

Diego Fasolis, il barocchista del Ticino

Intervista al direttore svizzero: da Bach a Rossini passando per Händel e Vivaldi, pensando magari a Verdi e Stravinskij



Diego Fasolis con Giorgio Caoduro durante le prove del Barbiere al LAC

Stefano Nardelli
Articolo
classica
20 Settembre 2018

Il ticinese **Diego Fasolis** è uno degli interpreti di musica barocca più autorevoli e riconosciuti nel panorama internazionale. Eppure non dà l'idea di uno che si siede sugli allori. Anzi, è persona curiosa e pratica, con un'idea molto concreta della musica, come la sua famiglia di musicisti dalla quale proviene: «Quando la famiglia lasciò Napoli mio nonno si fermò a Lugano, un suo fratello contrabbassista andò a Zurigo e un altro si stabilì a Lucerna. Si fecero valere tutti: uno mise su un'orchestrina al Kursaal, un altro un giro di orchestre che suonavano allo Jelmoli, la Rinascente di Zurigo. C'era un certo spirito imprenditoriale che io in parte ho ereditato: la musica va bene, però bisogna anche farla fruttare. Dobbiamo vendere il nostro prodotto», dice con il tipico spirito pragmatico della sua terra.

«La musica va bene, però bisogna anche farla fruttare. Dobbiamo vendere il nostro prodotto».

A Lugano Fasolis nasce 60 anni fa e la musica è una passione precoce, o piuttosto “un virus” che il nonno gli diagnostica già da bambino. Il giovane Diego si forma poi a Zurigo e si perfeziona poi nello studio dell'organo con Gaston Litaize e in musica antica a Cremona con Michael Radulescu. Negli anni Ottanta intraprende una promettente carriera di organista e dal 1993 diventa direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione della Svizzera italiana.



È nel 1998 che crea i **Barocchisti**, l'ensemble musicale con strumenti originali con il quale mette in pratica e sperimenta concretamente le sue idee di musica barocca e raggiunge la fama a livello internazionale. È anche una star del disco con oltre 120 registrazioni che gli fruttano vari premi e persino nomination ai Grammy Awards per *l'Artaserse* di Vinci e due album con Cecilia Bartoli, *Mission* e *San Pietroburgo*.

Per parlare della sua passione barocca, della realtà musicale del Ticino e degli impegni che lo attendono, lo abbiamo incontrato al LAC di Lugano, la mattina dopo la prima del *Barbiere di Siviglia*, l'ultima avventura in un territorio finora inesplorato che ha affrontato ancora una volta con i suoi Barocchisti



I Barocchisti (foto di Matteo Airoidi)

Quando e come nasce la passione di Fasolis per il barocco?

«Mio nonno era musicista, mio padre critico musicale ma la famiglia mi ha dapprima scoraggiato a fare il musicista. Mi dicevano: “è una professione difficile e si guadagna poco”. Mio nonno però a un certo punto capì che non c’era niente da fare: “ha il virus e non lo possiamo guarire!” Fin da ragazzo mi affascinava la musica di Bach: il disco del *Magnificat* credo di averlo consumato a forza di ascoltarlo! È una passione che non mi ha abbandonato nemmeno negli anni da rockettaro (suonavo tastiere, basso e batteria in diverse band). Già da molto piccolo ero però affascinato dall’organo che vedevo nelle chiese. Quando ho cominciato a suonarlo a dieci o undici anni, da seduto non arrivavo alla pedaliera e dovevo quindi stare in piedi!».

E poi è riuscito a realizzare i suoi sogni durante gli studi musicali?

