa due mesi dall'inizio dell'assedio, il corpo di spedizione europeo, voluto per l'intervento di Guglielmo II e affidato al maresciallo tedesco Von Waldersee, composto da 16.000 uomini, ai primi di agosto

si concentra a Tientsin e di lì dieci giorni dopo entra a Pechino mettendo fine all'accerchiamento. La città fu sottoposta al sistematico saccheggio da parte delle truppe vincitrici che depredarono i palazzi governativi e dettero luogo a episodi di gran lunga peggiori di quelli commessi dai Boxer. Un nuovo trattato veniva stipulato sotto la pressione delle armi: il cosiddetto "Protocollo dei Boxer" che impose alla Cina una pesante indennità: (450 milioni di tael, pagabili in oro in trentanove annualità), garanzia per il ripristino delle dogane, che del resto erano già in mano agli occidentali dal 1859. Le somme venivano prelevate alle dogane, direttamente dagli occidentali; la dipendenza della Cina nei riguardi degli occidentali era così completa. Il quartiere delle legazioni, al centro della capitale, viene ingrandito e vietato ai residenti cinesi, posto sotto il controllo permanente delle truppe straniere, al pari di dodici punti sulle vie di accesso da Pechino al mare. Fu quindi grazie al "Protocollo dei Boxer" che si permise lo stazionamento delle forze straniere a Tientsin e in altri punti considerati strategici al fine di sorvegliare le linee di comunicazione fra Pechino ed il mare. Tra il 1900 e il 1907 la città di Tientsin era amministrata da una commissione internazionale sotto la quale furono demolite le antiche mura della città e iniziati vari progetti inerenti opere pubbliche. Dal 1903 la Gran Bretagna, la Francia, la Germania, la Russia, il Giappone, il Belgio, l'Austria-Ungheria e l'Italia ebbero concessioni territoriali ufficialmente riconosciute a Tientsin. Dal 1911 la Rivoluzione si propagò in tutta la Cina: l'instabilità, le rivolte e l'anarchia crebbero in modo preoccupante. In pochi mesi il Celeste Impero cadde e venne proclamata la Repubblica della Cina che sarebbe sopravvissuta fino al 1949.

INFLUENZE DELL'ARCHITETTURA EUROPEA A TIEN-TSIN

Oltre 1000 edifici a carattere europeo sopravvissero nel XXI secolo dando alle aree della vecchia concessione un'impronta tipicamente occidentale. La sede dell'Amministrazione britannica era la Gordon Hall. Le massicce mura in pietra contornanti la Caserma americana erano state parte integrante delle costruzioni militari germaniche conglobate dagli Stati Uniti d'America a seguito del trattato che pose fine al Primo conflitto mondiale. Un'altra testimonianza della presenza europea era dato dai nomi delle strade realizzate a seguito delle nuove urbanizzazioni: certi percorsi viari erano talmente lunghi che attraversavano diverse concessioni; così accadde che la stessa strada prendesse vari nomi a seconda dei territori incontrati. Un esempio era la Kaiserwilhelmstrasse nella Concessione tedesca che diventava Victoria Road nel Distretto britannico, per poi modificarsi in Rue de Paris in quello francese e in ultimo in Via d'Italia in quello Italiano. Erano inoltre presenti alcune reti tranviarie fra le prime realizzate in Asia.

La Concessione Italiana faceva parte di un più vasto sistema amministrativo a carattere internazionale, al quale aderivano, oltre agli Stati Uniti ed al Giappone, le maggiori potenze europee (Austria-Ungheria, Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Russia).

Fra i terreni concessi all'Italia quello relativo al nostro settore di indagine doveva contenere l'Ospedale, l'Istituto femminile, la abitazione del medico responsabile, e la Cappella.

Il terreno, dalla forma irregolare e pianeggiante, può assimilarsi ad un trapezio irregolare dove i lati lunghi presentano diverse inclinazioni. La ripartizione del terreno viene attuata garantendo l'affaccio delle maniche principali degli edifici sui lati di maggior sviluppo destinando la parte interna del terreno ai corpi bassi e al giardino. Questa disposizione, consentendo il miglior soleggiamento dei settori interni, determina altresì un'equa distribuzione e configurazione delle superfici delle aree verdi.

IL FONDO DEI DISEGNI raccoglie un insieme di più di 150 tavole di varia dimensione e di disparate tecniche grafiche (carboncino, matita, china, acquarello) su supporti cartacei di vario tipo. Essendo in larga parte firmati, datati e provvisti di titolo, gli elaborati sono stati catalogati secondo l'oggetto della rappresentazione, la tecnica utilizzata, il luogo di produzione, l'anno, le dimensioni e il tipo di supporto. In particolare si sono catalogati:

- per l'Ospedale: 34 planimetrie – 45 particolari costruttivi – 16 prospetti – 7 sezioni;
- per la Municipalità: 15 planimetrie - 12 particolari costruttivi – 6 prospetti – 2 sezioni;
- per l'Ufficio Tasse e ricovero del compressore stradale: 4 planimetrie – 1 particolare costruttivo– 2 sezioni;
- per gli edifici adibiti a servizi: 3 piante – 2 prospetti – 2 sezioni – 7 fra particolari e altre rappresentazioni.

IL FABBRICATO DELL'OSPEDALE (1914):

Il fabbricato a due e tre piani fuori terra e interamente cantinato, era realizzato con struttura portante di tipo laterizio e solai in ferro (putrelle e voltine) poggianti sui muri di spina.

L'impostazione planimetrica si basava su di uno schema a "T", con sistema distributivo diviso per funzioni: il corpo di fabbrica a manica doppia prospiciente il Corso era costituito da due e tre piani fuori terra; esso ospitava gli uffici amministrativi, gli ambulatori, la farmacia con le relative pertinenze. I servizi medici più operativi e le degenze occupavano i settori più interni. Il progettista aveva così inteso sottrarre ai rumori stradali e alla polvere i settori di cura maggiormente delicati, ponendoli sul lato prospiciente il giardino

interno. Questa valutazione è ancora più evidente se si osserva la dislocazione del reparto degli "infetti", collocato trasversalmente in posizione maggiormente riparata ed isolabile. Al piano terra del corpo di fabbrica prospiciente la strada erano ospitati i servizi ospedalieri come gli ambulatori, la farmacia, il laboratorio; al piano primo l'amministrazione, l'archivio, le apparecchiature radiografiche. Questo lato, i cui ambienti venivano disimpegnati da un corridoio centrale, presentava un accesso principale e due secondari che conducevano ai vani scala, agli ambulatori, all'infermeria, e alle "sale di operazione" poste su ambedue i piani del lato interno. Sul corpo centrale di questa manica è presente un terzo livello che ospita le camere del personale medico e infermieristico (allora composto prevalentemente da suore). A collegamento fra i piani, era inoltre previsto un impianto monta-lettighe.

La degenza era suddivisa fra il corpo principale e il settore ad un piano fuori terra funzionalmente isolabile, posto internamente, dove erano le stanze di isolamento per gli "infetti" e l'infermeria con i relativi servizi. L'edificio, dato il rigido clima invernale, era dotato di impianto di riscaldamento a termosifoni con caldaia (a carbone e legna) posta nei locali interrati. Sempre nell'interrato (ventilato da intercapedine esterna), erano dislocati i servizi di cucina, lavanderia, magazzino, celle frigorifere, centrale termica e relativo deposito carbone e legname.

E' da notare la cura posta nella definizione di alcuni dettagli come gli angoli e gli spigoli arrotondati presenti in tutti i locali, per consentire una più agevole disinfezione e la presenza di serramenti doppi con formazione di intercapedine riscaldata attraverso la formazione di un condotto per il passaggio del calore posto superiormente ai caloriferi ad evitare la formazione di condensa fra gli elementi di chiusura.

Alcune indicazioni impiantistiche sono riportate sui disegni come le canne di ventilazione (che *"devono avere un diametro di cm. 30"*) e le condutture (*"quelle per condutture d'acqua, vapore ecc. saranno di cm. 15x15. Tutte le canne per condutture di latrine, lavandini, sfiatatoi immondezza, saranno intonacate a cemento ben liscio"*)

Lo studio delle facciate si è articolato principalmente su due soluzioni secondo schemi ricavati da modelli Rinascimentali. La prima soluzione presentava il corpo principale su Corso Vittorio Emanuele III scandito da lesene bugnate che lo percorrevano per tutta l'altezza intercettando un'alta fascia marcapiano che in sé inglobava nella parte superiore i davanzali delle finestre e in quella inferiore la posizione del primo orizzontamento. Lo zoccolo presentava una doppia partizione la prima delle quali comprendeva i finestrotti delle cantine e la seconda i davanzali delle finestre del piano terra. È ipotizzabile che per questo settore fosse stato previsto l'utilizzo del rivestimento in pietra da spacco collocata ad "opus incertum". La facciata si concludeva nella parte alta con un cornicione costituito da una fascia a decori pittorici sovrastanti le finestre poste a illuminazione del terzo piano del corpo di fabbrica centrale.

