

FALAUT –Luglio 2000 - Intervista a Mario Ancillotti

di Antonio Curcio

i giovani dovrebbero studiare di più e riflettere sulla storia di questa nostra civiltà musicale, quella italiana.. .

A pochi passi dall'Arsenale della Regia Marina Borbonica di Palermo, un monumento che testimonia parte della memoria storica della città, abbiamo incontrato il Maestro Mario Ancillotti. Un'occasione per sentire le sue opinioni su alcuni aspetti cruciali del mestiere di flautista e per tracciare un profilo di un artista che, a giudicare dalle motivazioni che ancora lo animano, è lungi dal passare il testimone. Maestro Ancillotti, cosa eseguirà in questo concerto palermitano?

Questo programma prevede un brano di Ottavio Ziino, compositore cui io ero molto legato da amicizia ma anche da riconoscenza, perché lui è stato mio direttore per cinque anni al conservatorio di S. Cecilia e con lui ho avuto un rapporto molto amichevole e democratico, nonostante fosse ben più anziano di me e ben più importante di me. Poi lo ricordo anche come direttore d'orchestra. Ho suonato due o tre volte sotto la sua direzione con l'orchestra della RAI di Roma. Poi ancora, e non ultima cosa, ricordo un concerto di Mozart (in sol maggiore K.313, N.d.R.) eseguito con lui a Pescara. Quindi sono molto legato al suo ricordo. Quando ho avuto modo di conoscere il figlio, Agostino, parlando della musica del padre è venuto fuori questo brano, Evocazioni, di cui Ottavio mi aveva già parlato tanti anni fa e che poi io avevo trascurato di conoscere. Agostino me ne ha riparlato così mi sono deciso a realizzarlo. Poi doveva esserci in repertorio un brano di Joseph Vella, un compositore maltese molto bravo, da tenere in prima esecuzione qui a Palermo. Purtroppo per ragioni organizzative, che non sto qui a spiegare, non si è potuto fare. Lo faremo prossimamente.

Quali criteri segue nella redazione di un programma?

Questo dipende dal tipo di programma, se cameristico o sinfonico. Normalmente io cerco sempre di stimolare l'attenzione del pubblico presentando musiche o nuove o poco proposte, perché credo che il pubblico italiano sia particolarmente pigro. Se si va fuori, in Germania ma ancora di più in Inghilterra o addirittura in Francia, si può notare che i programmi spaziano in ambiti per noi assolutamente sconosciuti. Per esempio nel campo flautistico si eseguono musiche di compositori minori che qui in Italia non si conoscono. Per quanto riguarda il repertorio sinfonico, da noi si eseguono quasi esclusivamente i concerti di Mozart, qualche volta il concerto di Ibert. ALL'estero invece si fanno cose nuovissime, rarissime, interessantissime per cui io normalmente tendo a proporre musiche di questo genere. Ciò non toglie di essere felicissimo di suonare Mozart.

Secondo un'opinione diffusa, il flauto ha una letteratura limitata. Frans Vester in un suo manuale ha messo insieme ben 10.000 titoli. Qual è la sua opinione?

Questo, diciamo, è il mio "breviario", l'ho dal '67. Penso, come ho detto prima, che in Italia ci si limiti a fare sempre le solite cose. Se si guardano le stagioni concertistiche importanti (Amici della Musica e istituzioni sinfoniche), io credo che ci si limiti a sessanta pezzi, forse si arriverà a cento, ed ogni due, tre anni ritornano sempre le stesse cose. Si stimola poco il pubblico con cose nuove. Questo ha portato ad una disaffezione dei musicisti, i quali sempre meno spesso vanno a concerti, e ad una pigrizia del pubblico dei non musicisti i quali mostrano scarso interesse davanti a nomi che non siano tra quei venti famosissimi compositori dai preromantici fino al primo Novecento, con esclusione di Mozart e Bach (pure Haydn ed Haendel si eseguono pochissimo). Questo è veramente molto grave!