«In realtà soprattutto dopo Zurigo, a Parigi, i miei studi si sono orientati verso il repertorio organistico sinfonico francese. Però il mio maestro Gaston Litaize, anche se non proprio un filologo della musica barocca, era rispettoso degli interessi dei suoi allievi e con lui ho studiato l’integrale della musica di Bach, sulla quale mi ha dato sempre consigli interessanti, specialmente sulla ricchezza del fraseggio e sul gusto del colore. La musica di Bach è sempre stata un filo conduttore nelle mie esperienze di formazione così come il suo percorso umano: gli inizi come organista e poi maestro di corte e di cappella fino al ruolo di Kantor a Lipsia. Disporre di un’orchestra, avere un coro, coordinare un insieme di musicisti ha sempre esercitato una forte attrazione su di me».

E qualche anno dopo arriva il coro della Radiotelevisione della Svizzera Italiana.

«Dopo l’integrale per organo di Bach nel 1985, ho lavorato come assistente di André Ducret, che era succeduto a Francis Travis alla direzione del coro della RTSI, e così mi sono guadagnato i galloni sul campo e nel 1993 mi è arrivato l’incarico di maestro titolare».

Come descriverebbe la vita musicale qui in Ticino?

«Uno dei nostri poeti locali ha descritto il Ticino come la Repubblica dell’Iperbole: il luogo è piccolo ma tutto qui diventa o appare gigantesco. C’è un’iperproduzione musicale, spesso di altissimo livello, ma si fa fatica a unire le forze per mettere meglio a fuoco gli obiettivi. Temo però che in Ticino e, più in generale, in Svizzera questo sia più difficile che altrove».

Davvero? E il motivo?

«Localismi, rivalità, che covano sotto e sopra la cenere. Collaborazioni con istituzioni in Ticino e negli altri Cantoni restano molto complesse. Da anni cerco di organizzare una tournée in Svizzera per presentare il nostro lavoro ma, a parte qualche bel concerto, è davvero difficile trovare interlocutori interessati con cui avviare progetti di ampio respiro».

«Tempo fa abbiamo presentato un concerto dedicato all’Italianità in una prestigiosa sede zurighese e alla fine ci siamo sentiti dire dai colleghi radio: "Ma guarda che bei risultati ottenete con i nostri soldi"»

«Per esempio, a Fribourg esiste un festival di musica sacra importante organizzato dalla Società Svizzera di Radiodiffusione, di cui la RSI è membro, ma siamo stati invitati una sola volta, nonostante il successo enorme che ebbe il nostro concerto. Le racconto un aneddoto: tempo fa abbiamo presentato un concerto dedicato all’Italianità in una prestigiosa sede zurighese e alla fine ci siamo sentiti dire dai colleghi radio: “Ma guarda che bei risultati ottenete con i nostri soldi” (la RSI riceve dalla SSR in base a una chiave di riparto su base federalistica più mezzi finanziari di quanto possa generare). Non esattamente un approccio amichevole, direi. Non importa! Non demordo e continuo con il mio lavoro».

Il LAC ha dato un impulso importante alla vita musicale a Lugano e nel Ticino in generale?

«Sicuramente. Il LAC non solo aiuta realtà locali ma è finalmente un luogo in grado di ospitare orchestre importanti. Nella prossima stagione saranno ospiti orchestre come i Wiener Philharmoniker, i Berliner Philharmoniker, l’Orchestra dell’Opera Bavarese di Monaco, l’Orchestre de Paris e altre importanti orchestre e solisti internazionali. Permane un momento difficile per l’Orchestra della Svizzera italiana a causa dei tagli nei

finanziamenti imposti dalla SSR, che obbliga a cercare altre forme di finanziamento e sponsorizzazioni. È più agevole trovare sostenitori per singoli eventi che per attività continuative come quella di mantenere un'orchestra. Sarebbe un vero peccato se proprio nel momento in cui c'è un luogo che crea condizioni favorevoli per lo sviluppo artistico ad alto livello, venissero a mancare i fondi».

Esiste comunque un mercato?

«Il pubblico c'è, c'è un mercato e c'è anche un potenziale per espanderci, ad esempio nel repertorio operistico. Potremmo diventare un centro di interesse internazionale oltre che locale».



