



Teatro Alighieri  
domenica 27 giugno 2004, ore 21

## **OMAGGIO A VINCENZO VITALE**

---

---

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI  
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

# Fondazione Ravenna Manifestazioni

## *Soci*

Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Provincia di Ravenna  
Camera di Commercio di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Associazione Industriali di Ravenna  
Ascom Confcommercio  
Confesercenti Ravenna  
CNA Ravenna  
Confartigianato Ravenna  
Archidiocesi di Ravenna e Cervia  
Fondazione Arturo Toscanini  
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI  
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Vice Presidenti*

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

*Comitato Direttivo*

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

*Segretario*

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,  
*Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,  
*Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,  
*Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,  
*Ravenna*

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,  
*Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,  
*Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari,  
*Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,  
*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

---

|                                                                    |                                                         |
|--------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Domenico e Roberta Francesconi, <i>Ravenna</i>                     | Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>               |
| Giovanni Frezzotti, <i>Jesi</i>                                    | Francesco e Sonia Saviotti, <i>Milano</i>               |
| Adelmo e Dina Gambi, <i>Ravenna</i>                                | Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>                  |
| Idina Gardini, <i>Ravenna</i>                                      | Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>                 |
| Vera Giuliani, <i>Milano</i>                                       | Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>               |
| Maurizio e Maria Teresa Godoli, <i>Bologna</i>                     | Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>                 |
| Roberto e Maria Giulia Graziani, <i>Ravenna</i>                    | Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>                 |
| Dieter e Ingrid Häussermann, <i>Bietigheim-Bissingen</i>           | Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>            |
| Pierino e Alessandra Isoldi, <i>Bertinoro</i>                      | Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>                  |
| Michiko Kosakai, <i>Tokyo</i>                                      | Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>                |
| Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>                              | Leonardo e Monica Trombetti, <i>Ravenna</i>             |
| Franca Manetti, <i>Ravenna</i>                                     | Ferdinando e Delia Turicchia, <i>Ravenna</i>            |
| Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>                               | Roberto e Piera Valducci, <i>Savignano sul Rubicone</i> |
| Gabriella Mariani Ottobelli, <i>Milano</i>                         | Silvano e Flavia Verlicchi, <i>Faenza</i>               |
| Pietro e Gabriella Marini, <i>Ravenna</i>                          | Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>                        |
| Paola Martini, <i>Bologna</i>                                      | Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>                |
| Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>                | Luca e Lorenza Vitiello, <i>Ravenna</i>                 |
| Alessandro e Claudia Miserocchi, <i>Ravenna</i>                    | Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>                     |
| Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>                            | Giovanni e Norma Zama, <i>Ravenna</i>                   |
| Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, <i>Ravenna</i> | Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>               |
| Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>                       |                                                         |
| Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>                       | <i>Aziende sostenitrici</i>                             |
| Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>                          | ACMAR, <i>Ravenna</i>                                   |
| Gianpaolo e Graziella Pasini, <i>Ravenna</i>                       | Alma Petroli, <i>Ravenna</i>                            |
| Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, <i>Ravenna</i>            | Associazione Viva Verdi, <i>Norimberga</i>              |
| Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, <i>Rimini</i>         | Banca Galileo, <i>Milano</i>                            |
| Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>                          | CMC, <i>Ravenna</i>                                     |
| Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>                           | Credito Cooperativo Ravennate e Imolese                 |
| The Rayne Foundation, <i>Londra</i>                                | Deloitte & Touche, <i>Londra</i>                        |
| Tony e Ursula Riccio, <i>Norimberga</i>                            | FBS, <i>Milano</i>                                      |
| Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>                               | FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, <i>Milano</i>                 |
| Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>                                     | Ghetti Concessionaria Audi, <i>Ravenna</i>              |
| Stefano e Luisa Rosetti, <i>Milano</i>                             | ITER, <i>Ravenna</i>                                    |
| Angelo Rovati, <i>Bologna</i>                                      | Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>        |
| Mark e Elisabetta Rutherford, <i>Ravenna</i>                       | L.N.T., <i>Ravenna</i>                                  |
| Edoardo e Gianna Salvotti, <i>Ravenna</i>                          | Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>                          |
| Ettore e Alba Sansavini, <i>Lugo</i>                               | SMEG, <i>Reggio Emilia</i>                              |
|                                                                    | SVA Concessionaria Fiat, <i>Ravenna</i>                 |
|                                                                    | Terme di Cervia e di Brisighella, <i>Cervia</i>         |
|                                                                    | Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>                  |

---

**Omaggio a Vincenzo Vitale**  
**(1908-1984)**

**Orchestra Filarmonica della Scala**

*direttore*  
**Riccardo Muti**

*pianoforte*  
**Paolo Restani**

---

---

**Franz Joseph Haydn**  
(1732-1809)

Sinfonia n. 104 in re maggiore  
“London” Hob. I:104

*Adagio - Allegro*

*Andante*

*Menuetto. Allegro*

*Finale. Spiritoso*

**Franz Liszt**  
(1811-1886)

Secondo Concerto in la maggiore  
per pianoforte e orchestra R. 456

**Antonín Dvořák**  
(1841-1904)

Quinta sinfonia in fa maggiore op. 76 B. 54

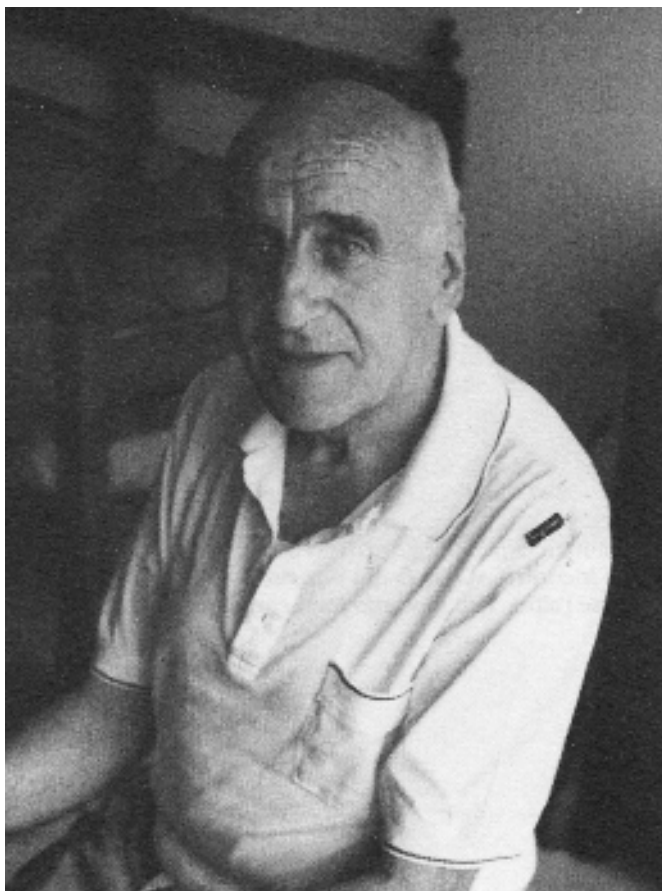
*Allegro ma non troppo*

*Andante con moto*

*Scherzo. Allegro scherzando*

*Finale. Allegro molto*

---



*Vincenzo Vitale*



“L’inizio del Novecento trova Napoli pianistica ancorata all’epigonismo brahmsiano di Martucci. L’impressionismo penetra con difficoltà nella trama d’un ordito musicale resistente alle sollecitazioni del pur magico ago debussyano o raveliano”. Così Vitale rievoca, nel capitolo conclusivo del suo aureo volumetto *Il pianoforte a Napoli nell’Ottocento* (Napoli, Bibliopolis 1983), il clima che si respirava nella sua città natale al volgere del secolo. E aggiunge, subito dopo, che a respingere o ad attrarre quell’ago magnetico sono “i poli pianistici conservatoriali”: dire Napoli pianistica è dunque lo stesso che dire, *tout court*, Napoli musicale, perché di questa è il pianoforte il dominatore assoluto, “l’attore principale di quella *comoedia* senza azione materializzata ch’è la musica”.