Non pensa che i programmi di studio nei conservatori, oltre che anacronistici, mirino più a formare il flautista che non il musicista, lasciando alla pratica di musica d'insieme scarsa possibilità di preparare il futuro musicista alla professione vera e propria?

Senza dubbio! Bisogna considerare che nel 1929, mi pare, quando furono fatti i programmi dei conservatori, in Italia la cultura generale considerava lo strumentista a fiato come un manovale dell'orchestra, perciò doveva avere quel tipo di formazione lì; non esisteva la figura del solista, non esisteva l'esecutore di musica da camera, tra l'altro l'orchestra allora, esclusa l'Augusteo di Roma, era essenzialmente orchestra lirica, solo con quel repertorio. Non ci s'interessava del repertorio sinfonico, se non del maggiore repertorio sinfonico, perciò la formazione di un flautista, come anche degli altri strumentisti a fiato, era Limitata. Purtroppo da allora nulla è cambiato a causa di una classe politica che ha screditato questa figura professionale senza preoccuparsi di fare una riforma. Ora se ne parla ma non si riesce a farla.

Non ritiene sia un po' eccessivo tutto questo pullulare di corsi di perfezionamento attualmente attivi in tutta Europa, ho l'impressione che tutto ciò sia un po' fuorviante per l'allievo che deve operare una scelta e che passa nell'arco di una stagione da un insegnante all'altro, col pericolo di uscirne tutt'altro che illuminato?

I corsi di perfezionamento sono generalmente di due tipi: quelli annuali e quelli estivi. I primi prevedono incontri mensili o quindicinali e sono abbastanza seri, normalmente; quelli estivi hanno lo scopo di creare un rapporto tra l'allievo e l'insegnante. Questi ultimi non possono incidere sulla formazione dell'allievo. A tale riguardo dovrebbe essere addirittura proibito nei curricula degli allievi scrivere: "Ha studiato con Tizio o Caio", perché è veramente un imbroglio! Al contrario, i corsi di perfezionamento invernali - nella maggior parte dei casi - sono ben fatti, anche se spesso la frequenza è troppo - limitata. Nelle grandi accademie svizzere, austriache o tedesche ci s'incontra una volta la settimana o

addirittura due volte la settimana, per cui è ben diversa la possibilità di formazione. Poi, ci sono quelle accademie in cui non s'incontra un solo insegnante ma addirittura tre o quattro! E questo io credo che sia molto problematico perché, se in teoria potrebbe essere interessante, in pratica un allievo non sa più cosa seguire perché si può verificare che un insegnante contraddica quello precedente perché la musica, e per fortuna, si fa in tante maniere diverse, quindi ciò può essere fuorviante. Potrebbe essere utile solamente ad allievi di livello estremamente alto, ma poi invece questo non accade. Io credo che non sia un buon sistema.

A suo giudizio quali sono i parametri inalienabili per un atteggiamento filologicamente corretto, soprattutto nei confronti della musica antica?

Questo è un argomento molto importante che richiederebbe troppo spazio per essere affrontato in modo esaustivo. Intanto sgombriamo il campo dal fatto che la musica antica, o barocca, non si possa suonare con strumenti moderni perché l'indicazione strumentale non era così importante, era più importante il contenuto della musica, non l'involucro. Tant'è vero che certa musica di Haendel, di Bach o Couperin si può suonare col flauto, col violino o l'oboe. Il fatto che oggi si adoperi uno strumento diverso da quello del Settecento non va a scapito della proprietà stilistica, quindi oggi si possono tranquillamente suonare le sonate di Bach col flauto moderno dopo l'ubriacatura filologica che abbiamo avuto in Italia e che ci derivava dall'Olanda, dall'Inghilterra e via dicendo. Al contrario degli olandesi, inglesi ecc. ai quali l'ubriacatura è passata, qui in Italia ancora ce la teniamo. Come al solito siamo una provincia musicale! Purtroppo è così, seguiamo le mode anziché usare il nostro cervello. La moda ora sta finendo, ma noi non ce n'accorgiamo.