LAC

Parlando di opera, *Il barbiere di Siviglia* andato in scena al LAC in questi giorni è destinato a restare un episodio isolato o segnala un investimento di più lungo periodo in un segmento finora non esplorato nella programmazione del LAC?

«Ovviamente speriamo che questo *Barbiere* sia la molla per lanciare la Città in qualcosa di più importante e durevole. Non sono a conoscenza in questo momento di una programmazione prevista per il prossimo anno. Si voleva anche valutare la reazione del pubblico e della stampa. A fronte di reazioni positive o almeno in parte positive, si potrebbe davvero aprire un discorso per il futuro e attirare quegli sponsor senza i quali non si riesce a produrre l'opera. Una produzione operistica costa moltissimo; in una sala con circa 900 posti e i biglietti al costo medio di 100 franchi non si possono coprire i costi senza l'intervento di uno o più sponsor. Nessuna casa d'opera può pensare di finanziarsi solo con i biglietti».

L'opera per Lugano non sarebbe una novità: le cronache raccontano di una certa vivacità nel corso del Novecento.

«È vero. L'attività si è fermata in questi ultimi decenni a causa della chiusura del Teatro Apollo. Ancora prima di essere demolito, l'Apollo aveva molto rallentato l'attività musicale fino a diventare un cinema. Il Palazzo dei Congressi, con il suo cemento armato, una scena poco profonda e una buca di difficile gestione non è mai stato un luogo ideale per la musica e men che meno per produzioni operistiche, che pure si sono realizzate con successo di pubblico. Vi era il padiglione Conza dove si organizzavano le Fiere di Lugano, che ha anche ospitato qualche produzione di opera di destinazione popolare. Indubbiamente vi è stata la sospensione della vita operistica luganese che nella storia di questa città aveva interesse e seguito. Pensi che a Lugano esistette persino un Teatro

dedicato a Rossini: fu inaugurato nel 1892 e durò solo quattro anni. Fu abbattuto per far posto all'Apollo. Il Rossini fu inaugurato proprio con *Il barbiere di Siviglia* e chiuso con *Il barbiere*.»

Secondo lei c'è spazio per un teatro d'opera a Lugano con La Scala a Milano a qualche decina di chilometri e Como a due passi con il suo piccolo ma attivissimo Teatro Sociale?

«La chiave vincente potrebbe essere il repertorio. Non credo che un'*Aida* qui avrebbe molto senso. Anche se gli spazi e la tecnica ci sarebbero nella Sala Teatro del LAC, è ovvio che se si vuole vedere l'*Aida*, si va alla Scala. C'è invece un repertorio non tanto rossiniano quanto "para rossiniano", ossia il repertorio italiano dell'epoca di Rossini, che ebbe grande successo anche internazionale e che oggi è largamente ignorato dai grandi teatri italiani».

«La chiave vincente potrebbe essere il repertorio. Il repertorio italiano dell'epoca di Rossini, che ebbe grande successo anche internazionale, oggi è largamente ignorato dai grandi teatri italiani».

«Anche il lavoro con orchestre storicamente informate sta ottenendo sempre più interesse, come dimostra la richiesta che ho ricevuto dalla Scala e dalla Fenice di aiutare alla formazione di propri complessi barocchi. Le esecuzioni con strumenti storici potrebbe fare di Lugano un luogo di riferimento, valorizzando buone coproduzioni internazionali e producendo CD e DVD con un solido apparato critico e i necessari e disponibili appoggi musicologici di alto livello, creati in anni di produzioni RTSI».

Come ad esempio fa il Palazzetto Bru-Zane?