Le aperture del piano terreno ad architrave rettilineo piuttosto aggettante suggeriscono un'impostazione manierista, mentre quelle collocate superiormente nella partiture laterali presentavano un andamento arcuato prelude ad una maggior necessità di illuminazione nei locali del primo piano; interessante è l'impostazione della Cappella che con questa soluzione si distaccava completamente dalla facciata dell'ospedale per acquisire le caratteristiche di un neogotico che ne coinvolgeva appieno anche la copertura. La soluzione definitiva tende invece a semplificare il linguaggio stilistico uniformando i caratteri decorativi fra Ospedale e Cappella graduandone i contenuti attraverso cambiamenti di scala. La novità di questo prospetto sta nella maggior elaborazione dell'ornato a sottolineare con maggior forza il cornicione che qui ingloba attraverso lesene scanalate, le aperture dell'ultimo piano; maggiore importanza assumono gli ingressi sovrastati da timpani neoclassici a cornici in pietra. Le campiture di facciata si semplificano e viene abbandonato l'uso delle lesene bugnate affidando la ripartizione delle campiture al solo gioco degli avancorpi.

Il prospetto interno è quello che maggiormente si accosta alle caratteristiche decorative locali: la struttura a vista in legno delle balconate del primo piano che scandiscono le facciate verso i cortili, evocano temi decorativi propri dell'ambito locale.

I materiali utilizzati per la facciata sono privi di intonaco: la pietra delle cornici, dei timpani e dei davanzali è incastonata nel paramento murario laterizio lavorato "a vista". La copertura in legno dei vari corpi di fabbrica lasciava intravedere una particolare cura nella ricerca di dettagli decorativi locali: i particolari dei "passafuori" e delle cornici sono testimonianza dell'utilizzo dell'artigianato locale.

L'ISTITUTO FEMMINILE

Nello stesso isolato si realizza l'istituto femminile, un fabbricato a due e tre piani impostato su manica semplice, con pianta "ordinatamente regolare", secondo i collaudati schemi che avevano già trovato applicazione in Patria. Lo sviluppo planimetrico si articola anch'esso su di un impianto a "T" presentando il fronte del fabbricato principale prospiciente la via pubblica opposta al lato di ingresso dell'Ospedale. Il fabbricato, le cui caratteristiche costruttive erano simili a quelle dell'ospedale, era organizzato per ospitare ed istruire ragazze orfane locali e straniere.

La disposizione planimetrica era articolata attorno ad un corridoio rettilineo centrale a lato del quale erano collocate al piano terreno le aule per la didattica. Oltre a queste, l'Istituto ospitava al piano terra anche i locali

destinati a laboratorio per i lavori manuali, parlatorio, amministrazione, sale di ginnastica e ricreazione.

Al piano primo del fabbricato trovavano posto oltre alle aule, la sala di disegno, l'aula di musica, l'aula di fisica, il salone per le feste e conferenze due dormitori: uno per le ragazze cinesi e uno per le europee (in posizione decentrata di fianco all'oratorio). Al secondo piano, che sovrastava solo un settore del corpo di fabbrica principale, trovavano posto le camere del personale scolastico con i relativi servizi.

Gli interrati erano organizzati per la mensa e i servizi: oltre a due refettori (uno per le ragazze cinesi, l'altro per le europee), era presente una cucina di grandi dimensioni (m.11.00x5.50), la dispensa, il refettorio del personale, la lavanderia e la stireria. Nella manica ortogonale trovavano posto la centrale termica a carbone e i magazzini.

Vale la pena notare come gli ingressi, i dormitori, i refettori e persino i cortili per la ricreazione fossero sdoppiati (uno per le ragazze locali, l'altro per le europee). Le comunicazioni verticali erano fornite da un unico vano scala.

Di questo fabbricato non ci sono pervenuti gli alzati e le sezioni.

LA MUNICIPALITA'

L'edificio della Municipalità (i cui disegni preparatori erano stati eseguiti probabilmente già in Cina), viene quasi integralmente progettato nello studio di Torino. Daniele Ruffinoni, rientrato in Italia, progetta un edificio con pianta ad "H" su due piani fuori terra ed un piano interrato. Questa configurazione è quella che presenta il maggior perimetro esposto all'esterno consentendo quindi la massima illuminazione dei locali più interni e del vano scala. L'idea che costituisce la base stilistica del progetto, è riconducibile al modello del palazzotto rinascimentale con tanto di torre civica sulla quale svetta la bandiera.

Il fronte dell'edificio (verso Corso Vittorio Emanuele III) è suddiviso in tre settori distinti e simmetricamente disposti dei quali il centrale si trova in arretramento. In particolare, questo settore presenta un elegante portico a tre archi riferentisi a modelli toscano-rinascimentali, sotto il quale trova posto l'ingresso principale e i due secondari disposti lateralmente; le partizioni laterali, trattate a bugnato nella parte inferiore, contengono le finestre dal disegno neorinascimentale le cui cornici superiori, fortemente rilevate, richiamano il modello adottato per l'Ospedale.

Il piano superiore proseguendo la stessa partizione verticale (contornata da riquadri in intonaco), modifica il gioco dei vuoti e dei pieni, presentando come aperture le bifore contornate da colonnine e decori ad intonaco.

Ma il vero elemento caratterizzante è senza dubbio la torre; essa liberandosi dal volume sottostante ne perde man mano le connotazioni decorative acquisendo il carattere più propriamente militare. Questa impostazione trasforma le pareti della torre in un'unica cortina muraria laterizia traforata da una cella campanaria ad apertura tripartita, al termine della quale sta la merlatura a coda di rondine come riferimento storico-culturale.

La distribuzione interna deve tenere conto delle limitate dimensioni planimetriche. Il problema viene risolto attraverso l'accorpamento dell'ingresso del vano dello scalone d'onore all'accesso del quale si è condotti dalla porta di ingresso principale; lateralmente a questo locale si aprono gli uffici amministrativi ai quali si accede anche dalle porte secondarie laterali.

Al piano superiore sono posti i locali di rappresentanza con relative pertinenze. In particolare sopra il porticato di ingresso è collocato il "salone delle feste" del quale un elaborato grafico presenta un esempio anche di arredo. Al piano superiore (2° fuori terra) trova posto l'alloggio del personale amministrativo.

«OMAR CAPUTI, MUSICISTA DI RAZZA»

intervista di Attilio Piovano

Approfonditi studi organistici sotto la guida di Massimo Nosetti al Conservatorio 'Ghedini' di Cuneo dove si diploma, perfezionamento con maestri del calibro di Lionel Rogg e René Saorgin, Omar Caputi affianca all'intensa attività concertistica sia in qualità di solista sia in varie formazioni strumentali, quella di compositore e trascrittore. Al suo attivo una vasta attività di interprete. Attualmente è docente di Organo e Composizione organistica presso il Civico Istituto Musicale 'Lodovico Rocca' di Alba. Organista co-titolare presso il Santuario di Santa Rita lo incontriamo sul posto di lavoro. Portiamo con noi il Mac portatile ed abbiamo già pronta la scaletta delle possibili domande. L'appuntamento è serale: il santuario è ormai chiuso ai fedeli e raggiungiamo la navata passando dalla sacrestia, ma ci arrestiamo nei pressi del transetto, non visti, mentre il M° Caputi improvvisa all'organo, con estro e fantasia. L'incanto dura alcuni preziosi minuti. Poi ci scorge dallo specchio sopra la consolle: ancora un affascinante giro armonico una rapinosa cadenza e ci viene incontro con fare deciso ed un sorriso cordiale che incoraggia ed è la premessa migliore per la nostra imminente conversazione.

Ci sistemiamo accanto alla consolle stessa dell'organo che il maestro - di fatto - quasi non abbandona nel corso dell'intervista, talora 'chiosando' un concetto con un accordo, citando l'*incipit* di un brano evocato nel colloquio, ovvero interponendo la conversazione stessa con argute 'digressioni' sonore che vorremmo non finissero mai.

Un musicista di razza - Omar Caputi - non 'solo' un pur solidissimo interprete, ma anche un raffinato trascrittore ed un compositore fecondo, con una vocazione speciale per il Barocco. E Barocco significa Bach, soprattutto, ma non solo, vero Maestro?

Prima di tutto la ringrazio per il complimento così forte, anche perché sentito dire da chi di musica se ne intende fa doppiamente piacere.

Sicuramente maneggiare e rimaneggiare la musica è qualcosa che mi ha sempre affascinato, da sempre è una mia convinzione il fatto che non sia possibile comprendere questa preziosa arte senza avere prima trascorso ore ed ore ad analizzare partiture studiandone il contrappunto e l'armonia.

In questo devo dire di essere stato fortunato nella mia formazione grazie alle ottime guide didattiche che ho incontrato, Franco Soldera prima, Massimo Nosetti dopo.

Parlando di Barocco che dire... è un periodo così ricco di arte che c'è da perdersi. È un periodo che quando lo rivivo attraverso la musica, mi porta nelle corti, alle grandi Messe animate (per usare un termine che piace tanto ai moderni liturgisti) da gente come Bach o Buxtehude, Telemann, Haendel, Pachelbel, e l'elenco sarebbe veramente lungo... Oggi purtroppo siamo nell'epoca del decadimento e quindi bisogna accontentarsi dei vari... Caputi in circolazione.

