

Sigismund Thalberg:  
primordi e sviluppi della scuola pianistica napoletana

Immagini dell'autore.

**Massimo Distilo**

**SIGISMUND THALBERG:  
PRIMORDI E SVILUPPI DELLA SCUOLA  
PIANISTICA NAPOLETANA**

*con una nota introduttiva di  
FRANCESCO LIBETTA*

BOOK  
**SPRINT**  
E D I Z I O N I

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

Copyright © 2016  
**Massimo Distilo**  
Tutti i diritti riservati

*“Alla memoria di papà.”*



## Nota introduttiva

### *Il Pianoforte a Napoli*

Fino al plebiscito del 21 ottobre 1860 Napoli fu una capitale europea. E nei decenni precedenti, quando il pianoforte stava conoscendo un momento di fortuna presso una fascia sociale sempre più vasta, la vivacità culturale di Napoli era tale da sostenere un meccanismo di produzione artistica in grado di esportare musica, attirare grandi divi, spendere un prestigio straordinario.

Negli anni in cui il Conservatorio di Parigi era una istituzione pensata per formare gli strumentisti della banda militare della neonata Repubblica Francese (e i docenti avevano l'obbligo di suonare nella banda: tutti, compreso lo stesso Cherubini, che pare si dedicasse... al triangolo), i Conservatori Napoletani lavoravano a pieno regime su metodologie didattiche destinate a sviluppare grandi risultati.

L'intero contesto cittadino ha sempre conosciuto un'atmosfera di rapporti stretti e fertili con il resto dell'Europa. Erano straniere le famiglie di artisti profondamente napoletani quali Döhler, Coop, Cottrau; di celebrati fabbricanti di pianoforte, come Sievers; e anche editori come Girard. Fino ai giorni più recenti, con l'illustre presenza di Wilhelm Kempff. Ai nostri giorni ricordiamo

le presenze, così diverse tra loro, di François-Joël Thiollier e Alexander Hintchev. Napoli dimostra di mantenere l'atteggiamento della vera capitale. Ricordiamo che la letteratura della Roma imperiale conosce un solo scrittore nato a Roma; il primo autore (Quinto Ennio) era nato a Rudie (oggi Lecce), altri erano provinciali come Cicerone (nato ad Arpino), e ci possiamo allontanare fino a Venosa (Orazio), Sulmona (Ovidio) e Mantova (Virgilio), fino alla Spagna (Seneca) e all'Africa (Sant'Agostino). A una vera capitale non è necessario produrre, ma è indispensabile attrarre, stimolare, mettere in luce i talenti che servono per una sana vita culturale.

Sigismund Thalberg, ginevrino, venne dunque a Napoli già celebre e, forte delle sue esperienze impareggiabili, fu certamente un forte stimolo per la tradizione pianistica della capitale. Si vuole che alla sua fortissima influenza, su persone e sull'ambiente, possano risalire alcune caratteristiche della tradizione didattica e dello stile esecutivo napoletano. In termini generali, e in riferimento alla mitica signorilità che veniva riconosciuta al Thalberg pianista come alla persona, potremmo aggiungere che, se l'attuale luogo comune si raffigura il carattere meridionale italiano tipico come qualcosa di sanguigno, aperto, forse addirittura un po' sopra le righe se non scomposto, la realtà è che la musica e lo stile interpretativo degli artisti del Meridione d'Italia offrono alla Storia tutt'altra immagine di sé. Uno stile che potrebbe avvicinarsi a quello neoclassico di Capodimonte (pensiamo a Maria Tipo), e un gusto che (pensiamo a Giuseppe Martucci) potrebbe richiamare l'abbondanza (finanche eclettica) di fregi e l'eufonia composta e generosa di quei salotti napoletani dove eccezionali ebanisti, pittori e scultori creavano ambienti di suggestione indimenticata.

In questo suo libro, Massimo Distilo ci offre una traccia per

meditare una sorta di storia delle metodologie didattiche succedutesi, generazione dopo generazione, non solo nella Capitale, ma anche nelle regioni che vedevano in Napoli il punto di riferimento. Non possiamo dimenticare che fino alla recente proliferazione dei Conservatori, il Diploma di strumento si poteva ottenere solo in pochi centri. La mia stessa professoressa di pianoforte, Vittoria De Donno, e un mio prozio violinista (che non ho conosciuto, essendo scomparso quasi dieci anni prima della mia nascita) dopo gli anni di studio in Salento conclusero il periodo di apprendistato diplomandosi appunto a Napoli.