Per quanto riguarda quello che dovrebbe fare uno strumentista: cominciamo con l'affermare che bisognerebbe che avesse delle esperienze sullo strumento filologico, cominciasse a studiare per rendersi conto che un certo tipo di pressione è impossibile farla; non si può più suonare con pressione diaframmatica, questa invece deve essere limitata al massimo, così come negli archi deve essere limitata la pressione dell'arco; l'arco deve scorrere con molta libertà. Nel flauto non c'era la possibilità di fare pressione perché non teneva l'intonazione, perciò "cresceva" non appena si spingeva un po', per la stessa ragione non bisognava vibrare. Era necessario, allora, cominciare a sostenere le note in maniera diversa, e lasciare spazio a tutte le parti interne e al basso e non considerare soltanto la melodia superiore, normalmente affidata al flauto. La nostra parte, in genere, si comincia a suonarla a più non posso cercando d'essere espressivi quanto più è possibile. L'espressione, per esempio, nella sarabanda della suite di Bach a quattro parti, una più bella dell'altra, nasce dal contrappunto che s'incasta, per questo bisogna lasciare spazio alle varie parti di emergere. Allora non si può essere troppo espressivi, bisogna esserlo nel momento in cui ti tocca e lasciare spazio nel momento in cui tocca agli altri. Questa è una visione polifonica della musica e non monofonica, di melodia accompagnata. Per quanto riguarda gli abbellimenti, devo dire che bisogna avere di conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca, non solo sugli abbellimenti ma anche sui cambiamenti ritmici. Occorre in ogni modo formarsi un'idea, un gusto, e non applicare alla lettera quello che si legge nei trattati. In quello di Quantz ci sono delle cose che sono contraddette dallo stesso metodo di C. P. E. Bach che è di vent'anni più tardi, oppure da quello di Muffat, che è invece di trent'anni prima. Allora tutto dipende dal gusto personale, dal periodo, dalla zona, dall'area. A Torino, rispetto a Milano o a Bologna si suonava in maniera diversa, e non è che a Milano suonassero meglio che a Bologna o a Torino. I trattati dell'epoca devono servirci per farci un'idea del gusto per poi avere il coraggio di fare di testa nostra. Ognuno deve prendersi la responsabilità di ciò che fa. C'è una prassi dell'epoca ma non è una prassi precisa, c'è un complesso di cose che bisogna conoscere.

Qualche anno fa, Penderecki ha finalmente composto un concerto per flauto commissionatogli da Rampal quindici anni prima. Successivamente ho avuto modo di sentire, Maestro, proprio una sua interpretazione di questo concerto. L'impressione che ne ho ricavato è che sia stato ben scritto.

Molto ben scritto.

Mi pare che in Italia, a parte la sua, non ci siano state altre esecuzioni di questo concerto, non è così?

Io l'ho eseguito molte volte. Dopo la prima esecuzione al Teatro Comunale di Firenze, per il Maggio Musicale, l'ho eseguito alla Rai di Roma, quando ancora esisteva; poi a Palermo, Bolzano, Milano, coi Pomeriggi Musicali e a San Remo. Quindi d'esecuzioni se ne sono fatte tante. Devo dire che i flautisti hanno brillato per la loro assenza. Avrò incontrato al massimo un paio di flautisti durante questi concerti. Questo è un brano entrato ormai nel repertorio. N'è stata fatta una riduzione per flauto e pianoforte. Alcuni miei allievi di Lugano lo stanno suonando proprio come brano di repertorio. All'estero lo si suona abitualmente; in Italia non è entrato proprio perché c'è questa mentalità: se un flautista suona, gli altri non lo vanno a sentire.