Ironia a parte in effetti il Barocco è bello, misterioso e concettuale, quello di origine germanica, affascinante e melodioso, quello francofono. Proprio questa bellezza da cui sempre sono stato affascinato mi ha portato a fare quello che per me è stata la mia follia musicale, trascrivere Bach. Già... come si può osare tanto e giungere a "rimaneggiare" la musica di Bach? Che presunzione, che faccia tosta, ho sempre pensato... e l'ho pensato molto prima di iniziare il mio lavoro su Bach, tant'è che sono trascorsi ben dieci anni tra la prima nota trascritta e l'uscita del CD ¹. Un periodo lungo fatto di alti e bassi, di rimorsi, ma allo stesso tempo di grande sfida artistica.

Trascrivere i *Concerti Brandeburghesi* per organo è stato davvero un viaggio nel tempo. Innanzitutto come trovare forza e coraggio per una simile follia? Beh, ho imparato da Bach stesso, ho esaminato e analizzato il suo modo di trascrivere Vivaldi e l'ho utilizzato applicandolo alla musica del grande Maestro di Lipsia. In effetti molti non sanno (o fanno finta di non sapere) che il repertorio musicale strumentale nasce proprio dalla trascrizione delle melodie che venivano prima cantate da cori. Quindi perché oggi scandalizzarsi di fronte ad una trascrizione? Certo è che non si può trascrivere tutto per tutto, è necessario valutare con cura, di volta in volta, caso per caso, con grande discernimento artistico. Le trascrizioni sono comunque importanti, mi creda.

¹ [N.d.R. si tratta di un CD apparso nel 2000 per l'etichetta francese BNL, che contiene la trascrizione per organo di due *Concerti Brandeburghesi* di Bach (*BWV 1048 e 1051*), realizzata per i tipi di Carrara, e dei *Concerti Grossi op. 3* di Haendel, poi eseguiti a Parigi (Saint Eustache), Los Angeles (Crystal Cathedral), Lipsia (Gewandhaus), Montreux (Svizzera) e Torino].

Per un organista la dimensione dell'improvvisazione è fondamentale, direi quasi congenita, fa parte del DNA, oltre che della prassi comune, sia in ambito liturgico, sia (soprattutto) in sede concertistica. Spesso Lei corona le Sue interpretazioni con un tema offerto dal pubblico. Per parte nostra in un paio di occasioni abbiamo avuto il privilegio di ascoltarLa improvvisare sullo Zanin a 4 tastiere del Santuario di santa Rita, in totale solitudine, a chiesa deserta e... telecamere spente... e ne abbiamo tratto emozioni grandissime. Anche quest'oggi, prima di raggiungerla, abbiamo sostato col fiato sospeso... In che cosa consiste esattamente l'improvvisazione?

Bella domanda... dire che cos'è o che cosa dovrebbe essere un'improvvisazione non è semplice e mi servirà di una piccola metafora: immaginiamo per un attimo un bimbo che domandi alla mamma... «Mamma, raccontami una storia!» La mamma arrossendo lo guarda, tentenna e con tono dimesso dice: «Ma piccolo mio, non ne so neanche una a memoria...» Il bimbo allora rilancia, e con la solita faccia birichina riprende: «Potresti sempre inventarne una nuova per me...» Ovviamente se il bambino si addormenterà vorrà dire che l'improvvisazione della storiella non fu un granché, viceversa invece, avrà ottenuto l'effetto desiderato: avrà affascinato ed emozionato l'ascoltatore.

Ecco per me come si potrebbe spiegare un'improvvisazione. Detto questo però la strada è molto lunga, per improvvisare serve tecnica, conoscenza dell'armonia, conoscenza del contrappunto, fantasia e poi quello che non si può apprendere: il coraggio di osare.

Ovviamente quando si dice improvvisazione ci si riferisce a qualcosa che va dal piccolo al grande, dalla mini improvvisazione di una cadenza musicale allo stile organistico sinfonico.

Diciamo che a livelli diversi, con sapere diverso, c'è un po' di spazio per tutti (o quasi tutti). Si tratta solo di possedere gli ingredienti per poter poi osare.

Altrettanto vero, poi, è che ogni musicista ha i suoi gusti, le sue abilità, insomma qualcosa che lo porta di più verso uno stile oppure un altro. Personalmente ho grande stima di chi sa improvvisare le fughe e i concerti in stile barocco, ma in un passato anche recente sono esistiti grandi improvvisatori che improvvisavano quasi esclusivamente nel loro *habitat* musicale preferito. Un grande improvvisatore fu Pierre Cochereau, davvero un talento fuori dal comune che ha creato un vero e proprio stile sicuramente non semplice da imitare.

Le grandi forme musicali come le *Toccate* o i *Preludi* hanno avuto origine proprio dalle improvvisazioni che poi venivano fissate sulla carta. Quindi l'improvvisazione è qualcosa che non deve andare perso.

Lo scorso anno complice la ricorrenza, Lei interpretò in un'unica serata - unitamente ad un collega - l'integrale delle opere di Mendelssohn. Predilige gli autori di area tedesca. E i francesi? Per dire: Franck e Widor, Boëlmann e Vierne e più vicino a noi Duruflé e Alain... Ce ne parla? Quali problemi interpretativi presentano?

Sì, ricordo bene, sicuramente una bella esperienza perché suonare al fianco di personaggi come Dino Barni non capita spesso. Per il bicentenario di Felix Mendelssohn fummo invitati a realizzare l'*opera omnia* in unica serata, Barni ed io abbiamo uno stile interpretativo abbastanza simile e quindi siamo riusciti a condividere un grande autore senza troppe diversità. L'unica pecca... lo strumento su cui abbiamo realizzato l'intera opera. Come ben sa l'Italia, in quanto a organi, non è messa tanto bene, sono davvero pochi gli strumenti sui quali si può suonare qualche brano in più. Le dico questo sapendo di scontrarmi con tante persone che frequentano il mondo organistico, ma non importa.

Con questa premessa cosa le posso dire su questi grandi nomi che mi ha citato? Mi limiterò a dire che la Francia è paese dominatore a livello mondiale in campo organistico. In nessun altro luogo si è verificata una così grande mole di talenti artistici che hanno dedicato la propria vita all'organo e alla musica organistica dopo l'epoca della grande fioritura in terra germanica conclusasi con Bach. Qui viene fuori un po' il mio carattere estremista, ma credo di sbagliarmi di poco. Scegliere di parlare di Franck, piuttosto che di Widor o Vierne è come trovarsi di fronte ad un vassoio di pasticcini. Quale si mangia per primo?

A questo proposito posso dirle che suonare le musiche di questi grandi geni della musica sugli strumenti italiani è qualcosa di simile a suonare i *Quartetti* di Beethoven con un... quartetto di ocarine ... sempre salvo rarissimi casi. Tante volte andando ai concerti di organisti poco attenti alla scelta del repertorio in funzione dello strumento che avevano a disposizione, mi è capitato di sentire pareri del pubblico del tipo: «Certo che queste musiche di Vierne sanno di poco...» oppure «Jean Alain non mi dice proprio nulla...» o ancora «ma quando la smettono di proporci Widor...» beh... come dire a queste persone che le musiche di tali autori andrebbero eseguite su strumenti dai cinquanta registri in su, strumenti che noi possiamo solo continuare a sognare? Come dire a queste persone che l'organista così tanto venerato che sono andati ad ascoltare, in realtà non ha fatto gli interessi dei compositori del programma, bensì i propri per poter mostrare in *curriculum* che ha suonato brani virtuosistici... O ancora come a dire a questo pubblico che in Italia, finché restano in vigore filosofie secondo cui gli organi sono opere d'arte e per tanto tutti sotto tutela delle soprintendenze, non sarà mai possibile dotare le chiese di strumenti degni dell'arte compositiva dei grandi e veri talenti. In Italia il paradosso è che si tutela l'opera manuale di un artigiano, l'organaro (in Italia non serve alcun titolo

specifico per essere organari) a scapito della vera opera d'arte, opera del grande intelletto, che è l'opera compositiva. Qualcuno ha volutamente frainteso il vero senso dell'arte, l'arte non sta nello strumento, ma nella creazione musicale. Quindi per poter scoprire chi sono e quanto valgono le opere di Vienne e Widor, di Duruflé e Alain, di Naji Hakim o Jean Guillou, consiglio vivamente tutti di attingere ai molti video disponibili su youtube, finché non ce li oscurano...

Lei Maestro si dedica anche alla didattica, con passione e costanza. A un giovane organista che consiglio darebbe?

Sì, insegnare mi piace, trasmettere una passione è la cosa più bella che si possa fare. Pensi che il prossimo maggio nel Festival Internazionale di Santa Rita suonerà, in occasione di un grande concerto, uno dei miei primi allievi, Paolo Giaccone. Si è diplomato con dieci e lode e quindi mi ha abilmente superato, che dire ... queste sono grandi gioie della vita. Comunque, per non fuggire alla sua domanda, direi a chiunque che l'organo è il re degli strumenti, e come tale va trattato, con studio diligente, con umiltà, anche, con perseveranza, con caparbia, l'organo chiede all'interprete una grande obbedienza e una grande sudditanza. E poi gli direi la cosa più importante: «*Scavalca le Alpi e vai a conoscere cosa davvero è un organo, non farti prendere in giro in Italia dai vari ciceroni*».

Oggi vanno sempre più di moda programmi monografici o quantomeno tematici, per certi versi vantaggiosi rispetto a programmi pot-pourri (un po' di Frescobaldi, un po' di Bach, Reger per finire o altri...). Cosa pensa al riguardo?