«Esatto. Con il Palazzetto alla Salle Pleyel di Parigi abbiamo realizzato *Les mystères d'Isis*, la versione francese (e molto manipolata) di *Die Zauberflöte*, un'operazione interessante che ha avuto grande successo anche con una uscita discografica. Qui a Lugano qualche anno fa abbiamo registrato l'*Agnese* di Ferdinando Paër, ritrovata e trascritta da un musicologo ticinese, che dirigerò al Teatro Regio di Torino nella prossima stagione: anche questa sarebbe una tipologia di opera interessante da presentare in una possibile stagione luganese. Per non parlare delle produzioni vivaldiane che stiamo facendo a Venezia: l'*Orlando furioso* allestito da Fabio Ceresa con cui nel 2019 metteremo in scena *Dorilla in Tempe*. Le idee sarebbero tante ma, come ovunque, *nemo propheta in patria* ... Paradossalmente è stato per me più facile avanzare e realizzare proposte in grandi teatri italiani, francesi e tedeschi piuttosto che qui a Lugano. L'operazione *Barbiere* sembra aver però dato una svolta».

Ma il *Barbiere* al LAC forse dimostra che magari qualche volta la ascoltano qui a Lugano, no?

«A dire il vero, anche per rispetto dell'Orchestra della Svizzera italiana che sta lavorando sul repertorio rossiniano con il suo maestro stabile Markus Poschner, avevo proposto un'opera di Händel. Mi si è chiesto un titolo più popolare e la scelta è caduta sul titolo popolare per eccellenza. Con sorpresa ho scoperto che del *Barbiere* mancava una registrazione su strumenti storici e che persino esistono degli inediti mai eseguiti. Ecco che abbiamo colto l'occasione al balzo e dello spettacolo del LAC, che è stato registrato, si farà un documentario, un DVD e una nuova versione discografica, con tutte le versioni successive a quella della creazione nel 1816 al Teatro Valle di Roma».

È soddisfatto del risultato?

«Quando si comincia a lavorare su questa materia si vede che non esiste limite al miglioramento possibile. Come primo approccio sono soddisfatto. Penso che dobbiamo fare un ulteriore passo se vogliamo lavorare con questi strumenti e con i cantanti in una vera comunità di intenti. Eliminare le abitudini della tradizione, che anche i bravissimi cantanti della produzione del LAC posseggono, non è facile. Al momento dello stress sulla scena qualche appoggiatura salta, qualche acuto non scritto ritorna, qualche accelerando viene richiesto e io ovviamente assecondo dalla buca, anche se a tavolino o in sala prove avevamo previsto qualcosa di diverso. L'effetto finale lo si vede quando tutto è coerente. Per il momento direi che siamo in un movimento di avvicinamento reciproco».

Nella sua esecuzione si notava anche qualche libertà rispetto alla scelta degli strumenti... Quanto Fasolis c'è in questo Rossini?

«Qualcuno si è sorpreso per la presenza di chitarre nell'ouverture, che secondo alcuni erano troppo. Rossini scrive nella prima aria del Conte: "qui accordano diverse chitarre" e dunque almeno due devono esserci e se sono tre, a me sembra ragionevole. Ed è molto improbabile che le chitarre suonassero in un solo pezzo in tutta l'opera. Credo sia molto più probabile che, dove fosse possibile, si inserissero, quindi in quei quattro o cinque numeri di carattere un po' spagnolescente ci possono stare. Per l'ouverture, che è quella di *Aureliano in Palmira* e quindi da un'opera ambientata nella Roma antica, mi sembrava coerente dare un colore spagnolescente con un paio di chitarre. Ho voluto proporre anche l'uso del clavicembalo accanto al fortepiano, che certamente sarebbe stato da solo sufficiente, ma che era un omaggio ai costumi settecenteschi della produzione. Se la produzione di Carmelo Rifici fa l'occholino al Settecento, per coerenza ho pensato di aggiungere anche il clavicembalo. Nei teatri in cui il fortepiano non era ancora arrivato si continuava a usare il clavicembalo e comunque la definizione di "maestro al cembalo" si è usata a lungo e probabilmente per buone ragioni, anche quando il clavicembalo non si usava ufficialmente più. Fra parentesi, a Lugano abbiamo utilizzato la copia di un fortepiano del 1810 e anche la chitarra, che si vede in scena per la serenata del conte a Rosina, è un originale del 1812: da questo punto di vista siamo stati "filologicamente" impeccabili!».