Qual è il suo rapporto con i compositori d'oggi?

Direi ottimo. Ultimamente io mi sono un po' riavvicinato, dopo essere stato per lungo tempo lontano, più che dai compositori, dall'ambiente della musica contemporanea che nasconde dei trabocchetti, dei personaggi non chiari, non puliti e vi a dicendo...purtroppo! Dicevo, mi sono riavvicinato non tanto come flautista, anche se Donatoni ultimamente mi ha scritto un pezzo e sono felice di questo, quanto come organizzatore musicale, poiché a Fiesole organizzo con un complesso che si dedica alla musica contemporanea un festival che si tiene tra ottobre e novembre e che ripeteremo tutti gli anni. Penso che sia migliorato l'ambiente della musica contemporanea. Oggi, ad esempio, sono accettati compositori di stili e di derivazioni molto diverse, cosa che invece vent'anni fa non era possibile. Se si pensa che un Giovanni Sollima scrive in maniera completamente fuori da quelli che sono i canoni darmstadtiani o dell'Avanguardia, e che è considerato uno dei giovani più interessanti, credo che finalmente ci siamo aperti. ecco!

Chi ritiene, tra loro, abbia contribuito particolarmente ad arricchire il repertorio flautistico?

In Italia, tra quelli più importanti farei almeno tre nomi: uno è Petrassi, anche se ormai si può considerare un "classico, cui aggiungerei anche Berio per la sua Sequenza, non perché abbia scritto molto per flauto, ma la Sequenza è ormai diventata un brano fondamentale della musica contemporanea. Poi, due nomi che mi sembrano interessanti, per lo stile completamente diverso e perché hanno dedicato molto al flauto: uno è Sciarrino, senza dubbio, perché ha scritto per il flauto pagine fra le più belle della sua produzione; l'altro è Donatoni. Ha scritto brani straordinari, sia quelli "vecchi" come "Il Puppenspiel II, sia quelli ultimi, Nidi o Puppenspiel n.3.

Le è mai capitato di rifiutarsi di eseguire un brano?

Non mi pare. Penso di non essermi mai messo nella situazione di dover rifiutare. Devo dire che professionalmente ho sempre cercato di fare anche le cose che non mi piacevano.

Quali sono i suoi progetti per il futuro ?

Per il prossimo futuro ci sono dei progetti interessanti: uno, con Bruno Canino, Antonio Ballista, Maurizio Ben Omar, con musiche di Jolivet, Bernstein, Bartòk e per finire un pezzo di Sollima scritto appositamente... ..

Sollima padre o figlio?

Figlio. Dopo, ho un interessantissimo progetto sull'offerta musicale, nell'anno 2000, per celebrare il 250° della morte di Bach. Con Chiarappa, Brizi e Sigfrid Pank di Lipsia, presenteremo l'Offerta Musicale insieme a tre brani di Pennisi, Guarnieri e Sigfrid Thiele, appositamente scritti su ispirazione dell'Offerta Musicale. Questa è una cosa che ci vedrà in Italia ma particolarmente in Germania, dove hanno aderito molte società a questo progetto. Poi, progetti ce ne sono tanti, ma quelli su cui punterei molto sono questi. Ma c'è una cosa che più mi interessa in questo periodo della mia vita musicale che sto realizzando da qualche tempo alla Scuola di Musica di Fiesole, dove peraltro tengo un corso di perfezionamento di flauto da quindici anni. Si tratta di un complesso strumentale "ensemble Nuovo Contrappunto" nato all'interno del Laboratorio di Musica del 900 che tengo assieme ad Enzo Porta.

Com'è nata l'idea di costituire questo ensemble?