Penso che se mi invitassero ad una cena tutta e solo a base di pesce o di patate direi che per quella sera ho già altri impegni e mi defilerei. Fare in concerto un'opera monografica può avere senso solo nel caso di un anniversario particolare, oppure se il concerto è a fine didattico. Questo tipo di concerti servono a taluni musicisti per poter far credere al pubblico e ai loro allievi che solo loro sono i veri grandi specialisti di quell'autore piuttosto che quell'altro. In Italia sembra prassi diffusa specializzarsi su un autore specifico... contenti loro...

Meglio un sano concerto studiato con un criterio logico, temporale, stilistico, geografico, ispirato a una festività, insomma si può proporre un bel programma vario senza dover tediare il pubblico con un'ora di armonie trite e ritrite.

Poi, proprio se si vuole, potete sempre suonare l'*opera omnia* di Johann Nepomuk David o di Sigfrid Karg Elert, dimenticavo che siamo sempre in Italia, meglio suonare Gian Battista Pescetti...

Altra vexata questio: un organista, al contrario di un pianista o altri, deve fare i conti con lo strumento specifico che si trova ad utilizzare 'quella' singola sera. La faccenda può tradursi in un limite, in una vera e propria *diminutio*, ma può al contrario anche trasformarsi in un'occasione di stimolo, nell'opportunità per valorizzare un autore, una *tranche* di repertorio, partendo dalla disponibilità di una certa tavolozza timbrica... È così?

Questo è un aspetto molto delicato e chiedo innanzi tutto scusa a tutti coloro che potrebbero sentirsi offesi dalle mie affermazioni.

«*Organisti italiani... per favore smettetela di suonare la Toccata e Fuga in re minore BWV 565 su organi a una tastiera...*»

Un paio di aneddoti, per capirsi (con un pizzico di provocazione, s'intende): Una volta, quando avevo diciassette anni, un grande organista, Arturo Sacchetti suonò nella mia parrocchia, la chiesa di Madonna delle Rose di Torino, e suonò su un organo con cinque o sei registri musica di Max Reger, per fortuna che in chiesa c'erano solo cinque o sei persone...

Altro caso, per *par condicio*. Ton Kopman, proprio lui in persona e non un sosia, è venuto nella chiesa di Santa Rita, grazie a Settembre Musica, e su un organo a quattro tastiere, dico a quattro tastiere, è venuto a suonare Frescobaldi e la *Pastorale* di Bach. No comment. In questo caso la chiesa era piena ed il *cachet* sostanzioso. E il pubblico deve aver sicuramente pensato... un altro bell'organo per la musica frescobaldiana.

Fu tolto il registro della Voce umana dall'organo così ora non è più frescobaldiano.

Era per dire: sono innumerevoli i concerti a cui ho assistito con programmi insensati, molti interpreti, pur di mostrare che sono virtuosi, suonano brani complessi che richiederebbero organi di un certo tipo, su organetti italiani. Questo fa molto male alle opere dei compositori che vengono così presentate al pubblico in una veste non corretta, provate a immaginare di vedere la *Pietà* di Michelangelo al buio... bella vero? Lo stesso vale per le musiche. Se dovete fare un concerto su un organetto italiano, bene: suonate le musiche proprie

di quell'organo, magari prima o poi qualcuno si renderà conto che siamo pieni di strumenti inadatti. Mi sbaglio?

Purtroppo ogni organo ha un suo repertorio ideale, se quell'ideale è troppo limitato magari quell'organo non è tanto Re degli strumenti ma solo un impostore.

Ed ora alcune domande a raffica, a cui rispondere in una battuta... La partitura organistica che si porterebbe sull'isola deserta?

Beh, quelle che mi interessano le conosco a memoria e quindi nella valigia risparmio spazio, porterei più volentieri carta da musica intonsa, una matita, una gomma e la lacca per i capelli che fissa molto bene la matita...

E quella per organo e orchestra?

Mi porterei il *Concerto per organo e orchestra* di Yon, non faccia quella faccia stupita... Yon è esistito davvero, pensi che era pure di origine italiana, ma per fortuna sua viveva in America.²

Il musicista che vorrebbe riportare in vita per domandargliene il segreto?

Sicuramente Bach, per domandargli a tu per tu: «*Ma come t'è venuto in mente di scrivere brani tali che mi assillano da trent'anni, tanto sono affascinanti*».

Il primo ricordo musicale dell'infanzia?

Quando alla prima lezione di solfeggio con Soldera anziché cantargli le note *do, re, mi* ecc... le recitai parlando normalmente. Lui mi guardò per tre secondi e poi disse: «*Iniziamo bene, qui ci sarà da tribolare*». Mi mandò subito ad una serie di lezioni intensive da Dario Tabbia, grande maestro, assai esperto della voce e ormai amico da tanto.

L'ultimo film che l'ha emozionata?

Les choristes, un gran bel film che tutti i dirigenti scolastici dovrebbero guardare e poi meditare.

Un libro che l'ha incuriosita?

Fontamara di Ignazio Silone, libro che consiglio a tutti i ragazzini... e poi anche la biografia di Albert Schweitzer, un grande uomo della nostra storia [N.d.R.. organista, ma anche filantropo e premio Nobel]

Come concilia la sua attività con la passione per le due ruote?

Ci vado da sempre, difficile dire se è più eccitante suonare la *Toccata* della *Quinta Sinfonia* di Widor o impostare una curva piegato ai duecento all'ora. Sicuramente, se cado dalla panca dell'organo non mi faccio tanto male, dalla moto invece... Ma le confido una cosa: non ho paura e dico a tutti come diceva Karol Wojtyła: non abbiate paura, né della moto né della verità. A volte la verità non la si digerisce volentieri, ma continuo a credere che faccia meglio dell'ipocrisia.

Il sogno (musicale) nel cassetto?

Realizzare un grande concerto per organo e orchestra con l'Orchestra Sinfonica Nazionale RAI sul grande organo a 5 tastiere dell'Auditorium 'Toscanini' di piazza fratelli Rossaro... già, dimenticavo che l'organo in questione è stato silenziosamente rimosso e collocato temporaneamente nei magazzini della RAI, smontato pezzo per pezzo, pur essendo sotto tutela. Mi sa che suonare con la Sinfonica RAI resterà un sogno a meno che non riesca a portare l'orchestra in chiesa...

C'e' un motivo particolare per cui si esibisce in questo concerto?

Sono stato invitato dalla famiglia Accomazzo che conosco da tempo ad organizzare con il Maestro Amadesi

² [N.d.R. il nostro stupore in realtà è di segno diverso da quanto ha immaginato il M° Caputi: non può sapere infatti come un nostro prossimo libro di argomento musicale, *ça va sans dire*, conterrà un racconto dedicato proprio al musicista di Settimo Vittone - invero sconosciuto ai più - che divenne maestro di cappella in St. Patrick a New York. Ci asteniamo dal dirglielo, con un filo di malcelato orgoglio, e gli lasciamo la sorpresa per quando leggerà il testo dell'intervista stessa.]

questo concerto.

Ogni anno infatti la famiglia organizza un concerto a Mezzenile per ricordare il dott. Pietro, per molti anni "farmacista della valle", ed il nipote Gabriele.

Sono anche legato alla Chiesa di Mezzenile in quanto alcuni anni or sono ho diretto il coro di voci bianche della Chiesa di cui ho apprezzato la qualità dell'organo.

L'intervista è ormai terminata. Il maestro Caputi benevolo nei nostri confronti e conoscendo la nostra passione per l'organo, ci invita a provare lo strumento: difficile resistere, e così, pur riluttanti e un poco timorosi, di fronte alla sua maestria, alla fine cediamo all'invito, cortese e pressante al tempo stesso, e restiamo ancora a lungo a conversare, discutere di autori, interpretazioni, saggiando nel contempo registri e combinazioni di uno strumento a dir poco eccezionale del quale Caputi conosce ogni segreto. Da ultimo ci 'introduce' nel vero senso della parola allo strumento stesso, ovvero ce ne schiude la porticina laterale che immette al 'cuore' ed entriamo negli angusti spazi per una 'visita guidata' potendo contare su un singolare accompagnatore: ecco la le canne del contrabbasso 16, quelli sono clarone 4 e controfagotto da 32, e poi la cassa espressiva ed i registri del terzo e quarto manuale e ancora le peculiarità della catenacciatura... In un angolo, accanto alla porticina, un casco integrale, un paio di stivali in pelle e di guanti da motociclista. Caputi si accorge del nostro sguardo incuriosito, ma finge per discrezione di non essersene accorto. Ancora uno sguardo alle anse di facciata, la coreografica trompeta de batalla dalle canne orizzontali. Ci congediamo da Caputi e usciamo dal Santuario. Pochi istanti e il buio della notte ci avvolge.

SULLE “SETTE ULTIME PAROLE SULLA CROCE” DI JOSEPH HAYDN

di Andrea Lanza

Per antica tradizione cristiana, la devozione dell’agonia scandita sulle ore, dalla sesta alla nona, in cui si consuma la morte di Cristo costituisce il momento culminante della liturgia del Venerdì santo. La musica vi partecipa a vario titolo, secondo il genere e lo stile, quasi un necessario antidoto per compensare l’insostenibile crudezza del racconto e risollevare dall’abisso la meditazione sulla sofferenza e la morte. Nella celebrazione liturgica la sequenza delle Sette ultime parole sulla Croce, fissate in un canone che attinge ai diversi Vangeli, occupa una posizione esattamente mediana fra l’umano e il divino, fra l’*historia* e il *mysterium*, fra la progressione drammatica e l’itinerario mistico (I. Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno – II. Donna, ecco tuo figlio – III. In verità ti dico, oggi sarai con me in Paradiso – IV. *Eli, eli, lama sabactani* – V. Ho sete – VI. Tutto è compiuto – VII. Padre, nelle tue mani affido il mio spirito).

