

Il passato nello specchio del presente (*Laudatio* per Diego Fasolis)

Ho accettato volentieri il compito di tessere la “*laudatio*” di Diego Fasolis in questa circostanza, ma non so se io sia la persona giusta per svolgerlo nel migliore dei modi.¹ Essendo stato all’origine della decisione di affidargli il ruolo cruciale di maestro del coro radiofonico nel 1993 e avendo accompagnato il suo lavoro per più di un decennio, senza contare il fatto che mi sento ancor oggi partecipe di questa sua ormai lunga avventura che l’ha portato ad affermarsi oltre i nostri confini, mi trovo coinvolto nella sua esperienza artistica al punto che non mi è concesso quel distacco notoriamente necessario alla formulazione di un giudizio neutro. Comunque ci proverò.

INCONTRI

E comincerò col dire che all’inizio, ai primi incontri nei corridoi della radio che Diego non ancora trentenne frequentava, ero indotto a guardarlo con una certa diffidenza. A questo concorrevano la differenza d’età, sicuramente, ma soprattutto il vallo generazionale nel senso che vi si evidenziava una differenza di cultura. A quel tempo la sua collaborazione alla radio riguardava la catalogazione dei dischi, che ovviamente già avveniva con i mezzi informatici. Ora, la familiarità da nativo digitale agguerrito che egli esibiva nello sfrecciare sulla tastiera del computer con la stessa padronanza, esattezza e velocità con cui sfrecciava sulla tastiera dell’organo e del clavicembalo me lo faceva sentire lontano (come concezione) dal mio tradizionale e tranquillo ordine mentale, ancor oggi intimorito di fronte al mezzo tecnologico. Inoltre, proprio quella sua versatilità, nel passare

¹ Per gentile concessione pubblichiamo la “*laudatio*” letta il 2 giugno 2014 presso l’Auditorio Stelio Molo della RSI, in occasione del conferimento a Diego Fasolis dell’annuale Premio della Fondazione del centenario della Banca della Svizzera italiana, in apertura della cerimonia e del concerto de “I Barocchisti”.

da uno strumento all'altro, capace di esprimersi su ogni tipo di tastiera – dal pianoforte, all'organo, al clavicembalo, alla fisarmonica, a quella dei moderni strumenti elettrici – non mi colpiva certo come manifestazione di poliedricità, di ricchezza di doti. Pur non essendo mai stato io un accademico interessato ai formalismi e succube della rigidità delle gerarchie, una concezione della cultura che distingueva tra alto e basso non mi permetteva di accettare di primo acchito quella disinvolture sospettata di superficialità e di improvvisazione. Il fatto poi di venire a sapere che Diego arrotondava lo stipendio suonando anche da ballo, che componeva e arrangiava musiche per spot commerciali televisivi, che per di più si esibiva in occasioni cabarettistiche (insieme con l'estroso e ben noto cugino Flavio Maspoli) ne trasmetteva un ritratto sbarazzino, per non dire trasgressivo, che difficilmente si conciliava con la severità associata alla musica cosiddetta *seria*, della quale ero responsabile alla RSI. In verità, al di là del pregiudizio, non tardai a capire che, anziché sintomo di dissipazione, quelli erano segni di doti naturali fondamentali nella personalità di un artista – soprattutto di un artista interprete –, una ricchezza che lo pone sovrano ad infondere vita nelle sue interpretazioni.