Moderno contro antico: fino a che punto lei è disposto ad accettare il compromesso? Ricordo che in una sua intervista in occasione dell'*Orlando furioso* al Teatro Malibran a Venezia lei ha dichiarato di aver accettato di dirigere un'orchestra moderna come quella della Fenice perché eseguire Vivaldi a Venezia era comunque un'occasione unica.

«L'entusiasmo che ha prodotto l'esecuzione dell'*Orlando furioso* farà scaturire anche a Venezia un'orchestra con strumenti originali. Quasi tutti la vogliono. È cominciato con l'apertura degli orchestrali che mi dicevano "proviamo a mettere le corde di budello", o magari "proviamo a suonare con i corni naturali" piuttosto che con le trombe naturali e così via. D'altra parte, non si può nemmeno pretendere di entrare come un elefante in una cristalleria e dire "adesso si fa così" e spaccare tutto».

«Credo che in Italia Verdi e Puccini siano ancora gli assi pigliatutto. Quell'estetica, che alla fine risulta più apprezzabile e più apprezzata, viene trasportata nei decenni e nei secoli precedenti».

«Credo che teatri importanti come il Teatro La Fenice o il San Carlo a Napoli, che ospiterà l'operazione "bartoliana" di rilancio della musica barocca in Italia (anche se molto già si è fatto in passato), debbano intraprendere quella strada e dotarsi di orchestre storicamente informate per affrontare il repertorio barocco, che è parte della loro tradizione».

Per esempio come fanno all'opera di Zurigo da diversi anni con La Scintilla. Come spiega questa resistenza italiana a investire su questa prassi?

«Credo che in Italia Verdi e Puccini siano ancora gli assi pigliatutto. Quell'estetica, che alla fine risulta più apprezzabile e più apprezzata, viene trasportata nei decenni e nei secoli precedenti. Ogni compositore e ogni musica, però, hanno le proprie caratteristiche che devono essere rispettate come tali. Ricordo che il mio maestro al Conservatorio di Zurigo, pure amatissimo, mi diceva: "leggi un po' di Frescobaldi che fa bene alla prima vista". Come per dire che poi l'esercizio va a beneficio dell'esecuzione di Max Reger o César Franck. Cioè come se Frescobaldi non fosse un colosso, uno dei massimi rappresentanti del suo tempo come Bach, Vivaldi o Händel. Pensare che il repertorio precedente al romanticismo o al tardo-romanticismo sia preparatorio alla musica del romanticismo o del tardo-romanticismo è un assurdo».

Torniamo alla Fenice, dove il sovrintendente Fortunato Ortombina ha manifestato la volontà di dedicare un titolo del Vivaldi operista in ogni stagione. Vuole parlarcene?

«Già per questa stagione io avevo proposto *Farnace*, l'opera feticcio di Vivaldi. Però i cantanti necessari a mettere in scena questo lavoro non erano disponibili e la scelta è caduta sulla *Dorilla in Tempe*, che si presta di più a ruoli femminili *en travesti* rendendo quindi più facile la ricerca di interpreti adatti. Anche il regista Fabio Ceresa, aveva espresso una chiara preferenza per la *Dorilla* che, a suo dire, ha più storia. Il nostro nuovo *Farnace* (che ho già registrato qualche anno fa con le forze RTSI) lo costruiremo con più calma e con caratteristiche

migliori, probabilmente con un'orchestra con strumenti originali, mentre per la *Dorilla* l'orchestra sarà ancora ibrida. Insomma, ci giochiamo il poker d'assi quando i tempi saranno maturi».

Anche alla Scala ha iniziato un simile percorso con i due Händel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* e *Tamerlano*, e continuerà nella prossima stagione ma un Mozart giovanile, quello della *Finta giardiniera*. Una nuova sfida?