In questa funzione e in questo orizzonte spirituale si colloca il rito del Venerdì santo per il quale, nei primi anni ’80 del XVIII secolo, i canonici di Cadice, in Spagna, commissionarono a Joseph Haydn una serie di brani strumentali da intercalare ai sermoni sulle Sette parole: allo scopo di propiziare la riflessione interiore o per proiettare le omelie in una sfera di sublime solennità, o forse soltanto per riempire i silenzi. Ne scaturì la *Musica instrumentale sopra le Sette ultime Parole del nostro Redentore in croce*, un ciclo di sette Adagi per orchestra, ciascuno in rigorosa forma-sonata, preceduto da un’Introduzione e, almeno nella versione tramandata, concluso da un *Terremoto*.

L’essenza della composizione di Haydn risiede nel fatto che ciascuna delle Sette parole è trasformata in suono puro, in melodia, incorporata nella musica come un fossile che, perduta la sostanza organica primitiva, ne conserva la forma. In termini strettamente tecnico-musicali non si tratta di un espediente eccezionale. Ma in questo caso l’eccezionalità è data dal contesto, per due ragioni. Innanzitutto si tratta delle parole pronunciate direttamente da Cristo, dal “verbo incarnato”, e raccolte come reliquie dai testimoni, e il fatto che nella rievocazione dell’agonia esse si manifestino ora come puro *logos*, spogliate della loro veste fonico-verbale, diviene metafora fortissima: del distacco dal corpo, dalla sofferenza terrena, dall’umano troppo umano; in una parola, della Redenzione. In secondo luogo, nella elaborazione estremamente concentrata di Haydn i temi musicali delle Sette parole diventano, in ciascuno degli Adagi, il fulcro dell’intera struttura sonatistica nelle sue diverse articolazioni. Sotto questo aspetto, le sette Sonate appaiono come un esempio vivente e quasi emblematico di quel processo di “emancipazione della musica dal linguaggio”³ che fu la grande conquista dello Stile classico nella seconda metà del Settecento, e che portò il discorso strumentale “puro”, cioè non basato su un testo, ad acquistare attraverso la sintassi di sonata un’ampiezza, una coerenza e una complessità sino allora concepibili soltanto per la musica vocale. Pur senza possedere i termini concettuali necessari a definirla compiutamente, i contemporanei di Haydn furono ben consapevoli della novità. Ne sono prova sia l’eccezionale celebrità dell’opera, che ebbe sino alle soglie del’800 innumerevoli repliche in Europa, sia le diverse rielaborazioni richieste allo stesso compositore: oltre alla versione orchestrale, una per quartetto d’archi, una per fortepiano (non realizzata da Haydn ma da lui approvata) e, infine, una versione oratoriale.

³ L’espressione è di J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, 1986. Si veda anche l’introduzione di A. LANZA, *Haydn*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp.7-28.

Nonostante la notorietà e le numerose esecuzioni antiche e moderne, è mia opinione che quest'opera di Haydn non abbia ancora interamente rivelato la ricchezza intrinseca dei suoi significati musicali e che numerosi aspetti rimangano tuttora aperti a ulteriori chiarimenti, ivi comprese la data esatta di composizione e le circostanze della genesi. A mio avviso, sulla base di dati oggettivi e di considerazioni deduttive, le *Sette Parole* furono composte alcuni anni prima della data comunemente accettata (1786/87) e questa precisazione, lungi dall'essere un dettaglio erudito, suggerisce una nuova lettura critica dell'opera, che ne mette in luce varie particolarità della struttura ciclica e del contenuto simbolico ben presenti nell'originaria destinazione liturgica, ma destinate a rimanere in ombra nella successiva diffusione concertistica come "sinfonia" e, in ultimo, ad andare completamente perdute nella versione oratoriale. In questo breve articolo cercherò di esporre in sintesi i termini del problema.⁴

o o o

La data di composizione della *Musica instrumentale sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore in croce* è ancora avvolta nell'incertezza, dovuta non solo all'assenza di fonti ma anche alle non disinteressate reticenze di Haydn e del suo primo editore. Le notizie più antiche della composizione non risalgono oltre il gennaio/febbraio 1787, quando se ne accenna nella corrispondenza fra Haydn e Artaria che aveva in corso la pubblicazione (oltre che della versione orchestrale anche di quella per quartetto d'archi e di una riduzione per forte piano). Ancora prima dell'uscita a stampa se ne ebbero almeno quattro esecuzioni nel periodo pasquale di quell'anno, in cui la Pasqua cadeva l'8 aprile: a Vienna a palazzo Auersperg il 27 marzo e qualche tempo dopo in casa del conte Walsegg; nella cappella di Bonn diretta da Joseph Reicha e contemporaneamente (come *Grande symphonie*) al Concert Spirituel di Parigi il 30 marzo. In più di un caso l'opera fu annunciata (e venduta) come novità assoluta, pur essendo nata da una commissione (già pagata) di "gentiluomini spagnoli". Ancora l'8 aprile in una lettera all'editore londinese Forster Haydn parla di "un lavoro del tutto nuovo ... fatto di sette sonate, ciascuna della durata da sette a otto minuti", con un'introduzione e, alla fine, un Terremoto". Solo molti anni dopo, nella prefazione dettata da Haydn per l'edizione Breitkopf del 1801, le vere circostanze della genesi furono rese pubblicamente note, con parole che saranno ripetute pari pari (compresi i lapsus memoriae) dai primi biografi:

*"[...] circa 15 anni fa un canonico di Cadice mi chiese di comporre una musica strumentale sulle Sette ultime Parole del Cristo in croce. Allora c'era l'usanza nella cattedrale di Cadice di eseguire ogni anno, in quaresima, un oratorio il cui effetto veniva singolarmente rinforzato da quanto qui dirò. I muri, le finestre e le colonne della chiesa venivano coperti da tendaggi neri, solo una grande lampada al centro della navata rompeva quella sacra oscurità. A mezzogiorno erano chiuse tutte le porte e allora cominciava la musica. Dopo un preludio, il vescovo saliva sul pulpito, pronunciava una delle sette Parole e le commentava. Quindi scendeva e si prosternava all'altare; questo intervallo di tempo era riempito dalla musica. Il vescovo saliva una seconda volta sul pulpito, poi una terza, e così via, e ogni volta l'orchestra interveniva alla fine del sermone."*⁵

⁴ Mancano studi italiani sulle *Sette Parole*, se si eccettua l'inattendibile G. TABOGA, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, in "Recerca musicològica", XIII (1998), pp.165-200. Ma non abbondano neppure quelli in lingua straniera, fra cui si ricordano: Klaus LANGROCK, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz: ein Beitrag zur Geschichte der Passionkomposition*, Esses, Blaue Eule, 1987; Peter ACKERMANN, *Struktur, Ausdruck, Programm: Gedanken zu Joseph Haydns Instrumentalmusik über Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, in *Studien zur Instrumentalmusik: Lothar Hoffmann-Erbrecht Festschrift*, Tutzing, Schneider, 1988, pp.253-260; Richard WILL, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press, 2002, pp.98-119 e passim; Thiemo WIND, *Haydn, Artaria and the Seven Last Words, or How the Concert spirituel was cheated in 1787*, in "Muziek Wetenschap", III/2 (1993), pp.117-125. Sulle relazioni di Haydn con la Spagna: Robert STEVENSON, *Haydn's Iberian World Connections* in "Inter-American Music Review", IV/2 (1982), pp.3-30 (anche in trad. spagnola, "Revista musical chilena", XXXVI, n.157, 1982, pp. 3-39). L'edizione critica della musica è stata curata da H.UNVERRICHT negli *Haydn Werke*, München, Henle Verlag, serie IV, (1963, la versione orchestrale) e XXVIII/2 (1961, l'oratorio). Da segnalare infine la dissertazione dattiloscritta di C.CAVALLI, *Analisi de Die sieben letzten Worte di J.Haydn*, Conservatorio di Torino, a.a. 2005, a cui sono debitore di alcune osservazioni sviluppate nel presente articolo.

⁵ Haydn. *Due ritratti e un diario*, a cura di Andrea LANZA, Torino, EdT, pp. 99-103

Fig.1 (Cadice, Cripta di Santa Cueva)



In realtà le *Sette Parole* non furono composte per la Cattedrale bensì per l'Oratorio della Santa Cueva (Santa Grotta) di Cadice, una cappella sotterranea fatta edificare fra il 1781/82 nella cripta della chiesa del Rosario dal marchese José Saenz Santamaria di Valdes-Iñigo, lo stesso che dovrà commissionare la musica a Haydn. Nella nuova cappella dedicata al Calvario e immersa in una naturale oscurità, la Confraternita dei disciplinati della Madre di Antigua, di cui il marchese era priore, aveva trasferito il rituale delle 'Tre ore' del Venerdì santo, che per antica tradizione celebrava con la musica (un'usanza a cui si probabilmente si collega un ciclo di sonate da chiesa conservate a Bergamo, scritte per Cadice nel 1771 da Carlo Lenzi).