Occorre infatti dire che il compito dell'interprete non è quello di tradurre in suono il pentagramma scritto. Chi pensa in tal modo è condizionato da una concezione libresca della musica, che assolutizza il testo scritto come un monumento irrigidito in una realtà statica. La verità è invece il contrario, nel senso che la realtà della musica è nel suono vivo e che la notazione, che è servita ai compositori occidentali a trasmetterla oltre il tempo del loro vissuto, è solo la traccia che aiuta a ritrovare la condizione della sua risonanza al cospetto degli ascoltatori all'origine. L'interprete vero non è colui che si subordina all'autorità dell'autore, come a replicare un modello definito in tutto e per tutto, ma colui che sa ricreare l'opera come se risuonasse per la prima volta, come se fosse lui stesso l'autore. Non dimentichiamo che nel passato i compositori erano anche interpreti. Lo furono certamente Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e via dicendo. Non bisogna quindi pensare a loro come ad artisti ritirati nel privato a scrivere musica a tavolino, ma piuttosto ad artisti sul podio intenti ad alimentare in termini sonori la loro musica, a farla respirare, fisicamente. Ce l'ha fatto capire bene Milos Forman nel ritratto che ha fornito di Mozart nel film *Amadeus*, peraltro fedele alla verità storica. Mozart – come tutti i compositori del passato – non

ha composto una nota di musica che non fosse commissionata, cioè destinata all'esecuzione per il pubblico del tempo. E la eseguiva egli stesso, come direttore e come pianista. Chi ha visto il film di Forman sarà stato sorpreso nel vedere Mozart rappresentato come un una specie di folletto, giocherellone, spinto fino a far divertire gli astanti suonando sulla tastiera del pianoforte di schiena, rovesciato, in una prestazione da saltimbanco. Non me ne voglia Diego Fasolis, ma spesso – certo molto dipende dalle musiche eseguite – nel modo in cui lo vedo agitarsi sul podio e alla tastiera, mi viene in mente il ritratto di quel Mozart giocherellone; non di colui che fa calare l'opera dall'alto, ma di colui che la vive corporalmente, come una vibrazione interna, che detta al corpo movenze significative, che gesticola, un po' come i pianisti jazz che fanno tutt'uno con la tastiera, che ne determinano la resa sonora e che nel contempo ne ricevono le vibrazioni come scosse che fanno reagire i loro nervi. Non dimentichiamo che in tedesco e in inglese "suonare" equivale a "giocare" (*spielen, to play*).

INCONTRI

Per usare una terminologia della comunicazione, quand'è in azione Diego Fasolis è come se ci desse la rappresentazione dell'opera in diretta, non in differita (mediata nel tempo). Ciò non significa affermare che le sue interpretazioni non siano meditate, semplicemente esse non portano il peso della riflessione che sta a monte: risuonano come se fossero decise sul momento, nel presente.

È vero che, in tante interviste che ha rilasciato, Diego ha insistito sul suo ruolo di «porsi al servizio della partitura» – in pratica riferendosi a quel rapporto con la musica che ho definito "libresco". E coloro che frequentano i suoi concerti ricorderanno il gesto che egli alla fine fa, quando gli applausi si prolungano obbligandolo ad uscire più volte, prendendo in mano la partitura dell'ultimo pezzo eseguito, mostrandola al pubblico e innalzandola come un ostensorio, come per dire: «L'applauso non va a me, ma a chi ha creato questa musica». È questo un atto di rispetto verso il compositore (di grande rispetto), sincero nella misura in cui effettivamente egli si sente debitore verso i grandi autori che interpreta, ma non è un atto di subordinazione. Quando parla di Bach, Fasolis usa superlativi ed espressioni iperboliche come per indicare una figura inarrivabile, fuori da tutti i parametri, fuori dal tempo. Quando lo suona o lo dirige non c'è più distanza tra lui e la partitura: il vitalismo che nutre la sua interpretazione è appunto tale: è Bach che ritorna in vita, è Bach nel presente. Potremmo dire: è Diego Fasolis stesso che si presenta come Bach, che diventa Bach.