Questo istantaneo, ma efficacissimo *flash* illumina anche, retrospettivamente, le ragioni profonde dell’affascinante, inesaurita *queste* intellettuale di Vincenzo Vitale, e l’ambivalenza del rapporto ch’egli sviluppò con l’ambiente della sua formazione, al quale sempre lo legò un radicato, giammai smentito sentimento d’appartenenza, ma dal quale ben presto egli seppe prender le distanze quando, con il lucido distacco critico che sarebbe rimasto sempre la cifra essenziale della sua personalità, ne percepì i limiti, le angustie, le inerzie. L’avviamento al pianoforte non fu precoce, fu una sudata conquista contro un divieto lungamente oppostogli dai genitori; in compenso, fu d’altissimo rango l’insegnamento impartitogli: gli fu infatti maestro, nel Liceo Musicale di Napoli, Sigismondo Cesi, figlio di Beniamino, il solo vero allievo di Sigismondo Thalberg. Una linea diretta di discendenza lo collegava, quindi, al mitico pianista ch’era stato, a metà dell’Ottocento, il padre fondatore della Scuola pianistica napoletana. Nel frattempo (erano ormai gli anni Venti) la vita musicale napoletana si era riscossa dal torpore degli anni passati; nascevano nuovi sodalizi e associazioni concertistiche, la vita musicale si animava e si differenziava, e anche se non si può affermare ch’essa (è sempre Vitale che parla) “fosse tutta protesa verso il neo-classicismo, l’atonalità, la

dodecafonìa e il puntillismo”, nei suoi orizzonti fatti più larghi non solo campeggiavano, ormai familiari, i grandi Francesi del primo Novecento, ma cominciavano a far capolino, auspice Alfredo Casella, anche i protagonisti del secolo avanzante, Schönberg e Stravinskij. Si acuiiva, in quest’atmosfera più vivace, il desiderio di conoscenza, che, in Vitale, investiva soprattutto lo strumento al quale s’era finalmente dedicato: quel pianoforte che, nel panorama napoletano fattosi più vario, aveva sì perduto la sua posizione dominante e tuttavia generica, per vedersi però restituita quella, che specificamente gli competeva, di “custode di un repertorio affascinante”. È qui che scatta quella connessione profonda e inscindibile fra tecnica pianistica e intelligenza della musica che sarà, negli anni a venire, l’asse portante della concezione didattica di Vitale. Se si vuole non semplicemente “eseguire” le musiche di quel repertorio, riprodurle con efficacia più o meno vistosa, ma *conoscerle*, penetrarne l’intima essenza, capirne le motivazioni profonde per eseguire non una propria “interpretazione” ma ciò che detta la musica stessa, è indispensabile il possesso di mezzi tecnici adeguati.

A questo bisogno di conoscenza chiara e profonda la scuola, pur illustre, ch’egli frequenta non dà risposte, o le dà limitate, incerte, e, quel che più conta, assolutamente non fondate su principi razionali; i buoni risultati, che pure si ottengono, sono frutto di un empirismo guidato dall’istinto, che però non sempre può esser felice. C’è, a Napoli, un insegnante che si pone delle domande, che si dimostra informato sulle ricerche, condotte in Germania da Ludwig Deppe e dalla sua scuola, sulle basi fisiologiche del meccanismo pianistico, ed è Florestano Rossomandi. Queste aperture non bastano però a correggere le contraddizioni di fondo di cui anche il suo insegnamento è prigioniero. Decide quindi di rivolgersi a quella che appare allora un chiarissimo faro del magistero pianistico internazionale: il *Cours de perfectionnement* che Alfred Cortot tiene all’École normale de musique di Parigi. La delusione è cocente e salutare: gli dimostra che l’approssimazione, l’irrazionalità, lo stratagemma di coprire con i fumi della retorica la mancanza d’idee chiare e concrete, non sono prerogative della scuola

napoletana ma possono allignare anche nella patria di Cartesio e sotto il cielo di quella ch'è ancora, per la musica, *caput mundi*. Proverbiale è rimasta, nella sua ricca e variopinta aneddotica, l'immagine dei *feux follets* ch'egli fu esortato ad evocare sulla tastiera, come suggerimento per un'ispirata "interpretazione" della Sonata op. 106 di Beethoven; definitiva la sua esecrazione, in ogni occasione ribadita, per il concetto stesso di "corso di perfezionamento". È il 1932; alla fine di quello stesso anno Vitale, ventiquattrenne, vince il concorso bandito dal Liceo musicale di Udine per una cattedra di pianoforte e comincia la sua carriera d'insegnante che lo porterà a Palermo (nel 1934), poi a Napoli (nel 1942), e finalmente a Roma (nel 1970), arricchita dall'esperienza statunitense presso la Indiana University (*Exchanging Professor*, 1962-63) e da numerosi altri corsi di carattere internazionale presso diverse istituzioni musicali italiane. Comincia, anche, la sua personale ricerca sui fondamenti razionali del meccanismo pianistico; una ricerca alimentata sì, da sostanziose letture teoriche (il già citato Deppe, il suo seguace Breithaupt, l'inglese Tobias Matthay e soprattutto l'italiano Brugnoli – allievo, non a caso, di Rossomandi – la cui *Dinamica pianistica*, pubblicata nel 1926, gli fornisce suggerimenti preziosi sulla dissociazione muscolare come condizione indispensabile per un corretto comportamento pianistico), ma principalmente condotta sul campo dell'esperienza quotidiana e, soprattutto, guidata da una consapevolezza chiarissima dei principi logici e architettonici che reggono l'organizzazione del discorso musicale quale si configura nell'età aurea del pianoforte (i cui estremi Vitale fissava nel primo Ottocento di Clementi e nel primo Novecento di Ravel). Una ricerca i cui frutti si sarebbero cominciati a vedere a partire dagli anni Cinquanta, che videro nascere e prosperare una scuola pianistica straordinaria per numerosità, omogeneità, efficacia, sicurezza, guardata dovunque con ammirazione (o, a seconda dei casi, con dispetto).