Ma a quando risaliva la commissione spagnola delle *Sette Parole*? Per puro calcolo deduttivo, la maggior parte degli studiosi concorda su una data fra il 1785/86, molto vicina alle prime esecuzioni in concerto; il ritrovamento di alcuni abbozzi del "Terremoto" nel manoscritto di una delle Sinfonie parigine confermerebbe questa datazione tarda, ma solo presumendo che quel roboante finale figurasse già alla versione originale e non fosse invece un'aggiunta successiva, come pare suggerire la diversa strumentazione, con tromboni e timpani assenti tutti gli altri brani. In mancanza di fonti certe di parte spagnola il piccolo "giallo" è destinato a restare insoluto, ma rimane aperta un'altra, più verosimile ipotesi, cioè che la commissione risalga a una data più vicina all'inaugurazione della cappella di Cadice, o appunto in funzione di quella, verso il 1782: in anni in cui la nobiltà spagnola cominciava a contendersi i servizi dei più rinomati maestri europei (del 1781, ad esempio, è *Stabat Mater* di Boccherini per il Venerdì santo dell'Infanta di Spagna). La recente scoperta di un'esecuzione a Rotterdam nel 1784 di una *Passionen-sinfonie* di Haydn sembra avallare questa ipotesi⁶.

Se così fosse, ci troveremmo di fronte a due momenti distinti nella storia della recezione delle *Sette Parole* di Haydn: il primo come opera sacra, concepita totalmente nei canoni di un preciso rituale mistico; il secondo come brano da concerto, che conservava intatta l'originaria carica spirituale ma riadattandola alle forme d'un diverso rituale, quello che andava allora costituendosi attorno all'ascolto pubblico della musica sinfonica. Un terzo momento sarà nel 1796 quando le *Sette Parole*, dotate di un testo, saranno trasformate in oratorio e questa versione soppianderà definitivamente quella orchestrale, ormai declassata a "sinfonia caratteristica". Lungo le tre tappe la musica rimaneva sostanzialmente la stessa ma prendeva via via significati diversi in rapporto al mutato contesto recettivo e simbolico. E non sfuggiva ai contemporanei come il

⁶ Thiemo WIND, 'Verschiedene grosse Passions-Symphonien, von Haydn komponiert': eine Rotterdamer Aufführung der Sieben letzten Worte im Jahre 1784, in "Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", XLIII/2 (1993), pp.105-118.

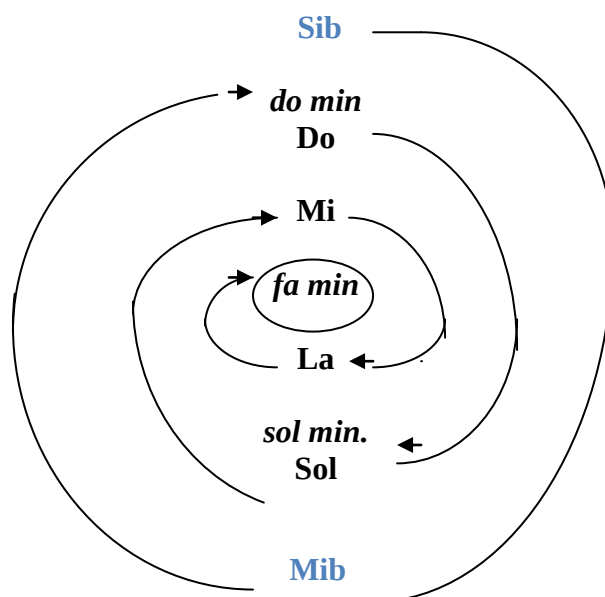
particolarissimo rapporto “implicito” che nelle *Sette Parole* si stabiliva fra testo e musica acquistava quasi un valore emblematico in una falde in cui la musica strumentale andava appropriandosi dei contenuti spirituali ed estetici fino allora attribuiti solo alla musica vocale.

Sebbene all’epoca le *Sette Parole* di Haydn furono talvolta definite come “sinfonia” o “passione”, esse non appartengono né all’uno né all’altro genere: non hanno la struttura narrativa di un’*historia* della passione di Cristo, né la consequenzialità dei tempi di una sinfonia. Più semplicemente, non sono un racconto della Via crucis bensì una meditazione, profondamente intrisa di elementi simbolici, sul significato teologico e spirituale insito in ciascuna Parola. Se si tiene distinta – anche cronologicamente – la versione di Cadice dalla successiva diffusione in concerto, il senso e la struttura originaria della composizione emergono con maggiore chiarezza, ed è possibile vedere come in essa si sovrappongano due diverse dimensioni temporali: una, diegetica, che procede dal primo all’ultimo brano secondo il canone stabilito delle “sette Parole” desunte dai Vangeli; l’altra, astratta e simbolica, che si svolge a spirale facendo centro sulla IV Parola, *Deus meus, utquid dereliquisti me?*, da Marco e Matteo, la più importante sotto il profilo teologico. Questa struttura simbolica governa l’effettiva concatenazione armonica delle tonalità (in rapporto di quinta o di relativo maggiore/minore), che non si palesa nella successione apparente dei brani, bensì nella loro disposizione simmetrica rispetto al brano centrale (il IV), che è in fa minore, la tonalità del “dolore mistico”, tipica degli Stabat Mater.

Fig. 2 (Tonalità)

Introduzione		(re minore)
I	<i>Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt</i>	Sib maggiore
II	<i>Hodie mecum eris in paradiso</i>	do minore > Do maggiore
III	<i>Mulier, ecce filius tuus</i>	Mi maggiore
IV	<i>Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?</i>	fa minore
V	<i>Sitio</i>	La maggiore
VI	<i>Consummatum est</i>	sol minore > Sol maggiore
VII	<i>In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum</i>	Mib maggiore
(Terremoto)		(do minore)

Fig. 3 (Ciclo delle tonalità)



Anche la successione dei tempi segue lo stesso schema spiraliforme. Come Haydn era ben consapevole, la maggiore difficoltà stava nell'ottenere sufficiente varietà da una serie di brani tutti in tempo lento. Per compensare tale uniformità Haydn ricorre innanzitutto alle risorse del dinamismo interno del discorso musicale, del fraseggio e del ritmo armonico; in secondo luogo alla varietà dello schema formale, che per tutti i brani è la forma-sonata ma costruita in modo sempre diverso. Inoltre, come rilevato da un acuto osservatore (C.Cavalli), fa discendere la scelta dei tempi da precisi criteri simbolico-teologici; il tempo "Largo" in ritmo ternario, ad esempio, è riservato alle tre Parole rivolte direttamente al Padre: oltre alla IV, anche la I (*Pater, dimitte illis*) e la VII (*In manus tuas, Domine*) simmetricamente disposte rispetto a questa.

Fig.4

				Num. battute	Num. tactus	Durata **
Introduzione				(51)		(6'20)
I	<i>Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt</i>	3/4	<i>Largo</i>	104	312	6'18
II	<i>Hodie mecum eris in paradiso</i>	C tagliato	Grave e cantabile	156	312	6'53
III	<i>Mulier, ecce filius tuus</i>	C tagliato	Grave	180	360	9'16
IV	<i>Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?</i>	3/4	<i>Largo</i>	185	555	10'10
V	<i>Sitio</i>	C tagliato	Adagio	180	360	9'25
VI	<i>Consummatum est</i>	C tagliato	Lento	143	286	8'22
VII	<i>In manus tuas, Domine, commendo</i>	3/4	<i>Largo</i>	140 (110)	420 (330)	8'04

	<i>spiritum meum</i>					
Terremoto				(123)		(1'55)

****esecuzione di J.Savall (1981)**

Si comprende allora sino a che punto il contenuto fonico e semantico di ciascuna parola, non direttamente udibile ma trasformato in motivo e tema musicale, si trasferisca nella composizione e la impregni di sé, come una forma fossile, a tutti i livelli, dal singolo brano all'intero ciclo. Un contesto così profondamente intriso di significati sacri spiega altresì il continuo ricorso alle *figurae* dell'antico simbolismo musicale: innanzitutto il simbolo della Croce (*chiasmus*), che compare emblematicamente all'inizio, nell'incipit dell'Introduzione, e sarà poi ripreso più volte in forme variate insieme alla figura del *crucifixus* (*tau*); la *suspiratio* nella III Parola (*Mulier...ecce...filius tuus*); la *circulatio*, simbolo di trascendenza, nella IV Parola (*Deus meus, Deus meus...*).

Nell'attacco della VI Sonata la figura della *catabasis* si unisce a un procedimento sintattico di straordinaria pregnanza simbolica: la normale sequenza armonica tonica-dominante dell'inizio di una forma sonata viene capovolta e condensata in tre battute, con lento arpeggio discendente sulla triade di dominante e risoluzione sulla tonica (Sol), a indicare che tutto è compiuto (*Consummatum est*). La VII Sonata (*In manus tuas...commendo spiritum meum*) ha il carattere di un commiato: brevi passaggi in modo minore oscurano all'inizio il discorso musicale che via via evolve verso un clima di mistica serenità con lunghe cadenze dei violini primi e si chiude *pianissimo* con una lunga nota tenuta del flauto ("sempre più piano"). Quasi certamente fu questo suono isolato, in eterea dissolvenza, il finale dell'originaria versione per il rito penitenziale di Cadice.