Sembra un'esagerazione, ma non lo è. Non lo è in quanto questo avviene non come atto di superbia, a sottolineare uno stadio privilegiato del sentire, bensì del contrario, come ritrovamento della condizione umile del *cantor*, secondo quella distinzione medievale, risalente a Guido d'Arezzo, che distingue il *cantor* appunto (il musicista «pratico», come lo definiva Zarlino, colui che praticava la musica relativamente al tempo del vissuto) dal *musicus* (il teorico, Zarlino lo avrebbe chiamato «speculativo»), che si riferiva alla musica come a realtà fuori del tempo, assoluta. Orbene, sappiamo che la funzione di Bach nella Chiesa di San Tommaso a Lipsia era appunto quella di *kantor*, di musicista di servizio chiamato a procacciare musica per le funzioni religiose. Indipendentemente dalle evidenti capacità speculative di cui ha dato esplicite dimostrazioni nelle complessità contrappuntistiche della sua musica, Bach fu essenzialmente un «pratico», un artigiano della musica, un musicista di servizio, calato nel suo presente. È a questa dimensione artigianale, alla modestia del musicista funzionale, di servizio, che si riconduce Diego Fasolis, non solo quando interpreta Bach, restituendolo quindi nei termini originali, ma anche quando affronta qualsiasi altro autore.

L'artigiano nella storia è generalmente colui che impara il mestiere in famiglia. Oggi ci sono le scuole e gli istituti specializzati che si incaricano di trasmettere le arti e i mestieri. Un tempo era la tradizione familiare. Bach era figlio di musicisti ed i suoi figli furono tutti musicisti, a formare una lunga dinastia. Diego in fondo è artigiano anche per la stessa ragione, per il fatto di appartenere a una famiglia di musicisti. Più che al padre, Ugo, letterato (che comunque della musica ha sviluppato la conoscenza e alla musica ha dedicato molte attenzioni), mi riferisco al nonno e agli ascendenti. Alcuni anziani ricordano ancora Michelangelo Fasolis come contrabbassista dell'orchestra della nostra radio (della Radiorchestra), venuto da Napoli in Svizzera nel 1925, dove fu musicista polivalente in piccole e medie orchestre di località turistiche. Ecco da dove proviene la sua versatilità, da una tradizione, da una *forma mentis* che ha potuto essere perfezionata nel conservatorio, nei corsi di specializzazione, negli approfondimenti, ma che all'origine si è formata in questa dimensione artigianale, di cultura orale potremmo quasi dire, trasmessa direttamente e non mediatamente attraverso i libri.

Ciò non significa affermare che gli studi compiuti con Erich Vollenwyder, Jurg von Vintschger, Carol Smith, Gaston Litaize e Michael Radulescu non abbiano contato. Diciamo che hanno affinato ciò che il nostro musicista aveva sviluppato da sé sull'onda di una maturazione spontanea, determinata da un'impronta tutt'altro che accademica, che affondava in esperienze personali tra cui contava certamente anche il patrimonino ereditario.

D'altra parte, a dimostrare che la via accademica non è necessariamente la via maestra per giungere ai risultati credibili affidati al recupero della prassi esecutiva originale, porterò un significativo esempio di esperienza a noi vicina. Tutti noi sappiamo quanto importante per la nostra vita musicale sia stata la figura di Luciano Sgrizzi, il quale ha operato nella nostra radio per più di un trentennio come pianista accompagnatore, scoprendo, alla fine nel 1949, il clavicembalo (allora uno sferragliante Neupert), strumento di cui divenne un magistrale esponente. Fu nella necessità di alimentare l'archivio musicale della RSI di esecuzioni cembalistiche che Sgrizzi si fece una cultura storico-musicale, affrontando e in parte riscoprendo autori quali Frescobaldi, Pasquini, Paradisi, Couperin, Rameau e via dicendo. Si pensi che Sgrizzi registrò per la ERATO due centinaia di sonate di Domenico Scarlatti, diventando un punto di riferimento internazionale per tale repertorio. Orbene, alla fine degli anni 40, quando l'allora giovane pianista scopriva il clavicembalo, proveniva da vari anni di prestazione di servizio nei Kursaal, in particolare in quello di Berna dove fu a lungo attivo. In pratica dietro di sé aveva l'esperienza del pianobar, vale a dire di ciò che apparentemente possa esistere di più lontano dal patrimonio tastieristico sei-settecentesco. Apparentemente dico, poiché in realtà – sempre confrontandoci con il falso approccio “libresco” alla musica a cui ho accennato – è riscontrabile un filo diretto tra la pratica cembalistica basata sul basso continuo e i modi del pianobar. In ambedue i casi si fa appello all'estemporaneità dell'esecutore, al suo estro nel fiorire le armonie, sviscerando da un accordo figurazioni accattivanti, completando in una parola un impianto che l'autore ha lasciato aperto all'intervento creativo dell'esecutore, il quale in quel momento si trova in un certo senso a ricomporre l'opera. Come prassi è la stessa cosa. Al di là dello stile e del livello, è lo stesso processo, per cui, riandando alle giovanili serate sbarazzine di Diego ad improvvisare sul pianoforte, nella dimensione del