*Difficillimum docere facillime difficilia* (è cosa molto difficile insegnare con tutta facilità cose difficili). Questo motto, che Vitale amava talvolta ripetere durante le sue

lezioni, potrebbe essere qui parafrasato per introdurre un tentativo di sommaria spiegazione dei fondamenti di quella scuola. Fondamenti, in sé semplicissimi, ma di quella semplicità ch'è frutto d'una laboriosa conquista, di cui non è semplice ripercorrere l'itinerario. Come sua base concettuale si può prendere il rovesciamento dell'assunto che la "corretta posizione" della mano sulla tastiera sia l'indispensabile premessa del sonar bene, nel suo esatto contrario: ossia che la "corretta posizione" della mano è la naturale conseguenza, non la premessa del sonar bene. La "corretta posizione", secondo le scuole tradizionali (non solo la napoletana), corrispondeva alla pratica di tenere, come esercizio preliminare, uno o più tasti tenuti e di percuoterne altri con le dita libere, nella convinzione (affatto empirica nella peggiore accezione, ossia del tutto priva di fondamento razionale) che ciò producesse un rafforzamento dell'articolazione, e facesse quindi ottenere una maggiore libertà e scioltezza delle dita. Lo studio delle leggi fisiologiche che governano il funzionamento dell'apparato muscolare (e che "nessun genio dell'Arte potrà mai sovvertire": cito o parafraso passi del commento di Vitale preposto alla sua edizione discografica del *Gradus ad Parnassum* clementino, edita dalla Fonit Cetra nel 1982) conduce invece a concludere che due sono le principali funzioni delle dita sulla tastiera: o reggere il peso del braccio nelle note tenute, nel cantabile, nel "legato" polifonico, oppure percuotere il tasto nei passaggi brillanti e "nei momenti di annullamento del peso". Per esercitare con la massima efficacia sia l'una sia l'altra funzione, è necessario allenarsi a praticarle separatamente, in alternativa: di qui la necessità della dissociazione muscolare. Solo quando ci si sia impadroniti dell'uno e dell'altro tipo di tecnica, separatamente, si potrà adottare il meccanismo composito delle note tenute e dell'articolazione, ch'è dunque non un esercizio preliminare ma un traguardo da raggiungere dopo un lungo lavoro. Quanto poi alla scelta di quale tecnica debba essere impiegata, se l'una o l'altra o entrambe associate, è questione nella quale interviene, prioritaria e determinante, l'intelligenza del testo musicale. È la costituzione della frase, la sua gittata, il respiro, la membratura ritmica, il colore armonico,

insomma la sua peculiare identità, ch'è insieme fisico-acustica, logica e poetica, a chiedere, o a dettare la tecnica adeguata. Viene in mente (e il paragone non sembri troppo ardito) un famoso enunciato di Rousseau: che, nell'opera, spetti alla musica (se concepita secondo il principio dell'*unité de la mélodie*, vale a dire se è musica per davvero) il compito di “determiner le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire”; con le debite mutazioni, non è dissimile il rapporto intrinseco e profondo fra musica e tecnica nella concezione che qui si è sommariamente esposta.

Alla luce di queste considerazioni è facile comprendere il senso autentico di certe dichiarazioni dal suono provocatorio, che non mancarono, infatti, di suscitare scalpore: come, per esempio, quella che ogni problema d'interpretazione debba risolversi in un problema tecnico. Nel pensiero di Vitale, tecnica e interpretazione sono, di fatto, sinonimi: scinderle è un nonsenso, contrapporre un grave errore che comporta il rischio di inammissibili distorsioni del testo musicale da parte dell'interprete. E si comprende anche, perciò, l'inermità di certe critiche, come quella di aver soffocato l'interpretazione con lo strapotere della tecnica, o di aver esaltato il lato meccanico dell'esecuzione pianistica (e basterebbe, a rintuzzare quest'accusa, l'esortazione che sempre egli rivolgeva ai suoi allievi: chi vuole imparare a fare musica sul serio, suoni con i violinisti, accompagni i cantanti). Certo, il rigore razionale di questa didattica può suscitare l'impressione di freddezza, rigidità, di riduzione a inflessibile sistema. In realtà è vero il contrario: è proprio della razionalità essere duttile e non inflessibile, né la didattica di Vitale vuol essere sistematica. Proprio la sua riconduzione a pochi, generalissimi principi fissati con lucida chiarezza lascia il campo alle inesauribili *nuances* di cui vive, in concreto, l'esecuzione pianistica “nei suoi infiniti dettagli, nelle sue imperscrutabili sottigliezze”. D'altra parte, la riprova della non sistematicità è data dalla riluttanza a lasciarsi ingabbiare nelle formule astratte della trattatistica, e nel rimanere nel solco della tradizione più schietta, ch'è quella orale. Nei suoi saggi di storia del pianoforte, Vitale ha giudicato sempre con scetticismo venato d'ironia gli

sforzi compiuti dai maestri d'ogni generazione per condensare le loro esperienze didattiche in “norme apodittiche di tecnica pianistica” o in “blandizie” destinate a “condurre, suadenti e spesso lacrimogene, alla fatidica ‘interpretazione’”. Egli è convinto che la tecnica si spiega concretamente nella viva pratica dell'esecuzione: così Clementi in nessun altro luogo meglio che nel *Gradus ad Parnassum* precisò il suo concetto di tecnica, con gli studi “brillanti, melodici, polifonici, o risultanti dalla fusione dei vari elementi compositivi” in esso contenuti; così egli stesso in nessun luogo ha spiegato meglio il proprio concetto di tecnica, che nell'esecuzione di quegli studi, incisi con la collaborazione di un gruppetto di fedelissimi (Carlo Bruno, Michele Campanella, Laura De Fusco, Sandro De Palma, Franco Medori, Maria Mosca, Aldo Tramma) in occasione del centocinquantésimo anniversario della morte di quel Maestro.

Resterebbe ora da dedicare qualche accenno ancora più rapido all'“altro” Vitale: l'uomo di cultura dalle letture sterminate; il musicista dal sapere altrettanto sterminato, e vivificato dal contatto diretto con personaggi come Ravel, Hindemith, Casella; il pianista agguerrito dal repertorio tutt'altro che conservatore (fu, tra l'altro, uno dei primi interpreti italiani del Concerto in Sol di Ravel, e il primo italiano dei *Quattro Temperamenti* di Hindemith); il saggista sapido e brillante; lo studioso della storia pianistica patria, indagata non solo nei personaggi e nelle istituzioni, ma anche nei testi musicali, editi (Paradisi, Cimarosa: quest'ultimo con Carlo Bruno) con acribia filologica saggiamente coniugata con finalità pratico-esecutive; l'organizzatore lungimirante e instancabile che rianimò la vita musicale della Napoli semidistrutta dalla guerra negli anni dal 1944 al 1946, prima assumendo presso la radio napoletana la responsabilità di una rubrica di musica da camera, poi promovendo la costituzione, attorno a quel nucleo, di un'eccellente orchestra da camera, che ridiede alla città una normale vita concertistica; il giornalista che riprese una gloriosa testata napoletana dell'Ottocento, la *Gazzetta musicale di Napoli*, per dar vita a un periodico musicale che alternava saggi di storia ed erudizione su aspetti inediti della musica napoletana dei secoli d'oro a

pungenti note di cronaca e di costume sulla musica contemporanea, dal 1955 al 1958 (un'esperienza forzosamente breve, ma molto significativa perché attuata negli anni di depressione forse più profonda della stampa periodica musicale italiana). Inviteremo solo a riflettere che in realtà non si tratta di un "altro" Vitale, diverso dal maestro di pianoforte, perché egli fu il Maestro che fu, proprio perché era tutte quelle altre cose insieme, in una multiformità di propensioni e di tendenze che aveva il suo centro focale in un desiderio inesausto di conoscenza, e un saldo ancoraggio in un ordine mentale sovrano, vigile sentinella contro la dispersione altrimenti inevitabile. L'impronta lasciata nella cultura italiana del secondo Novecento da questa complessa personalità è forte; il patrimonio spirituale adunato ingente e prezioso. Tocca a chi ha avuto il privilegio di fruirne direttamente la responsabilità di alimentarne la vitalità e di propagarne la conoscenza.