IL CONCERTO PER VIOLONCELLO DI SCHUMANN: RIASCOLTIAMOLO PER LA PRIMA VOLTA di Marco Ferrari

Il concerto per violoncello e orchestra in la minore, op. 129, di Robert Schumann, è considerato uno dei più importanti di tutto il repertorio ottocentesco per questo strumento. Fu composto dal musicista tedesco dopo il suo arrivo a Düsseldorf, fra il 10 e il 24 settembre del 1850. Schumann aveva in gioventù suonato lo strumento ma non poteva essere considerato un violoncellista; peraltro la sua collaborazione con virtuosi dello strumento, durante la stesura del concerto, non fu certo fortunata. Il concerto fu eseguito per la prima volta da Christian Reimers con l'accompagnamento del pianoforte; in vista di una prima esecuzione con l'orchestra, nel maggio del 1851, Schumann prese contatto con un altro violoncellista, Robert Emil Bockmühl, che ruppe di lì a poco la collaborazione con l'autore in quanto non soddisfatto delle modifiche che questi apportava. Bisognerà aspettare sino al 9 giugno 1860 per avere la prima esecuzione pubblica del concerto, postuma, a Lipsia, con Ludwig Ebert quale solista.

Quasi tutti i musicisti che sono cresciuti nell'epoca della riproduzione (meccanica prima, e poi elettronica) del suono, hanno conosciuto il repertorio fondamentale del proprio strumento soprattutto dalle registrazioni. L'aspetto positivo di questo è che abbiamo avuto la possibilità di apprezzare un grande numero di composizioni che rischiavano di andare dimenticate, e di ascoltare grandi interpreti del passato che non avremmo potuto conoscere dal vivo. Per contro, si è talvolta creata una confusione fra la conoscenza dell'opera musicale, e la conoscenza della sua esecuzione (o interpretazione). Il ripetuto ascolto di una certa esecuzione viene a fissarsi nella nostra memoria uditiva e diventa il nostro punto di riferimento per quel brano: poiché gli esecutori delle registrazioni sono sicuramente dei "virtuosi", questo conferisce una sorta di "autorevolezza" alla loro interpretazione, cosicché ci siamo abituati a considerare la loro esecuzione come quella "definitiva". Il condizionamento così risultante ci rende difficile modificare le impressioni che si sono formate nel tempo, e per questo, quando esaminiamo con cura i testi musicali, spesso il conflitto fra le indicazioni stampate e la nostra memoria uditiva ci porta a trascurare notazioni anche elementari come quelle di tempo o di dinamica; fino al punto, talvolta, di ignorare di proposito qualche indicazione dell'autore, perché è contraria ai nostri preconconcetti consolidati dalla "tradizione".

Il concerto di Schumann ha ricevuto come molti altri pezzi questo trattamento, e questo per due ragioni fondamentali. La prima, che la insolita difficoltà tecnica ha giustificato ogni tipo di cambiamenti nel testo, principalmente riguardo ai tempi di base e alle articolazioni. In secondo luogo, il falso pregiudizio riguardo allo stato mentale di Schumann al tempo della composizione del Concerto, e in generale riguardo alla sua malattia, hanno portato a considerare non solo accettabile ma inevitabile fare questi cambiamenti. Trascurando il secondo punto (pensare cioè che Schumann "era pazzo" quando aveva scritto certe legature o certe indicazioni di metronomo, che considero un modo infantile e non degno di un musicista serio di aggirare i problemi anziché affrontarli e tentare

di risolverli), da un esame appena approfondito del testo ricaviamo immediatamente gli elementi per contraddire molte “interpretazioni” anche autorevolmente confermate da esecutori il cui livello tecnico è fuori discussione.

Proviamo ad esaminare l’opera in sé. Il titolo originale, che non fu mai cambiato sulla prima pagina dell’autografo, recita “Konzertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchester” (“Pezzo da concerto per Violoncello con accompagnamento di Orchestra”). La scelta del titolo già suggerisce che Schumann stava consciamente pianificando di staccarsi dalle regole tradizionali. Consideriamo ora il primo movimento (Clara Schumann sosteneva che il successo della musica di suo marito dipendeva dall’accurata osservanza di tutte le sue annotazioni): l’indicazione di tempo qui è “Nicht zu schnell” (non troppo veloce), “130” il valore di metronomo indicato per la semiminima. È importante notare subito che le voci riguardo alle inesattezze del metronomo di Schumann sono state largamente confutate; Schumann regolava frequentemente il suo metronomo su un orologio che sapeva essere molto preciso, e per giunta suggerì la stessa cosa a un collega compositore (Ferdinand Boehme) come risulta da una lettera dell’ 8 febbraio 1853. “130” è molto più veloce della media dei tempi usualmente ascoltati oggi, e tuttavia non è del tutto incompatibile con l’indicazione “non troppo veloce” se confrontato con i tipici tempi “allegro” di Beethoven, di solito fra il 144 e il 168: il “non troppo veloce” di Schumann a 130 corrisponde da vicino alle annotazioni di Beethoven (“Allegro ma non troppo” - 132) per il movimento iniziale della Sesta Sinfonia (“Pastorale”). Se poi pensiamo questo movimento come se fosse scritto “alla breve” (2/2) la minima equivale a qualcosa fra 60 e 65: effettuando un confronto con altre opere di Schumann, il primo movimento del Concerto per Pianoforte è indicato “Allegro affettuoso”, con la minima uguale a 84 (semiminima = 168), mentre il primo movimento del Concerto per violino porta l’indicazione “In kräftigem, nicht zu schnellem tempo” (tempo non troppo veloce), con minima = 54 (semiminima = 108). L’indicazione di 130 per il primo movimento del Concerto per violoncello, quindi, si trova esattamente nella media. Con tutto questo non intendo dire che sia necessaria una rigida e pedissequa osservanza del metronomo, ma soltanto sottolineare che spesso molti musicisti hanno una cattiva (e presuntuosa) abitudine di non dare importanza ad una indicazione dell’autore, senza aver talvolta nemmeno considerato la possibilità di attuarla.

È evidente la natura poetica e introspettiva del Concerto per violoncello: questo però non equivale a pesantezza e lentezza. Ogni momento delle prime trenta battute suggerisce passione e forti impulsi, non riposo: l’indicazione metronomica del tempo, gli accenti nella seconda battuta del solo del violoncello, le appoggiature, le anticipazioni, le repentine ascese e cadute della linea melodica, le varianti “rubate” del tema iniziale alla battuta 21, le sincopi nell’accompagnamento.

Considerazioni analoghe si potrebbero estendere al “Langsam” del secondo movimento (quantificato con semiminima = 63: un tempo decisamente lento, che permette agli ottavi del solista e alle terzine dell’accompagnamento di fluire con naturalezza, senza creare conflitti ritmici), allo “schneller und schneller” (sempre più veloce) quattro battute prima dell’inizio del finale (che molti esecutori eseguono invece addirittura in ritardando), al “Sehr lebhaft” (molto vivace) del terzo movimento (il cui tempo indicato da Schumann è 114 per la semiminima: e solo se eseguito questo tempo ci appare chiaro il legame fra l’apparizione delle terzine del finale e gli analoghi motivi del primo movimento, a suggellare una sorprendente unità e continuità del materiale musicale).

In conclusione, penso che l’interprete debba in primo luogo leggere la musica così come è stata scritta, servendosi della migliore edizione possibile (la più fedele all’originale dell’autore) e considerare tutte le indicazioni del compositore altrettanto importanti quanto le note e i ritmi. Qualche nota sbagliata a causa di una momentanea distrazione non rovina un’esecuzione, mentre tempi inadatti e uno stile complessivamente non idoneo possono rendere un’esecuzione molto noiosa e poco comprensibile. In definitiva, dovremmo pensare di eseguire ogni opera come se fosse la prima volta, e come se non l’avessimo mai sentita prima.

I 12 STUDI TRASCENDENTALI DI LISZT

di Alessandro Ambrosoli



Alessandro Ambrosoli è nato a Torino il 16 dicembre 1969, in un'epoca caratterizzata in Italia e nel mondo da grandi tensioni, spinte innovative e contraddizioni. Forse per questo (e per chissà quanti altri motivi) il suo carattere è stato segnato fin dall'inizio da una profonda insofferenza per ogni forma di costrizione, unita ad una ricchezza interiore e al bisogno continuo di esprimerla.

GLI INIZI (*Veridicamente narrati dal padre, suo biografo ufficiale, con qualche modesto apporto personale*).

Con gli insegnanti, e con la struttura scolastica in genere, Alessandro ha sempre avuto un rapporto conflittuale, anche successivamente. Pur essendo amato per le doti umane e intellettuali, è sempre stato considerato un allievo “difficile”, poco “plasmabile”, recalcitrante di fronte ad ogni forma di impegno sistematico che non fosse da lui liberamente scelto.

Dei particolari di tale sofferenza viene qui fatta grazia al lettore, che giustamente non ne trarrebbe che noia. Si vuole solo ricordare che da questa situazione anche l'apprendimento musicale è stato influenzato. Alessandro infatti ha sempre rifiutato, per il pianoforte come per il resto, di sottoporsi a uno studio “organizzato”, in cui fosse richiesto di adeguarsi a regole, programmi e argomenti prestabiliti, e ha sempre cercato, al contrario, di adeguare regole, programmi e argomenti a sé, alle proprie esigenze, alla propria sensibilità, ai sogni che lui inseguiva. Esigenze, sensibilità e sogni che l'hanno progressivamente portato a identificarsi con il pianismo romantico e le esecuzioni dei grandi interpreti di esso.