pianobar o del cabaret, possiamo dire che egli abbia calcato le orme del grande Luciano Sgrizzi, maturando la consapevolezza stilistica nell'approccio diretto, spontaneo allo strumento, interpellato nelle sue risorse fisiche, prima che nel rigoroso studio critico. Questo per sostenere e per dimostrare ancora una volta che, a riportarci nella dimensione del passato, non c'è solo la via dottrinarina, del sapere accademico, ma anche quella della capacità di cogliere nell'esperienza diretta (anche la più scontata) la verità della sostanza musicale, l'insopprimibile rivendicazione del suono fisico, della pratica sul mezzo di trasmissione del suono, dove l'opera non sorge dal passato ma viene ricreata grazie a una sintesi tra passato e presente.

Ciò è tanto più vero quanto più vi è un altro aspetto che collega fermamente le interpretazioni di Diego Fasolis al presente. A chiarirlo permettetemi di autocitarmi, facendo appello al concetto di «modernità attraverso l'interprete» che ho coniato per definire il modo d'essere di Martha Argerich nell'occasione dell'esperienza che la grande pianista conduce da più di un decennio qui a Lugano. Il luogo comune vuole che la potente forza d'urto del suo pianismo, il modo selvaggio ed esplosivo con cui aggredisce la tastiera, siano da riportare al suo temperamento leonino per non dire "demonico", al suo carattere individuale, all'irruenza che le è tipica. Si dimentica invece che questo suo modo di rapportarsi allo strumento deriva dal senso strutturale della concezione interpretativa, maturata attraverso la lettura di Stravinsky, Bartók, Prokof'ev, Šostakovic, nell'evidenziazione della nervatura geometrica della loro scrittura da cui ha ricavato le linee di sviluppo di una conduzione del discorso che nulla concede all'enfasi e all'aura evocativa della religione del suono, sempre mantenuto a livello del fisico sentire, della pulsazione della materia sonora. Questo approccio, evidenziato anche nelle sue letture di Beethoven, Schubert, Chopin o Schumann, proviene quindi dall'esperienza del Novecento storico, riproiettato in questo caso sul passato. Quindi Martha Argerich si confronta con il secolo passato con gli occhi di un interprete del Novecento, che non rinuncia a rivendicare la sua posizione avanzata in fatto di nuova sensibilità. Per tornare a Diego Fasolis e all'ambito del repertorio sei-settecentesco che egli privilegia, questo mi ha fatto capire che il cosiddetto ripristino della prassi esecutiva originale non dipende tanto dall'applicazione di norme desunte dai trattati d'epoca (dalla cosiddetta filologia), bensì piuttosto dai modelli maturati nell'ambito estetico della