*Renato Di Benedetto*



*Il gruppo dei professori del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli nel 1948, con al centro il maestro Vincenzo Vitale.*



## Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 104 in re maggiore “London” Hob. I:104

*Parti, ché nel laborioso affaticarsi è la gioia della vita.  
Nello starsene fermo non c'è, per chi abbia intelligenza  
ed educazione, onore alcuno; perciò lascia la patria e va'  
in terra straniera.*

*Ho visto che il fermarsi dell'acqua la corrompe: se essa  
scorre è buona, se non scorre non è buona.*

(da *Le mille e una notte*, “Storia del visir Nur ed-Din”)

**F**ra i più ameni svaghi dello storico, messo da parte il rigore del metodo, si novera il gioco delle ipotesi, intrigante sforzo di redimere il tempo: unica regola è la supposizione sistematica, lo scopo un catartico sprigionamento di estro. Lo spirito ludico di chi riflette sulla musica è stato spesso solleticato da un episodio di rapida svolta che avrebbe potuto avere ben altro esito: l'incontro tra Franz Joseph Haydn e l'impresario Johann Peter Salomon, la prima settimana del dicembre 1790. È come nella dilogia cinematografica di Alain Resnais, dove la vita può prendere direzioni diverse a secondo che il protagonista decida o meno di accendersi una sigaretta. Supponiamo che la tabacchiera di Haydn quel giorno fosse rimasta chiusa alle lusinghe del celebre impresario: il futuro del musicista asburgico avrebbe disegnato altre geografie. Morto Esterházy, il più rinomato compositore vivente era richiesto ai quattro angoli d'Europa. Lo desiderava Ferdinando IV presso la sua corte napoletana, Federico Guglielmo II re di Prussia, il principe Grassalkovicz di Pressburg. Come si sarebbe evoluta, per esempio, la musica italiana dell'Ottocento, se il Maestro avesse accettato l'incarico nella capitale partenopea? Avremmo forse avuto una tradizione strumentale più ricca e incisiva di quella che abbiamo ereditato dai nostri quartettisti brillanti. Ma, insegna Thomas Stearns Eliot, “Ciò che poteva essere è un'astrazione / Che resta una possibilità perpetua / Solo nel mondo delle ipotesi”. Chiuso il *divertissement* intellettuale, quel che conta è la sola possibilità di tessere le fila delle distrazioni della storia non fittizia. E quel che si registra nei primi anni Novanta del diciottesimo secolo è l'approdo di Haydn

sulle coste d'Albione, in una delle città più attive del tempo sotto il profilo musicale. Se si consultano le cronache di allora, si riscontra perfino una congestione delle *rooms* adibite a concerto. Ogni giorno della settimana Londra vantava tre, quattro eventi musicali in contemporanea. I cantanti, gli interpreti sperperavano una gran quantità di denaro per avere la possibilità di una *performance* che li facesse conoscere al vasto pubblico. Era una dispersione di energie senza precedenti, al punto che si cercarono alcune soluzioni, come la fondazione di *trade unions* degli artisti, che razionalizzassero gli eventi per economizzare sulle attività concertistiche e consentire a tutti di godere un momento di gloria. L'avvento di Haydn su questo ingombro panorama fu salutato come la visita di un membro della regalità continentale.

A considerare lo stimolo immediato sulla creatività dei compositori locali coevi e successivi, la profusione inesauribile dell'immaginazione haydniana, nella fattispecie la musica sinfonica, non ebbe vigorosi riscontri. Rimane un dato inconfutabile, seppur poco noto, che l'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento possa vantare la pregevolezza del solo William Sterndale Bennett, ma mai famiglia meritò sì tanto l'affetto dei propri figli adottivi quanto il paese che aprì le braccia e il portafoglio a Händel, Haydn e Mendelssohn. E non smetteremo mai di baloccarci con l'idea di ciò che avrebbe potuto fare in Inghilterra il papà di *Così fan tutte* e della "Jupiter".

Fra il 1791 e il '95 Haydn compose ben dodici sinfonie, sei quartetti, una sinfonia concertante e un'opera. Pure, arrangiò canti popolari scozzesi, dando il via, su un piano disimpegnato, alla riscoperta della tradizione musicale autoctona, che avrà nel primo Novecento i massimi studiosi nei nomi di Cecil Sharp, Ralph Vaughan Williams e George Butterworth. La Sinfonia in re maggiore (Hob. I:104) è nota anche con la definizione antonomastica di "Sinfonia londinese" o "Salomon", e ben a ragione, visto che essa condivide con le altre un piglio "urbano" di eleganza, operosità e dinamismo. Tuttavia, lo scheletro formale rimane il prediletto: un *Adagio* introduttivo che riposa su un'ellissi modale e ventila brandelli tematici che avranno più chiara definizione nel monotematico *Allegro*

sinfonico. Additivo non superficiale è il colore dei fiati. Essi irrompono in punti chiave della partitura, pienamente emancipati, e ne gestiscono il risultato sonoro complessivo. Su tutto, si ascolti la sottigliezza nel principiare il tema dell'*Allegro* col fugacissimo raddoppio del fagotto: non più di una battuta e mezzo, ma è un tratto di colore gettato come fosse un'esca narrativa che preghi di essere recuperata e corredata di maggior autorevolezza. La ripresa dell'*Allegro* inverte questa aspirazione, lasciando completamente scoperti flauti e oboi a riesporre il tema.

Nella prima parte dell'*Andante* (sol maggiore) il fagotto è l'unico legno che fornisca un'ovattatura decisiva alla predominante sonorità degli archi: non è un comune raddoppio dei violoncelli, ma irrobustisce di colore la linea dei violini o delle viole. Ricordiamo ancora l'entrata di fagotto e violini primi a ridosso della ripresa con le movenze di un semplice basso albertino. La turbolenta sezione centrale (sol minore), invece, accoglie dei veri e propri passaggi concertanti: le prime quattro battute celebrano ancora una volta il fascino del monotematismo haydniano, ma lasciando pressoché ai legni la prerogativa dell'esposizione.

Se il *Menuetto* concentra il noto umorismo haydniano nella pausa di due battute che tronca sulla sottodominante una normalissima cadenza composta, il *Trio* riguadagna l'intermezzo melodico che già aveva fruttato un momento di levità nello stesso luogo dell'altra Sinfonia in re maggiore, la Hob. 101. Il *Finale* è un allegro di sonata suggestionato da un ritmo di danza autoctona: il bordone di corni e violoncelli, quasi il suono tenuto di una cornamusa, circonfonde di *couleur locale* quanto basta un tema in ritmo anapestico che presterà il suo profilo a più intriganti figurazioni contrappuntistiche.

**Franz Liszt**  
Secondo Concerto in la maggiore  
per pianoforte e orchestra R. 456

*Sto calascione che me metto 'nzino  
E sto taccone che me piglio 'mmano  
Pe fare 'mmidia a cchiù de no pacchiano  
Me deze Apollo 'mmiezo a lo Pennino.*

*Oh comme è bello liscio, oh comme è fino!  
Ha de cestunia no coperchio sano!  
Ogne corda che nc'èie è no stentino  
Che se sente da Puorto a Campagnano.*

*Co sto strommiento graziuso tanto  
Voglio cantare cchiù de na canzona,  
E spero tutte vincere a lo canto.*

*Musa, tu che staie 'ncoppa d'Alecona,  
Mente de Cecca le bellizze canto  
Lavorame de torza na corona!*

(Giulio Cesare Cortese, *La tiorba a taccone*)