Tutto nacque alcuni anni fa, quando mi trovai all'estero per dei concerti in Olanda, Francia, Germania, Belgio con il brano che Donatoni scrisse per me "Puppenspiel n° 3" per flauto e strumenti. Il livello delle esecuzioni di tale musica era assolutamente più alto di ciò che si poteva ottenere in Italia. Purtroppo qui da noi i compositori si sono "accontentati" troppo spesso di esecuzioni approssimative e di esecutori "specializzati" molto spesso solo a tirar via. Questo ha creato una mentalità secondo la quale nella musica d'oggi tutto va bene tanto nessuno si accorge di nulla, i compositori hanno spesso preferito il numero delle esecuzioni alla loro precisione, con grave danno per la musica stessa, per la comprensione del pubblico, per la serietà dei musicisti. Il risultato è che la musica di oggi non è assolutamente amata. Tutto questo all'estero non avviene, non perlomeno in questa misura. Pensai allora che avrei dovuto fare qualcosa per migliorare questa situazione e proposi a Farulli di istituire un corso ad hoc per la musica del 900. La proposta fu accettata con entusiasmo e facemmo così una selezione per scegliere un gruppo di giovani idonei ed interessati a questo studio.

Questa esperienza a che punto è adesso?

Questa esperienza continua ormai da sei anni ed è sempre più proficua. All'interno di essa si formò quasi spontaneamente un gruppo che ha voluto continuare anche dopo la fine degli anni regolamentari e che mi chiese di organizzarlo e dirigerlo. Così è successo e ci siamo costituiti con il nome di Ensemble Nuovo Contrappunto. In due anni di attività abbiamo lavorato con un entusiasmo straordinario, pensi che abbiamo dei giovani che vengono da lontano, addirittura dalla Svizzera, oltre che da Roma, Milano, Modena, Perugia, Padova, etc. Abbiamo messo in repertorio opere straordinarie come l'Histoire du Soldat di Strawinskij, la Kammer-symphonie op 9 di Schoenberg, il Pierrot Lunaire, e poi Webern, Ravel, Dallapiccola, Petrassi, Donatoni, Sciarrino.

Quali sono le prospettive e gli impegni di questo nuovo Ensemble?

Le istituzioni musicali hanno reagito molto bene. Pensi che nel periodo estate 99 - estate 2000 noi faremo circa 20 concerti, e questo solo al secondo anno di vita. Ma l'esperienza più interessante è stata per la manifestazione Musica e Cultura - organizzata da noi con la Scuola di Fiesole. In essa abbiamo invitato dei compositori, Sciarrino, Stroppa, Manzoni, Battistelli, Clementi, Bussotti, Pennisi, Vacchi, a collaborare con noi per la preparazione di loro musiche e di altri autori del 900 e a parlare di queste in serate straordinarie assieme a personaggi della cultura come, Sanguineti, Sermonti, Siciliano, Consolo, Pini, Givone, Perilli, Cappelletto. Le serate si sono svolte alla Biblioteca Nazionale di Firenze e in alcuni casi la sala era così piena che la gente era in piedi. Questo a dimostrazione che anche il luogo comune che la musica d'oggi non interessa può essere contraddetto, basta trovare delle maniere diverse di interessare il pubblico. Per noi il contatto diretto con i compositori è stato come mettere il fertilizzante alle piante. L'attenzione, la competenza, il fascino di alcuni di essi hanno conquistato i miei giovani. Essi ora si pongono di fronte alla musica d'oggi con tutta altra competenza ed amore.

E lei quale contributo ritiene di dare a questa iniziativa?

Io cerco di dare loro la mia esperienza e il mio entusiasmo che è rimasto inalterato dopo tanti anni di professione in un ambiente difficilissimo. So però che la serietà alla lunga paga, se non in termini di soldi, sicuramente in stima e considerazione degli altri musicisti, che è quello che conta. Ho avuto anche la fortuna di avere una formazione solida attraverso insegnanti come Dallapiccola, Franco Rossi, il Quartetto Italiano, Roberto Lupi, etc in un conservatorio, che allora funzionava, come quello di Firenze. E questo oggi non c'è più. E per questo io cerco di fare qualcosa di buono nello spirito del "servizio" della musica. E questo mi dà soddisfazione e divertimento.