«*La finta giardiniera* la suoneremo con il diapason a 430. È un salto pericoloso come lo è stato per il *Trionfo*: eseguire un oratorio in uno spazio così grande come la sala del Piermarini con soli quattro cantanti, senza coro, un'orchestra smilza con due soli oboi e senza ottoni non era certo facile. Siamo stati fortunati e il fatto che abbia funzionato ha sicuramente dato la spinta a continuare nel progetto».

Perché parla di salto pericoloso per questo Mozart?

«Per un'orchestra abituata a un diapason a 440 o 442, suonare a 415 rappresenta un gradino di mezzo tono. In altri termini, è come se un brano in fa maggiore si suonasse in mi maggiore. Invece questo piccolo scalino di 430 pone problemi di intonazione, particolarmente agli archi, che devono trovare la posizione giusta delle dita sulle corde. L'abbiamo sperimentato con il *Barbiere* a Lugano e i Barocchisti, che per l'occasione dovremmo meglio chiamare i Classicisti, hanno risposto con una sorprendente velocità di reazione, anche forti della lunga esperienza sulla *Norma* di Bellini che abbiamo fatto a Monte Carlo. In genere, i primi giorni tendono a essere angosciati e ci vuole tempo per memorizzare le posizioni corrette. Per questo motivo a Milano ho chiesto di avere qualche prova in più con l'orchestra».

Mozart alla Scala ma anche a Torino e a Losanna, e poi il Rossini del *Barbiere* a Lugano e prossimamente a Amburgo (e prima c'è stato quello dell'*Ory* a Zurigo), ma anche il Bellini di Monte Carlo e quello verrà alla Deutsche Oper a Berlino. Insomma, Fasolis sembra allontanarsi dal barocco: ci sarà mai un Verdi nel suo futuro? Le interessa?

«Assolutamente sì. La mia famiglia è originaria di Napoli e mio nonno e i suoi fratelli, i miei prozii, erano tutti al San Carlo di Napoli prima di trasferirsi in Svizzera. Sono nato con il melodramma nelle orecchie e nel sangue. Mi sento sicuramente a casa con Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini».

O magari un Wagner?

«Wagner lo ammiro molto ma da lontano. È un po' come la musica francese barocca, che apprezzo moltissimo ma che richiede delle competenze particolari. In più la musica tedesca e in particolare la musicologia tedesca, è talmente densa di sovrastrutture o di sottostrutture o di infrastrutture filosofiche, morali, che per un "musicista italiano ignorante" come me la rendono ardua da affrontare. Poi, diciamo, Wagner è un po' prolisso!».

Anche Händel non scherza come lunghezza ...

«Vero, però non è prolisso. Anzi, Händel è un compositore che ottiene il massimo del risultato con il minimo dello sforzo. Ho diretto molte volte il *Giulio Cesare in Egitto* ma non ho mai percepito che fosse lungo nonostante la durata superiore alle quattro ore. Eppure, si direbbe che un'infilata di 35 arie col da capo una dopo l'altra sia una cosa noiosa. Invece funziona! Girare il minestrone di un *Leitmotiv* all'infinito è arte sopraffina ma un po' noiosa. Da organista ho suonato tante volte la *Fantasia e fuga su B.A.C.H* di Liszt ma qualche volta dicevo: "Franz, questo si bemolle, la, do, si l'ho sentito a sufficienza!"».

Il Fasolis interprete si pone mai dei limiti?

«No, non ci sono davvero limiti al repertorio, se ci si avvicina con rispetto a un compositore. In generale cerco di essere un musicista completamente al servizio dell'autore. Per esempio, Stravinskij è un genio: perché non dovrei frequentarlo? Il fatto che abbia affermato che Vivaldi abbia scritto 500 volte il medesimo concerto lo squalifica un po'... [ride] ma, scherzi a parte, resta un compositore affascinante che ha segnato la storia della musica».