**L**a nozione di “musica al quadrato”, che nella sostanza scavalca le frontiere del ventesimo secolo, ha messo a nudo una legge congenita nelle arti: il dialogismo intertestuale. Nulla è più convincente della celebre affermazione eliotiana, contenuta in *Tradition and the Individual Talent*, secondo cui “nel senso storico è implicita una percezione non solo della *passatezza* del passato, ma anche della sua presenza”. Perciò, quella nozione non è applicabile al solo “neoclassicismo” musicale, ma, in senso lato, a qualsiasi opera prenda vita da un atteggiamento criticamente attivo verso la tradizione, sicché non ne rimangono esenti compositori in apparenza estranei come, nel Novecento, Manuel de Falla. Ogni opera ha un composito *background*, ma il “capolavoro” ha sempre un contegno distruttivo verso il suo campione: lo equivoca e lo stravolge. Questo meccanismo condiziona finanche il Concerto in la maggiore per pianoforte e orchestra di Liszt, e solo per deliberata cecità si potrebbe tacerne il modello. La genesi di quest’opera prova il paradosso per il quale i grandi artisti non eleggono i propri precursori, bensì ne sono eletti. Con la musica la *boutade* è facilmente risolvibile

grazie al fenomeno di intercessione della pratica esecutiva: la lettura busoniana di Bach non risulterà una semplice trascrizione pianistica, semmai un approccio pienamente creativo con il suo archetipo. Busoni “influenza” Bach perché il procedimento interpretativo aggiunge a quel lascito favoloso una nuova sovrastruttura e provoca uno sfasamento dell’orbita nella galassia dei segni. È questo dinamismo impercettibile che procurerà sempre inevitabili *impasse* alle letture cosiddette “filologiche” della musica.

Lo stesso Concerto in la maggiore di Liszt sgorga dall’approccio criticamente fecondo con un’opera di Carl Maria von Weber, il *Konzertstück* in fa minore op. 79 per pianoforte e orchestra. Il nesso è tale che Liszt, benché faccia a meno di un programma extramusicale, garantisce quella dimensione “teatrale” che il *Konzertstück* guadagna solo con l’*escamotage* narrativo inventato a bella posta da Weber. Ricordiamo che il pezzo di Weber fu un cavallo di battaglia del Liszt virtuoso, e le manomissioni di una partitura conosciuta a menadito (per esempio, l’aggiunta della parte pianistica alla marcia) forniscono al pezzo un profilo eccentrico. Nel momento di massima tensione tra la fase decostruttiva e l’istinto creativo, nel 1839, nasce il Concerto lisztiano, che subirà rimaneggiamenti almeno fino al ’61.

Sul piano formale l’opera di Liszt lascia trapelare lo scheletro di un tradizionale concerto in tre tempi, ma annodati fra loro senza che ci sia soluzione di continuità, proprio secondo il modello di Weber. La sintesi lisztiana si spinge oltre, con la concezione di un organismo che assommi globalmente in sé tutte le funzioni di un primo movimento di concerto. La possibilità di far coesistere la giustapposizione tematica (si badi, non la dialettica beethoveniana delle idee) con la tecnica della variazione garantisce una risposta formale insolita e, allo stesso tempo, una dimensione epica dello svolgimento musicale che era già stata ipotizzata da Weber. La soluzione marziale, che fa capolino con l’esposizione del secondo tema per poi suggestionare finanche il profilo del primo, reinventa la marcia dello *Stück* weberiano. Mentre il tutti dell’orchestra si erge come un residuo convenzionale del vecchio ritornello che introduce l’elaborazione tematica,

il canto in re bemolle maggiore del violoncello adombra il cantabile secondo movimento.

Tuttavia, questo interscambio di idee è fecondo perfino nel dettaglio. Pensiamo all'incantevole preludio dei legni: l'espedito è marcato Weber, ma in Liszt si profila come una miracolosa sineddoche, dato che il *sound* del *Concerto* è completamente dominato dal timbro dei fiati e del pianoforte. Se gli archi ripetono per lo più figure convenzionali, gli altri strumenti organizzano la materia in modo irreprensibile, pervenendo per altre vie alla suprema utopia mozartiana di un concerto per pianoforte e fiati. Si potrebbe disquisire di una drammaturgia delle masse sonore dove tutto è dosato al millimetro. Ammiriamo, per esempio, la progressività con cui il pianoforte entra in scena e la corrispondente gradualità con cui l'orchestra perde temperamento: dal nulla iniziale il pianista accenna semplici arpeggi di coloritura del "soggetto"; lentamente, nella fine pagina che intercala i due temi, l'arabesco s'infittisce, fiorendo il canto delicato del corno e dell'oboe; ma è col disegno marziale che le due fonti sonore subiscono un contrario scrupolosissimo sbilanciamento.

Rimasto a lungo lontano dalle sale, il *Concerto* in la maggiore è l'esempio più pertinente delle alterne fortune di Liszt nel corso del tempo. Non è un caso che la cosiddetta "Liszt Renaissance" sia coincisa proprio con il riscoperto fascino di quest'opera: il Festspielhaus di Bayreuth nel luglio 1986 celebrò il centenario della morte di Liszt proprio con un'esecuzione del nostro *Concerto*.

**Antonín Dvořák**  
Quinta sinfonia in fa maggiore op. 76 B. 54

*Tra la vita e la morte ci sarà sempre uno spazio  
per schivare l'una e l'altra, per evitare di vivere, per  
evitare di morire.*

(Emil Cioran, *La tentazione di esistere*)

**I**n genere, allorché si parla di Antonín Dvořák, l'associazione immediata è con il risveglio delle coscienze nazionali in relazione alle vicende politiche di fine Ottocento. In quest'ottica, però, si incastra il personaggio nel solito luogo comune delle scuole nazionali, e l'unica via d'uscita sembra poggiare sulla certezza che, in fondo, il nostro non impiegò solo tracce di folklore ceco, ma fu sollecitato anche da altri "esotismi", come i presunti canti dei nativi d'America nella Nona Sinfonia. Si può uscire da questa *impasse* partendo da una semplice constatazione. Per quanto il popolo ceco potesse covare sacche di malessere, Praga a quel tempo era ancora immersa nel clima culturale che si respirava a Vienna, e le due città continuavano a bearsi di un fruttuoso scambio d'idee. Dvořák è un compositore felicemente istintivo, in genere acritico verso la tradizione popolare. Egli è pienamente a suo agio con la musica austriaca e tedesca, ne recepisce spontaneamente i modelli. Se un frangente polemico esiste, risale al giovanile congedo dall'insegnamento lisztiano, e alla seguente decisiva adozione di Brahms. È proprio questo momento di svolta che tradisce il radicamento nella tradizione germanica più solida e illustre.

Con la Sinfonia in fa maggiore op. 76 si fa cominciare la fase matura del compositore, e ben a ragione, poiché è con questo lavoro che egli mostra una disposizione ossequiosa verso la dimensione formale squadrata. Non esiste oscurità armonica, ma lo scrupolo per la definizione di uno stile personalissimo trasuda dal decorativismo enfatizzato. La ricerca di uno spazio sinfonico è evidenziata dal ritorno a eco di brevi incisi e dalle lunghe campate tonali. Dopo il lussureggiante primo tempo, il tripartito *Andante con moto* è illuminato da un felice inciso che, eccettuato il discrimine modale, curiosamente

apre nello stesso 1875 il Concerto in si bemolle di Čaikovskij. Un ponte convenzionale cuce l'*Andante* allo *Scherzo*, la pagina più fresca dell'intera sinfonia. La caratterizzazione più forte matura nel quarto tempo, quadro solitamente rinvigorito da una spiccata gestualità. Esiste un episodio in re bemolle maggiore in cui il clarinetto scandisce un breve inciso cromatico discendente che sembra riecheggiare il tema principale del Concerto in la maggiore di Liszt: è troppo poco per considerarla una citazione esatta, visto anche l'impulso danzante che gli imprime Dvořák. Si affaccia, in ogni caso, come una gioiosa risonanza dell'attaccamento a quel mondo musicale in cui era stato educato: un sublime far finta di nulla innanzi alle prime crepe di quel grandioso Impero.