Cosa trova di diverso in questa nuova generazione di studenti rispetto alla sua?

Un aspetto che mi sorprende sempre un po' è l'atteggiamento assolutamente ingenuo, se così si può dire, che i giovani hanno nell'ambiente musicale, anche se purtroppo tutta la società "liberista" è così strutturata. Essi non tengono nella necessaria considerazione che anche il nostro è un mercato nel quale c'è sempre chi dice di aver inventato qualcosa di nuovo e lo strilla ai quattro venti, sia esso una nuova testata o un nuovo

"metodo" di studio, o una rivoluzionaria interpretazione. Non si pensa che ogni "baronia" necessita assolutamente del maggior numero possibile di seguaci e che essi entrano in un giuoco di potere, ma che da lì ad avere veramente a cuore il futuro professionale dell'allievo il passo è lunghissimo e direi inversamente proporzionale.

E lei cosa suggerisce a tale riguardo?

I giovani dovrebbero studiare di più e riflettere sulla storia di questa nostra civiltà musicale, quella italiana o mediterranea. Questa civiltà ha insegnato la musica al mondo ed ha espresso musicisti straordinari forse come in nessun altro paese.

Forse questo modo di essere è anche il frutto di un insegnamento distratto, poco motivato e poco professionale in alcuni casi? Voglio dire, la capacità di riflettere o un buon metodo di lavoro sono cose che si trasmettono anche con l'insegnamento.

Nell'ambito dell'insegnamento solo fino a pochi decenni fa le cose funzionavano egregiamente. Non bastano pochi anni di disorganizzazione, anche se grave, per degradare i nostri cromosomi. La nostra resta una civiltà musicale che può e deve portare un contributo importantissimo nel contesto internazionale.

Cos'è rimasto di buono allora?

La nostra fantasia, la cantabilità innata, che ci deriva da una lingua straordinariamente ricca di accentazioni, di flessibilità e musicalità, ci è sempre stata invidiata prima e tuttora. Esse ci suggeriscono fraseggi, articolazioni, agogiche straordinarie, basta prendere ad esempio dai nostri cantanti più bravi.

Se queste sono le nostre peculiarità, quali sono i nostri punti deboli?

Dobbiamo imparare il rigore dello studio, la conoscenza profonda della armonia, del contrappunto della storia della musica, la precisione e la scientificità del metodo. Sono stufo di sentire strumentisti di grande abilità tecnica al servizio di niente, sono stufo di sentire diatribe su cosa sia più importante se la tecnica o la musicalità. Ai concorsi internazionali vincono sempre più strumentisti perfetti e poco interessanti, anche qui in Italia purtroppo è così. E' come se si fosse seccata la sorgente. Suoni sempre uguali e noiosi, tecnica assoluta senza fraseggio. Forse noi ancora possiamo dire la nostra in un mondo che molto presto si stuferà di questa mancanza di veri valori espressivi. Forse ci vorrebbe un po' più di sano orgoglio e consapevolezza di ciò che ha significato ed ancora significa nel mondo musicale il nostro paese, non solo lo sfascio dei conservatori, ma anche la genialità forse un po' individualistica, ma autentica della nostra sensibilità.

Prima di concludere vorrei rivolgerle un'ultima domanda. Quali interessi coltiva. Mario Ancillotti oltre la musica?

La musica mi assorbe completamente. Oltre la musica e anche l'organizzazione musicale, interessi ne ho di vario genere ma tutti legati al mondo culturale. Poi, io vivo in campagna e non potrei vivere se non in campagna, a contatto con la natura. Mi piace moltissimo lavorare sulle piante, l'aria aperta, il mare, cose di questo genere...

Non è che abbia un hobby. Non l'ho perché non ho proprio tempo.

Auguri!

Grazie