La città di Napoli rappresenta tuttora un ambiente musicale ben preciso, esteticamente e socialmente. Basti pensare alle registrazioni di personalità come Francesco Caramiello (punto di riferimento per i lavori di Sgambati e naturalmente di Martucci), Michele Campanella (alfiere di Liszt) o Francesco Nicolosi (dedicatosi per anni a Thalberg), o alle preziose illuminazioni che troviamo nelle pagine di Paolo Isotta sulla storia della musica tutta. Tuttora validissimo, il famoso volume di Vincenzo Vitale sul pianoforte a Napoli è incentrato su una serie di memorabili personalità musicali, delle quali Vitale, caposcuola cosciente del suo ruolo in tale serie di capiscuola, ricostruisce un ritratto personale ed artistico, descrivendo anche contesti sociali e di gusto. Il saggio di Massimo Distilo integra quei ritratti con alcuni importanti dettagli, anche tecnici. Ogni elemento ci può infatti essere utile per poter aiutarci a discernere gli elementi di una tecnica, di un gusto e di uno stile che possano sensatamente essere indicati come provenienti da influenze di un determinato maestro, di una personalità vicina, di un ambiente, o semplicemente come nati da una ricerca del tutto personale. La totale padronanza tecnica del pianoforte che Leopold Godowsky dimostra in ogni sua registrazione e

in ogni sua composizione non poteva provenire da qualche lezione, in fondo quasi simbolica, impartitagli da Saint-Saëns; per il resto, questo grande maestro, tra i cui allievi si contano Shura Cherkassky (il quale mi disse che Godowsky fu per lui un maestro estremamente pedante), Jorge Bolet e David Saperton, potrebbe essere definito un autodidatta. Dall'altra parte, troviamo le figure di Rodolfo Caporali (allievo di Rendano), Vincenzo Scaramuzza (allievo di Rossomandi e vicino a Martucci), o anche Giovanni Maria Anfossi (allievo di Simonetti e dello stesso Martucci) e del suo allievo Bruno Mugellini, i quali, nella loro carriera di didatti, hanno indiscutibilmente diffuso in altre città e in altri continenti alcune convinzioni (sull'uso del peso nel gesto, su come plasmare un cantabile sullo strumento, sul significato dell'interpretazione e sulla retorica musicale) tipiche del mondo della "Scuola pianistica napoletana". A riprova, basti paragonare quale sia stato e sia tuttora il ruolo che i didatti e gli studenti dell'ambiente della Juilliard (profondamente connessi con la tradizione russa splendidamente incarnata da maestri come Josef e Rosina Levin – o Lhévinne) attribuiscono ai gesti dell'affondo e basati sull'uso del peso della mano stessa (e alla combinazione di questi, in proporzione determinabile, con il necessario meccanismo dell'articolazione digitale), rispetto all'insistenza posta da pianisti come Bruno Leonardo Gelber o Walter Ponce (che hanno studiato entrambi con Scaramuzza), Sergio Fiorentino (della scuola di Finizio) o Roberto Cappello (che ha studiato con Caporali). Queste diramazioni e influenze risultano poi ancora più strette quando si passa dalla tecnica personale alla metodologia didattica. Non è facile "entrare" nello studio di un docente per conoscerne le abitudini di approccio e reazione, allievo per allievo. Ma, quando ciò è possibile, i legami con i maestri avuti durante l'infanzia e

l'adolescenza si fanno forse più evidenti di quelli che permangono tra i rispettivi risultati in sede di esecuzione sul palcoscenico. Per tale motivo i paragoni tra gli esercizi contenuti nei metodi di Lanza e di Cesi, esercizi poi transitati in quelli che per generazioni sono stati letti da innumerevoli principianti nelle pagine dei volumi di Rossomandi e di Alessandro Longo, ci spiegano importantissime direzioni dell'evoluzione della didattica strumentale, evoluzione parallela allo sviluppo tecnico dello strumento che nell'Ottocento conobbe radicali trasformazioni (il telaio in ghisa, l'aumento delle possibilità di volume e dinamica, ma anche l'aumento del peso e della profondità di discesa del singolo tasto).

Gli anni '50 dell'Ottocento (quando Francesco Lanza pubblicava per l'editore Cottrau la sua revisione del "Clavicembalo ben temperato") furono anche quelli in cui l'accordatura delle tastiere passava dalla tradizione del temperamento alla moderna convenzione dell'accordatura equabile. E ciò portava a una nuova sensibilità armonica, a sua volta nella posizione di doversi forgiare una tecnica e una pronuncia coerenti con il "sistema" retorico e con il gusto interpretativo del momento.

Con la rivoluzione del sistema dei Conservatori in Italia, il mondo della trattatistica potrebbe richiedere un nuovo repertorio di testi, adatti ora ad un'utenza di studenti non più limitati a una fascia di età estremamente ridotta e giovanile, ma addirittura, come sta accadendo, spesso di età adulta – quindi interessati a un maggiore approfondimento del lato intellettuale, teorico e analitico di ogni problematica. Da tempo, è noto, lavoro a qualche pubblicazione sui due maestri Marinuzzi. Gino senior, formatosi a Palermo, rappresenta il mondo della tradizione operistica italiana, oggi insidiato dalle forzature di gusto che l'industria discografica prima e la deriva del "mercato" manageriale dei grandi teatri poi

hanno indotto nella moda dell'ascolto. Gino Marinuzzi jr. incarna la crisi compositiva e del mestiere che la situazione politica del dopoguerra ha inferto a tutto un mondo musicale nazionale. La ricerca della corretta collocazione dei due grandi musicisti mi coinvolge direttamente, poiché sono profondamente convinto che avere una visione per quanto possibile lucida e ampia della storia recente è il fondamento ineludibile per raggiungere una posizione di coerente libertà di movimento all'interno di quel ruolo di responsabile operatore culturale cui oggi il musicista di formazione classica, forte o colta che dir si voglia, è chiamato.

*Francesco Libetta*