*Alessandro Macchia*



## DA THALBERG A VITALE

Una ricognizione sulle origini e gli sviluppi della Scuola pianistica napoletana, per la continuità storica e il valore delle sue espressioni a nessun'altra scuola paragonabile, è d'obbligo. Fu proprio Sigismund Thalberg a porre la prima pietra quando, verso la metà dell'Ottocento, tra una tournée e l'altra nelle sale di tutto il mondo, sfidando il suo rivale Liszt in serate memorabili, scelse come "buen retiro" una bellissima dimora sulla collina di Posillipo, luogo ideale per rinfrancare lo spirito oltre che riposare il corpo da tanti gloriosi affanni. Tra i primi pianisti nella storia a presentarsi quasi esclusivamente come interprete, Thalberg divenne ben presto un polo di riferimento troppo palese ed illuminante per potersi sottrarre alla definizione di caposcuola, così che grazie a un tal Luigi Albanesi, carnèade per la storia ma di certo un maestro di pianoforte che ebbe l'umiltà e l'onestà di affidare all'esperienza del grande Thalberg il suo promettentissimo allievo undicenne Beniamino Cesi, tra il pianista austriaco e la città partenopea scoccò la prima scintilla di una lunga reazione a catena. Thalberg prese Cesi sotto la sua protezione formandolo ad una scuola che finalmente prendeva coscienza della necessità di isolare nella formazione del pianista alcune questioni tecniche, affrontando così per la prima volta i problemi connessi all'articolazione delle dita, alla caduta ed al peso dell'avambraccio, sanciti in quel caposaldo didattico che rimane *L'art du chant appliqué au piano*, concepito con l'idea di privilegiare la linea del canto che Thalberg stesso derivava dalla consuetudine con l'opera, soprattutto italiana, rivissuta attraverso parafrasi e trascrizioni.

Fu un primo orientativo indirizzo pedagogico che Cesi successivamente provvide a sistematizzare nella prassi comune della didattica pianistica trasmessa al figlio Sigismondo ed all'altro grande allievo Florestano Rossomandi. Da questa classe, cui si andò ad aggiungere Attilio Brugnoli, ebbe la ventura di trarre i suoi insegnamenti Vincenzo Vitale che capì l'importanza di recuperare e sviluppare quei principi così lungimiranti dei suoi predecessori. Nato nel 1908 nel cuore antico della Napoli storica, il brulicante quartiere di San Lorenzo, non lontano dai luoghi consacrati della musica partenopea che affonda le sue radici nel culto dei suoi quattro Orfanotrofi

seicenteschi, Vincenzo Vitale ampliò di molto i suoi contatti anche con l'estero fino al proficuo incontro con Alfred Cortot all'École Normale de Musique di Parigi, dove si diplomò nel 1932, ottenendo poi la cattedra di Pianoforte prima a Udine, poi a Palermo, e finalmente nel 1942 al Conservatorio di San Pietro a Majella, in quella Napoli che portava nel cuore, pronto a sottolinearne con amarezza e rabbia tutti i difetti durante le lunghe ore che trascorreva in amicizia con i suoi allievi lontano dalla tastiera, attento a difenderla con accanimento dinanzi ai detrattori estranei.

Esecutore eccellente, ma non al punto da soddisfare sino in fondo il suo quasi maniacale perfezionismo, Vincenzo Vitale ridusse gradualmente la sua militanza concertistica per dedicarsi quasi esclusivamente all'attività didattica, pervenendo ad un personalissimo approccio tecnico-esecutivo alla tastiera, raggiunto attraverso l'accurato filtro di svariate acquisizioni. Con la sua straordinaria abilità di adattarlo alle caratteristiche morfologiche e psicologiche di ogni singolo allievo, Vitale arrivò a teorizzare un metodo che, in estrema sintesi, attraverso un attento rilassamento del braccio, la sospensione e la libera caduta dell'avambraccio atta a favorire una rapida articolazione delle dita, e soprattutto l'azzeramento di ogni superflua tensione muscolare, potesse creare le condizioni basilari per supportare tutte le scelte espressive e timbriche o le sfumature interpretative che la scrittura pianistica richiede. Dalla sua Scuola tutti uscivano pronti per la grande prova del palcoscenico – anche se amava ripetere che egli si sentiva in grado di formare pianisti: quanto agli artisti ci doveva pensare Iddio! – professionisti serissimi, sicuramente avvantaggiati anche dalle sue notevoli intuizioni estetiche, verso le quali, in ultima analisi, era orientato il suo magistero.

Dalla metà degli anni Quaranta Vitale contribuì più di ogni altro a ricucire il filo rosso della tradizione, non soltanto insegnando incessantemente, ma anche pubblicando articoli, dirigendo riviste, fondando Orchestre (la Scarlatti, poi RAI e poi nulla), scrivendo libri (*Martelletti e Smorzatori* è di una raffinatezza intellettuale superba), incidendo dischi con i suoi allievi (memorabile la prima incisione integrale del *Gradus* di Clementi) e arrivando ad ideare con alcuni di essi un'associazione concertistica, ed allo stesso tempo un prezioso sodalizio di pianisti, che porta il nome di Sigismund Thalberg, con l'intento di accentuare ancor più quella

visione pluralistica e ricca di variegature espressive sottesa a tutta la Scuola pianistica napoletana, che il grafico a pagina seguente ricapitola in tutti i suoi snodi.

Quando, un anno prima della sua morte, ad Ischia (proprio in occasione di un recital di Paolo Restani che avevo invitato nell'ambito di un festival), sentii la sua enorme mano posarsi affettuosamente sulle mie giovanissime spalle, nell'atto quasi rituale di affidarmi, bontà sua, la guida di questa Istituzione, (che mi spinse qualche anno dopo, dirigendo la RAI di Napoli, a ripristinare il Premio Casella e fondare il Festival Pianistico), rimasi folgorato soprattutto dall'umanità e dalla naturalezza con la quale sapeva comunicare sostegno e fiducia a giovani di molte generazioni più avanti della sua, una trasmissione di luminosità ed energia ora drammaticamente interrotta, che fa riflettere su quanto possano mancarci oggi figure archetipiche come la sua, e come sarà sempre più difficile arrivare ad incarnarle.

Vincenzo Vitale lasciò questo mondo all'improvviso, la mattina del 21 luglio 1984, con la stessa intima discrezione che ne aveva delineato l'esistenza, in apparente contrasto con il suo certo non docile carattere, pronto ad inasprirsi, però, solo di fronte alla mediocrità di qualche critica ingenerosa o alla strenua difesa della sua innumerevole schiera di allievi, vissuti alla pari di figli mai avuti, che trovavano in lui il nutrimento della mente come dell'anima, e dai quali pretendeva quei massimi livelli cui, d'altronde, aveva condotto prima di tutto la sua dottrina. Molti di questi, nella più profonda costernazione, unitamente a tanti amici ed estimatori, convennero il giorno dopo a Napoli per l'estremo saluto nella Chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina, sita ai piedi della collina di Posillipo e quasi adiacente alla panoramicissima dimora di Vitale che dominava lo stesso mare immortalato da Thalberg nelle *Soirées de Pausillippe*, delle quali il Maestro ci aveva peraltro lasciato un pregevole testamento discografico.

Da quel crogiolo di civiltà e di cultura, intere generazioni di alunni, artisti ed intellettuali condivisero felicemente con lui le incredibili bellezze di una delle più incantevoli sponde del Mediterraneo, godendone, come del suo *sapere* musicale, gli stessi infiniti orizzonti.