INCONTRI

musica del Novecento, nel versante di Stravinsky, Bartók, Prokof'ev, Hindemith, Milhaud, Poulenc, ecc. che hanno segnato lo stacco dalla superfetazione espressiva del secolo precedente. In altre parole il vero passaggio è avvenuto dapprima a livello compositivo, soprattutto grazie alla stagione del “neoclassicismo” degli anni 20 e 30 deliberatamente confrontata con i modelli del passato (classico-barocco in particolare). In seguito su queste musiche si sono formati interpreti indotti ad adottare uno stile e una maniera improntati a un’idea costruttivistica della musica, tesa a potenziare i suoi valori energetici, anziché psicologista (cioè incline ad evidenziare i sottintesi emozionali) tipica dell’eredità romantica. Le esasperazioni dinamiche, la ricerca della carica sonora materica, la velocizzazione, cioè le caratteristiche dei moderni interpreti del barocco (di Diego Fasolis *in primis*), sono manifestazioni di questo filone, debitori dell’estetica moderna. A giustificare questa argomentazione diciamo anche che in due occasioni Diego Fasolis ha diretto Martha Argerich nell’ambito del PROGETTO a lei intitolato qui a Lugano, in particolare nel 2004 nella non casuale esecuzione de *Les Noces* di Stravinsky, dove la Argerich sostenne la parte del primo dei quattro pianoforti, conseguendo un’intesa significativa.

Un altro aspetto di modernità va chiamato in causa nel delineamento della concezione estetica di Diego Fasolis: quello tecnologico. Ho già parlato, nel suo caso, di nativo digitale. Questo fatto riguarda non solo la finalità radiofonica (diciamo così) con riferimento alla funzione del Coro che è stato chiamato a dirigere e a quella discografica da sempre contemplata nella sua attività, ma riguarda proprio la nuova sensibilità estetica. Nel lavoro in studio, nel momento della registrazione, Diego dirige ascoltando il prodotto attraverso la cuffia: egli dirige dal vivo (nello spazio acustico) come in un concerto, ma tenendo sotto controllo il risultato finale mediato dai microfoni. L'interpretazione avviene su due livelli: quello acustico naturale della sala (dello stesso ambiente che i musicisti condividono con il pubblico astante) e quello artificiale (diciamo così) reso possibile dai microfoni, che evidenziano le singole sezioni sonore. Il primo mira alla sintesi, al risultato globale; il secondo è analitico (esalta le particolarità, anche quelle che sfuggono all'ascolto naturale, la loro plasticità).

Questa non è una specificità di Diego Fasolis: è la realtà dell'odierno ascolto tecnologico che ci giunge attraverso gli altoparlanti. È il modo d'essere contemporaneo (che riguarda soprattutto la musica di consumo) che penetra nel corpo sonoro come per vivisezionarlo, chirurgicamente potremmo dire. Questa possibilità esalta il suono come materia, nella sua concretezza; cioè il contrario della sua capacità evocativa, che era tipica dell'epoca romantica che ci sta alle spalle. Il modo ottocentesco di concepire il suono era quello di viverlo come un tramite con la sua risonanza in un aldilà ideale, come «corrispondenza» avrebbe detto Baudelaire. Da qui l'estetica del simbolismo. Al nostro stadio storico-artistico il suono, che l'estetica del simbolismo aveva spinto nella dimensione dell'assoluto (fuori del tempo), è stato riportato nel presente, nella concretezza del vissuto immediato. Questo è avvenuto tramite l'estetica dei moderni (di Stravinsky, Bartók e via dicendo), ma anche dei mezzi moderni di captazione, di diffusione e di registrazione del suono. La tecnologia ha quindi accompagnato (incrementato) un'evoluzione estetica. Nel nostro caso (nel caso di Diego Fasolis) ha anche condizionato il modo di leggere il passato musicale, restituendolo nelle coordinate di questa concretezza del sentire, che probabilmente (per quanto concerne la musica barocca) è la stessa che valeva all'epoca, ma che in primo luogo è quella del nostro presente.