Questo atteggiamento, pur criticabile sotto molti aspetti, è stato tanto radicato e seriamente perseguito, da tenerlo lontano dai percorsi ufficiali e da ogni tipo di struttura che assomigliasse a un Conservatorio con i suoi maestri e i suoi esami. Alessandro Ambrosoli ha sempre studiato il pianoforte privatamente e mai, se non eccezionalmente, ha accettato di sottomettersi al vaglio di un controllo istituzionale. Viceversa, ha sempre cercato fin dall'inizio un maestro in cui riconoscersi, che sapesse accogliere il suo "spirito" e al quale, per tale motivo, potersi dedicare totalmente.

IL " PERIODO BERMAN"

E' stato così che, dopo l' insegnamento da parte di alcuni maestri torinesi, Costa e Lerda, e di Bruno Mezzena a Conegliano Veneto, all'età di 22 anni Alessandro sente il bisogno di avvicinare una personalità pianisticamente superiore, individuata nel grande pianista russo Lazar Berman, del quale ha sempre ammirato il repertorio e l'esecuzione, particolarmente vicini al proprio "mondo" musicale. Con apparente sfrontatezza (ma con segreta umiltà, perché è pronto ad accettare qualunque verdetto) chiede un'audizione e, ottenutala, si reca a Imola, dove il Maestro risiede, per farsi sentire.

Al termine dell'audizione, Berman gli chiede, con il suo fare burbero: "In sostanza, cosa vorresti che io facessi?", e Alessandro risponde candidamente: "Che mi insegnasse a diventare bravo come Lei, se è possibile". Berman obietta che 22 anni sono un'età troppo avanzata per un approfondimento tecnico e lo "dirotta" verso sua moglie Valentina, insegnante oltre che pianista, pur esprimendo qualche dubbio circa le possibilità di riuscita dell'operazione. Questo iniziale pessimismo verrà smentito. Dopo un anno di lezioni con Valentina, Berman lo ascolta di nuovo e riconosce apertamente i progressi fatti (*...la tua mano è diventata buona..*).

Inizia così il "periodo Berman". Alessandro si reca periodicamente a Imola, a far lezione con Valentina. La nuova insegnante trasferisce all'allievo l'impostazione passionale e drammatica dell'esecuzione del marito che, pur senza essere direttamente coinvolto nell'insegnamento, è il punto di riferimento stilistico e interpretativo. Passione, tecnica, virtuosismo: è quanto l'allievo va cercando.

Dopo circa un anno di viaggi Torino-Imola, Alessandro si trasferisce a Bologna, per poter essere più vicino ai suoi nuovi maestri (periodicamente Berman lo ascolta, lo

giudica, gli dà consigli). In questo periodo, Alessandro diventa (o inizia a diventare) quello che lui voleva: veramente bravo.

A 26 anni, Alessandro ritorna a Torino. Il livello raggiunto è ormai tale da permettere una frequenza didattica meno intensa, rendendo quindi (con sollievo dell'economia di famiglia) non più indispensabile la permanenza a Bologna. Le lezioni comunque continuano, e con esse il prezioso "sodalizio" artistico-interpretativo con Valentina Berman, di cui è apprezzata la didattica ma anche la grande umanità.

LE INCISIONI

Purtroppo, però, le speranze che con la "bravura" arrivino anche i riconoscimenti e con essi la possibilità di "vivere di musica", si dimostrano fallaci. Per ironia della sorte, quello che sul piano artistico può essere visto come il punto più elevato raggiunto da Alessandro Ambrosoli nell'esecuzione pianistica, coincide anche con un senso di scoraggiamento, per l'esasperante difficoltà a proseguire nella strada intrapresa, e la rarefazione insopportabile delle prospettive di lavoro.

Ciò non significa che Alessandro rinunci al proprio progetto. L'elevato livello raggiunto viene messo a frutto impegnandosi in esecuzioni sempre più "difficili", dove l'abilità esecutiva possa essere messa al servizio della passione interpretativa. Questa volontà di superare le difficoltà ponendosi mete più avanzate porta Alessandro ad affrontare i 12 Studi trascendentali di Liszt, considerati, per la loro straordinaria complessità, l'espressione musicale più vicina al suo temperamento romantico e passionale, nonché il testo ideale dove trasmettere tutta la maturazione artistica ottenuta anche grazie ai Berman.

La padronanza dell'opera di Liszt si concretizza nella registrazione dei 12 studi in un CD edito da KNS Classical (Girona, Spagna), oggi ristampato da SMC di Renato Campajola, cui hanno fatto seguito alcuni applauditi concerti nei quali gli studi sono stati interpretati in un'unica esecuzione, senza interruzione.

Come è riportato sulla copertina del CD, l'esecuzione di Alessandro ha ricevuto l'approvazione del Maestro Berman (poco prima del suo decesso), il quale ha anche messo per iscritto la propria opinione in una breve nota redatta in inglese, che qui di seguito viene riportata.

I listened to the recording of Alessandro Ambrosoli playing Liszt's Twelve "Etudes d'Execution Transcendante", whose importance and difficulty are well known to every pianist. I appreciated Alessandro's performance not only for his technique but also for his interpretation, for instance in "Paysage" and "Harmonies du soir". I hope that this recording will be published, for the pleasure of the public and the critics as well, and I am confident that it will be the beginning of Alessandro Ambrosoli's artistic life as a piano performer.

Florence, 15.06.04

Lazar Berman



L'approvazione di Berman è una piccola "storia nella storia", che forse vale la pena raccontare, anche perché serve a dare al lettore un'idea del personaggio Berman (uomo veramente straordinario, artisticamente e umanamente) e del suo rapporto con l'allora giovane Alessandro. (Il rapporto non si è interrotto, nel senso che nonostante il decesso del Maestro continua idealmente attraverso la vedova di lui, Valentina, custode e curatrice dell'opera e dell'immagine del marito).

La storia è certamente più godibile se raccontata direttamente da Alessandro medesimo, con qualche tentativo di rendere l'italiano un po' "strano" del maestro russo.

BERMAN E I 12 STUDI TRASCENDENTALI (di Alessandro)

Dopo aver registrato il master degli Studi, ne ho mandato una copia ai Berman per avere un loro parere. Stranamente, per lungo tempo non ho ricevuto alcuna risposta. Disperato, pensavo che la mia esecuzione non fosse piaciuta.

Dopo mesi di incertezza, mi sono deciso a chiamare per chiedere notizie di quel silenzio e la cosa si è felicemente risolta: i Berman avevano perso la copia che avevo spedito e non sapevano come dirmelo! Ovviamente, gliene ho subito spedito un'altra, ma intanto l'incertezza per il loro verdetto continuava.

La settimana seguente, assurdo ma vero, dopo aver sognato che Lazar era entusiasta della mia registrazione, è squillato il telefono alle dieci e mezzo del mattino.

- *Pronto? Alessandro !*

- *Lazar !*

- *Sì, sono io! Ho ascoltato tua registrazione... (lunga pausa... ero terrorizzato).*

Ma... Alessandro! Livello altissimo! Stupendo! Veramente stupendo!

Tuo terzo studio piaciuto più di mio!

Non credevo alle mie orecchie, pensavo che stesse continuando quel sogno meraviglioso... Poi Lazar, sempre con la sua voce profonda e inconfondibile ha aggiunto:

- *Però io ascoltato solo metà... domani ascolta altra metà ... poi telefona ...*

E ha chiuso.

Si può capire l'emozione che avevo in quel momento! Non mi ero mai svegliato così bene al mattino (presto, per le mie abitudini).

L'indomani è arrivata puntualmente la promessa telefonata.

- *Ho ascoltato tutto con attenzione ... Alessandro, veramente stupendo!*

(e altri complimenti che per modestia ometto).

A quel punto ho osato avanzare la mia richiesta di una critica "ufficiale" e Lazar, in risposta, mi ha ricordato cosa Horowitz aveva detto a lui, in un'occasione simile, proprio con i Trascendentali: " Registrazione come cartolina, io voglio vedere paesaggio reale ! "

Così, sono andato a Firenze (dove si era trasferito da Imola) per suonare i 12 studi dal vivo, a casa sua. Ho fatto il terzo studio così lento, per l'emozione e la fifa, che Lazar sembrava si fosse addormentato ! Non era così, l'aveva ascoltato perfettamente, però mi ha detto che così lento era noioso. Gli era piaciuta di più, molto di più, l'esecuzione del cd. Per fortuna lui capiva tutto e dopo avermi detto : "... anch'io sbaglio!"

mi ha fatto rifare l'ultimo studio due volte, spiegandomi fraseggi e "significati" musicali importantissimi.

Poi, con lo spartito aperto sul secondo studio, a bassa voce, ha canticchiato tutto lo studio per farmi capire bene la "linea" di quel brano demoniaco. Alla fine, ha scritto la critica.

Vengo a sapere dopo qualche anno e purtroppo dopo la sua morte, che faceva ascoltare il mio cd a tutti i suoi allievi.

Credo sia un complimento ineguagliabile !