*Massimo Fargnoli*



## TICA NAPOLETANA

**Author's Disclosure of Potential Conflicts of Interest**

MILITARY AND NAVAL SERVICE  
(1911)

**Norman L. Johnson, Editor, Graduate**  
(541)

October 1967

APPELLARE PASTORELLA  
1973

• **General Timeline**  
1970

**Steven Pinker**  
1958-1998

► **Geography:** *Alaska, Ohio*  
1990

Class in Norman  
199-5

Norman Cameron  
1946

Manuscript received 12/14/17

FRANCESCO CASSARINI

Linda M. Bamber  
1998

**Manuscript Accepted**  
**1994**

**Revised: 11/11/2011**

## Foreign Mergers

## Alpha Transverse

Laura De Faccio  
1945

### Multiple Components

\* NUTRITION FOUNDATION  
[1981]

**Resumen** **Lago**  
(1991)

+ **Cholesterol and triglyceride**  
 + **LDL**

[illegible]

→ **Factorial Experiment**  
(4x3)

1954

SANDHU EK PALSA  
1957

1962

ANEXOS  
1962

WUOLAH COMPANY  
1999

Action Item  
1971

JOHN YIPER THIRLWALL  
1971

ANTHONY BOWLAND  
1977

PRINCE OF WALES  
1967

А. М. МАРКОВ, И. В. КОСТЕНКО

**Final Remarks**

MARCIA DE CASTELLANO  
JENNIFER HUNTER

**PAUL H. BRADY**  
FBI HQ

ALPO CLEVELAND  
1925

CHILBERTS PUBLISHING  
1931-1962

Raulo J. Castillo  
1998Machine Type  
14031 2

А. М. МЕНДЕНКО, И. В. КОСОВИЧЕВ

*Gli artisti*



## **RICCARDO MUTI**

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Ad imporlo all’attenzione della critica e del pubblico, nel 1967, è il primo posto ottenuto al prestigioso Concorso “Cantelli” di Milano. L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino: manterrà questo incarico fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la gloriosa manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 ed il 1992, eredita da Eugene Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra, insieme alla quale compirà numerose ed apprezzate tournée in tutto il mondo.

Il suo rapporto stabile con la Scala inizia nel 1986, con la nomina a Direttore Musicale del Teatro; un anno più tardi affiancherà al primo ruolo quello di Direttore Principale dell’Orchestra Filarmonica della Scala.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige praticamente tutte le più importanti orchestre al mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic alla Orchestre National de France e, naturalmente, ai Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni del sodalizio viennese, Muti riceve dall'orchestra l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener solo a pochissimi direttori in segno di speciale ammirazione ed affetto.

Ma è certamente il lungo periodo speso al fianco dei complessi della Scala a segnare in maniera profonda la vicenda artistica di Muti. Sotto la sua direzione musicale, in collaborazione con registi e cantanti di assodato valore, prendono forma progetti importanti, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte o quella della tetralogia wagneriana, mentre, accanto ai titoli di grande repertorio (pensiamo, per esempio, alla trilogia romantica verdiana), trovano spazio e visibilità altri lavori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano ed opere di Gluck, Cherubini, Spontini, infine di Poulenc, con quel *Les dialogues des Carmélites* che a Muti è valso il prestigioso Premio "Abbiati" della critica.

Un'attività tenuta sempre ad altissimi livelli lo vede protagonista nei teatri e nei festival di maggiore prestigio internazionale. Con il Teatro alla Scala e la Filarmonica della Scala, in particolare, compie numerose tournée in tutto il mondo. Non meno intenso è il suo impegno discografico, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosito dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata.

Impossibile un elenco esauriente delle tante onorificenze ottenute. Riccardo Muti è Cavaliere di Gran Croce della Repubblica italiana; è stato insignito della Grande Medaglia d'oro della Città di Milano e della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; in Francia ha ricevuto la Legion d'Onore e in Inghilterra, dalla Regina Elisabetta II, il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha conferito la Medaglia d'argento per il suo impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la



Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia mentre lo stato d'Israele il premio "Wolf" per le arti.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti, alla testa della Filarmonica della Scala, nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival, in alcuni luoghi-simbolo della travagliata storia contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003).

Memorabili i concerti che nel gennaio 2003 ha eseguito con i Wiener Philharmoniker in Francia e a Salisburgo; eppoi a Zagabria con la Filarmonica della Scala, quindi con la Bayerischen Rundfunk a Monaco di Baviera. Nell'aprile del 2003 la Francia gli ha dedicato una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ha trasmesso sue interpretazioni liriche e sinfoniche con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio.

In occasione del semestre di Presidenza Italiana dell'Unione Europea, il 16 ottobre 2003, Riccardo Muti ha diretto la Filarmonica della Scala a Bruxelles mentre, il 14 dicembre dello stesso anno, ha diretto l'atteso concerto di riapertura del Teatro la Fenice di Venezia.



## PAOLO RESTANI

Paolo Restani ha studiato pianoforte con Vincenzo Vitale, Gerhard Oppitz e Peter Lang, mentre per la composizione è stato allievo di Bruno Bettinelli.

Dopo il debutto (appena sedicenne) all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia è stato costantemente ospite delle maggiori istituzioni concertistiche internazionali e dei principali festival europei. Tra i concerti (recital o con orchestra) delle recenti stagioni sono da segnalare quelli tenuti a Vienna (Grosser Musikvereinssaal), Monaco (Prinzregententheater), Mosca, Londra, Bruxelles, Francoforte, Mainz (Rheingoldhalle per il ciclo Meister-Konzerte), Innsbruck, Santiago del Cile; eppoi nei principali teatri di Milano, Venezia, Napoli, Torino, Trieste, Bologna, Genova, all'Arena di Verona; inoltre, per l'Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, le Serate Musicali e la Società dei Concerti di Milano, l'Unione Musicale di Torino, gli Amici della Musica di Firenze, Perugia e Palermo, il Festival di Asturias, il Festival Pianistico di Oviedo, il Festival delle Fiandre, il Festival di Ljubljana, il Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo (nel '97 e nel '98 per la commemorazione di Arturo Benedetti Michelangeli), il Rossini Opera Festival di Pesaro, Settembre Musica di Torino, Panatenee Pompeiane, il Festival Romaeuropa.

Solista con orchestre quali Australian Chamber Orchestra, Chamber Orchestra Kremlin, Ensemble d'Archi dei Berliner Philharmoniker, Münchner Symphoniker, Berliner Symphoniker, Stuttgarter Philharmoniker, Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, è stato diretto – tra gli altri – da Gerd Albrecht, Claus Peter Flor, Gustav Kuhn, Julian Kovatchev, Yoel Levi, Anton Nanut, John Nelson, John Neschling, Gunter Neuhold, Piero Bellugi, Roberto Abbado, Donato Renzetti.

Il suo vasto repertorio spazia da Bach a Messiaen prediligendo le grandi opere del Romanticismo: Paolo Restani esegue l'integrale degli Studi di Esecuzione Trascendentale di Liszt (la sua prossima incisione), degli Studi di Chopin, dei Preludi di Rachmaninov, l'opera omnia pianistica di Brahms (in quattro recital) e l'opera completa per pianoforte e orchestra di Beethoven e Liszt. Musicista eclettico e versatile, attratto dalle varie forme di espressione artistica, è anche protagonista di rilevanti produzioni teatrali (prosa, lirica, danza). È stato, infatti, invitato a collaborare con artisti quali Sylvie Guillelme, Laurent Hilaire, Carla Fracci, Enrico Maria Salerno, Monica Bacelli e Michael Nyman (collaborazione, quest'ultima, che ha determinato l'esecuzione – in prima italiana – di *The Piano Concerto*, tratto dalla colonna sonora del film *Lezioni di Piano* di Jane Campion).