Infine un ultimo aspetto, che vede riflessa la concezione antica della musica nella moderna realtà, riguarda proprio la radio e il ruolo che Diego Fasolis vi riveste. Ho accennato all'artigianato musicale, alla funzione di servizio svolta da musicisti come Bach, Händel, ecc. rispetto alle istituzioni religiose, alle corti. Qual è (o meglio quale è stato) nel Novecento il luogo in cui i musicisti sono stati impiegati in funzione di servizio? Non è più la corte, non è più il vescovado (come fu Salisburgo per Mozart); sono i teatri d'opera, sicuramente, le società filarmoniche, direi soprattutto la radio (la radio dei primi decenni). La nostra radio ne ha fornito un fulgido esempio, attraverso un nome che ho già menzionato, quello di Luciano Sgrizzi, pianista accompagnatore, artista tuttofare (scrive anche radiodrammi). Diego Fasolis è pure un artista tuttofare, disponibile come tastierista, come direttore musicale, come autore di sigle. L'attuale sigla di Rete Due è sua. Sua era pure la sigla principale di Rete Due nel palinsesto che avviò nel 2001. Mi ricordo ancora le discussioni che ebbi con lui quando, per le sigle delle varie rubriche, decidemmo di orientarci sul tango (riferendoci alla maniera di Astor Piazzolla). Il suono degli strumenti acustici (violino, pianoforte, contrabbasso) si sposava perfettamente con lo stile del repertorio per trio, quartetto e orchestra "classica" che costituiva il tronco sonoro della rete. Nel contempo l'inserimento della fisarmonica apriva l'orizzonte oltre il fronte del classico, corrispondendo alla volontà di apertura sul quotidiano, sulla prosaicità del presente. Quelle sigle così bifronti simboleggiavano una rete radiofonica che intendeva stabilire un rapporto con il passato (facendolo oggetto del suo patrimonio culturale) ma nel contempo con il presente.

Ma la vera funzione di servizio che Diego ha svolto e che svolge alla RSI è il prezioso lavoro che ha condotto nel seguire le orme di un'altra personalità importante, fondamentale per la storia di questo nostro ente. Mi riferisco a Edwin Loehrer, il maestro sangallese che nel 1936 creò il Coro della RSI e negli anni 60 la Società cameristica di Lugano. Con competenza e lungimiranza Loehrer, che non era né ticinese né grigionese, capì che la RSI come ente preposto ad affermare la lingua e la cultura italiane, avrebbe potuto farlo anche in campo musicale. Egli si rivolse quindi al grande repertorio vocale-strumentale rinascimentale e barocco italiano, con valorizzazioni e riscoperte che, attraverso la diffusione delle sue produzioni sulla rete dell'Unione Europea di Radiodif-

fusione, lo fecero conoscere oltre i confini. Quando poi vennero i dischi negli anni 60 fioccarono i premi: 5 Grand-Prix du Disque per 5 anni di seguito per le incisioni di madrigali di Monteverdi, e altri che sarebbe troppo lungo elencare. Vari premi sono piovuti anche sulle produzioni di Diego Fasolis – radiofoniche prima ancora che concertistiche (le ultime delle quali hanno ottenuto l'ECHO PREIS della critica discografica tedesca arriso alla sua esecuzione dell'*Artaserse* di Leonardo Vinci e al disco *Mission* con Cecilia Bartoli dedicato alle musiche di Agostino Steffani) –, che con onore e prestigio continua questa meritevole impresa di valorizzare l'italianità musicale. Attraverso i nomi di Palestrina, di Monteverdi, di Banchieri, di Vecchi, di Carissimi, di Steffani, di Scarlatti, di Caldara, di Vivaldi, di Pergolesi, di Durante, di Galuppi, di Piccinni, di Paisiello, ecc. Fasolis continua nell'impegno di rafforzare nella nostra radiotelevisione la funzione di baluardo di italianità appunto, pensando al passato (al valore del patrimonio di civiltà che questa musica ci trasmette) ma anche al presente (alla sua attualità nel quadro dei rapporti che vedono non solo la RSI ma la minoranza svizzero-italiana che ne sta alle spalle impegnata ad affermare orgogliosamente la propria identità culturale e artistica).

La sua funzione di servizio – che abbiamo individuato come atteggiamento di fondo della sua esperienza – qui non è resa solo all'ente che lo impiega, ma al Paese tutto.