I prossimi impegni lo vedranno ospite alla Philharmonie di Berlino e al Festival di Zagabria ed impegnato in tournée in Nord-Sud America, Giappone e Francia.

## ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA



© Silvia Lelli

### *violini primi*

Francesco De Angelis

(spalla)

Francesco Manara (spalla)

Anahi Carfi° (spalla)

Heidrun Baumann

Shelag Burns

Rodolfo Cibir

Alessandro Ferrari

Fulvio Liviabella

Andrea Pecolo

Luciano Sala

Ernesto Schiavi

Corinne Van Eikema

Simion Vasinca

Elena Faccani

Gianluca Turconi

Roberto Righetti°

Giulio Rovighi°

Francesca Monego°

Enxi Nini°

### *violini secondi*

Giorgio Di Crosta\*

Pierangelo Negri\*

Duccio Beluffi

Stefano Dallerà

Silvia Guarino

Alois Hubner

Ludmilla Laftchieva

Anna Longiave

Goran Marianovic

Anna Salvatori

Gianluca Scandola

Emanuela Abriani

Rosanna Ottonelli

Roberto Nigro

Eugenia Staneva°

Hagit Halaf°

### *violenze*

Simonide Braconi\*

Luca Ranieri\*°

Giorgio Baiocco

Marco Giubileo

Maddalena Calderoni

Emanuele Rossi

Luciano Sangalli

Mihai Sas

Hiroshi Terakura

Zoran Vuckovic

Catharina Meyer<sup>°</sup>  
Davide Sorio<sup>°</sup>  
Filippo Milani<sup>°</sup>

*violoncelli*

Giuseppe Laffranchini\*  
Sandro Laffranchini\*  
Massimo Polidori\*  
Jakob Ludwig  
Simone Groppo  
Clare Ibbott  
Marcello Sirotti  
Massimiliano Tisserant  
Cosma Beatrice Pomarico  
Tatiana Patella  
Ina Schluter<sup>°</sup>

*contrabbassi*

Giseppe Ettore\*  
Francesco Siragusa\*  
Claudio Cappella  
Demetrio Costantino  
Attilio Corradini  
Gioacchino D'Aquila  
Emanuele Pedrani  
Claudio Pinferetti  
Alessandro Saccone  
Alessandro Serra  
Gaetano Siragusa

*flauti*

Davide Formisano\*  
Marco Zoni\*<sup>°</sup>  
Romano Pucci

*ottavino*

Maurizio Simeoli

*oboi*

Francesco Di Rosa\*  
Marco Schiavon\*<sup>°</sup>  
Gaetano Galli

*corno inglese*  
Renato Duca

*clarinetti*

Mauro Ferrando\*  
Fabrizio Meloni\*  
Cristian Chiodi Latini  
Denis Zanchetta

*clarinetto basso*

Sauro Berti<sup>°</sup>

*fagotti*

Valentino Zucchiatti\*  
Evandro Dall'Oca\*<sup>°</sup>  
Nicola Meneghetti  
Maurizio Orsini<sup>°</sup>

*controfagotto*

Gabriele Screpis

*corni*

Danilo Stagni\*  
Roberto Miele\*  
Stefano Alessandri  
Claudio Martini  
Alfredo Coppola  
Stefano Curci  
Pier Antonio Pesci

*trombe*

Francesco Tamiami\*  
Giuseppe Bodanza\*<sup>°</sup>  
Gianni Dallaturca  
Mauro Edantippe  
Sandro Malatesta

*tromboni*

Edvar Torsten\*  
Vittorio Zannirato\*  
Riccardo Bernasconi

Renato Filisetti  
Giuseppe Grandi

*tuba*  
Brian Earl

*timpani*  
Jonathan Scully\*

*percussioni*  
Gianni Arfacchia  
Gabriele Bianchi

Giuseppe Cacciola  
Francesco Lenti

*arpe*  
Luisa Prandina\*  
Olga Mazzia\*

*tastiere*  
Ada Mauri\*

\* prima parte  
° strumentista ospite

[www.filarmonica.it](http://www.filarmonica.it)



FILARMONICA DELLA SCALA

major partner

 UnCredit

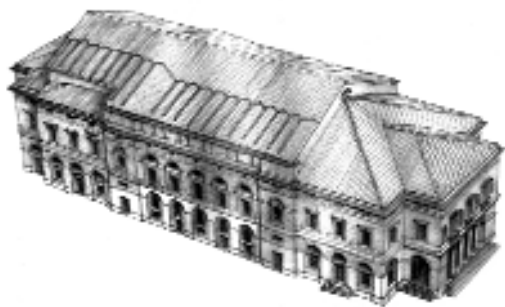
L'Orchestra Filarmonica della Scala nasce nel 1982 dall'orchestra del teatro milanese su iniziativa di Claudio Abbado allo scopo di ampliare il repertorio sinfonico e realizzare così un'attività concertistica parallela a quella operistica. Un'attività che, svolta assiduamente in tutta Europa, in Estremo Oriente e in Sudamerica, nell'arco di un ventennio porta l'orchestra ad imporsi quale presenza di assoluto rilievo nel panorama artistico internazionale; è l'unica orchestra italiana presente alle Olimpiadi di Sidney nel 2001.

I maggiori direttori si sono alternati alla testa del complesso scaligero: da Claudio Abbado – che diresse il concerto inaugurale – a Carlo Maria Giulini – con il quale la Filarmonica ha effettuato le prime importanti tournées in Italia e all'estero – da Giuseppe Sinopoli, Valerij Gergiev e Wolfgang Sawallisch – presenze costanti nelle trascorse stagioni di concerti alla Scala – a Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Rožděstvenskij e Yuri Temirkanov.

Direttore principale dell'orchestra milanese a partire dal 1987, Riccardo Muti ha impresso una svolta determinante alla qualità esecutiva ed interpretativa dell'ensemble, ne ha valorizzato al massimo le potenzialità contribuendo in maniera decisiva al successo ottenuto negli ultimi anni in campo internazionale. Diretta da Riccardo Muti, l'orchestra ha realizzato oltre trecento concerti suonando, tra l'altro, ai Festwochen di Vienna nel 1996 e nel 1999, ai Festival di Salisburgo e di Lucerna nel 2002; svolgendo tourné nei più importanti centri di produzione musicale e culturale europei ed extraeuropei ed esibendosi a Londra, Parigi, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Tokyo. Nel 2003, sempre con Muti, si è esibita a Bruxelles nel concerto per il semestre di Presidenza Italiana dell'Unione Europea.

Ben inserita nel mondo culturale ed economico milanese, l'Orchestra Filarmonica della Scala annovera tra i soci fondatori e sostenitori anche autorevoli esponenti della società cittadina, alcuni dei quali membri del Consiglio d'Amministrazione dell'Associazione.

Sempre sotto la direzione di Riccardo Muti, l'Orchestra Filarmonica della Scala, che oggi vanta una consistente discografia realizzata per diverse importanti etichette, ha ottenuto i più alti riconoscimenti in campo internazionale.



*teatro alighieri*



Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario, oggi perduto, raffigurante l'ingresso di Teodorico a Ravenna. Voltan e Gatteri curarono anche la decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto

non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

*Gianni Godoli*

*A cura di*  
Susanna Venturi

*Segreteria di redazione*  
Andrea Albertini

*Coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*Stampa*  
Grafiche Morandi - Fusignano