

Mario Ancillotti - *Syrinx* n° 72/73 del 2007

**- *L'orchestrante, il solista, l'insegnante, il direttore, quattro facce di un artista veramente poliedrico che ama la musica a trecentosessanta gradi* -
di Susanna Persichilli**

Nel 1978 lei ha deciso di lasciare l'Orchestra per fare il solista; ora direzione e insegnamento...

Ogni scelta ha la sua storia, per cui non si può dire se è stata giusta o sbagliata. Si decide, si sceglie e si va avanti. La si accetta e si vede poi quello che ha portato. Io ne sono pienamente soddisfatto e convinto; l'Orchestra a me è sempre piaciuta molto, ma in quel momento, nel 1978, mi creava troppi vincoli. Forse è anche una mia caratteristica quella di non volere troppi vincoli e l'Orchestra della Rai in quel momento non mi permetteva di avere la libertà di cui avevo bisogno. In quegli ultimi anni erano diminuiti gli stimoli. L'Orchestra della Rai aveva avuto momenti straordinari con grandi direttori e musicisti. Se penso poi, a come sono finite le orchestre della Rai, credo di essere stato lungimirante; non so se sia stato un caso o lungimiranza, comunque la situazione è poi diventata drammatica.

Sono soddisfatto perché, dopo aver lasciato l'orchestra, ho iniziato a guardarmi intorno e a vedere quello che avrei potuto fare, a dedicarmi il più possibile all'attività di solista, ma anche alla musica da camera, alle revisioni, insomma, un'attività a 360 gradi alla quale, con l'orchestra, non avrei potuto dedicarmi.

Lasciare l'orchestra ha significato, per lei, tornare nella sua città...

Sì, ho scelto di tornare a Firenze per ragioni familiari; ma, nonostante io sia fiorentino e viva a Firenze, mi continuo a sentire un po' romano. Trovo da sempre a Roma la gente più simpatica e accogliente. Quando torno a Roma mi sembra di essere a casa; ho rivisto amici che non vedevo da vent'anni, allievi romani che avevo trent'anni fa, nel '75, e mi è sembrato di non averli mai lasciati, come se fossero amici da sempre. Credo che sia una caratteristica dei romani, una semplicità di rapporti che altrove non c'è.

A Firenze si è aperto un mondo nuovo: dedicandomi all'attività solistica il raggio d'azione si è spostato più verso il nord che, dal punto di vista musicale, è più interessante e interessato.

Fiesole...

L'attività presso la Scuola di Musica di Fiesole, dove ho insegnato per vent'anni, è stata importantissima; una esperienza fondamentale sia per i musicisti che per gli allievi con i quali sono venuto in contatto. All'inizio, i primi anni soprattutto, c'era un'atmosfera straordinaria. Fiesole era l'unico corso in Italia, per cui gli allievi erano tantissimi e interessatissimi. Gradualmente l'interesse della scuola è andato calando, probabilmente perché la scuola avrebbe dovuto, secondo me, rinnovarsi e darsi delle strutture diverse.

Poi sono stato chiamato in Svizzera, in un conservatorio nuovo che stava muovendo i primi passi, con grandi difficoltà; quello che ho trovato di veramente straordinario è che in poco più di dieci anni il Conservatorio di Lugano è diventata una delle cinque scuole universitarie musicali della Svizzera, insieme a Basilea, Ginevra, Zurigo e Berna. Gli organizzatori sono riusciti a fare dei passi importantissimi, a superare gli altri conservatori e a creare una struttura eccezionale.

Insieme alla struttura sono arrivati grandi docenti: Massimo Quarta, Carlo Chiarappa, Bruno Giuranna, Robert Cohen, Francois Benda, e altri ancora, con i quali la scuola si qualifica.

Quello che mi ha colpito è stata la differenza tra l'insegnamento in Svizzera e quello che ho sempre trovato in Italia.

Da cosa è data questa differenza?

Dal fatto che qui l'insegnamento musicale è per massima parte pubblico, con tutte le pastoie della struttura pubblica. In Svizzera invece la scuola è privata, pur se con finanziamenti pubblici. La gestione della scuola è privata e le scelte dal punto di vista degli insegnanti e dei programmi dipendono dallo staff dirigenziale, che è più agile e non deve sottostare alle leggi e burocrazie sui trasferimenti e quant'altro.

I trasferimenti non esistono nei conservatori stranieri; si viene nominati in una istituzione perché il docente, che vince un concorso durissimo, fa parte di un progetto di studi e non per i meccanismi che conosciamo noi...

In Italia i conservatori, quando sono interessati ad aprire una classe, si devono rivolgere al meccanismo dei trasferimenti; in questo modo un docente si ritrova in un conservatorio senza esserne chiamato appositamente.

All'estero questo non esiste; un docente insegna in un conservatorio e, se decide di cambiare, può anche significare di ricominciare da capo.

Che allievi ci sono a Lugano?

All'inizio, i primi anni, soprattutto studenti italiani, insieme a pochi tedeschi e svizzeri provenienti dall'interno e ancor meno dal Ticino, dove non c'è un grande interesse per lo studio della musica. Poi gradualmente si sono affacciati da altre parti del mondo, soprattutto da quando la scuola di Lugano è diventata una università a tutti gli effetti. Inizialmente la scuola rilasciava solo dei diplomi universitari; ora è una università, con crediti formativi da raggiungere e rientra a pieno titolo nelle scuole universitarie. E' equiparata alle scuole europee come i conservatori italiani che rilasciano il diploma universitario. Tutti questi rientrano nel trattato di Bologna che ordina la materia.

Ci sono molti equivoci sull'argomento. I conservatori italiani sono stati gli ultimi a essere diventati scuole universitarie e lo sono da due o tre anni; c'è poca informazione sugli aspetti degli accordi internazionali precedenti, come l'accordo di Bologna che è del 1994.

Ce ne parla?

L'accordo di Bologna stabilisce che tutte le università e i corsi universitari della comunità europea, compresa la Svizzera (che per certi aspetti rientra nelle normative europee), siano equiparati tra di loro.

Da qui nascono i progetti Erasmus e simili. Questo significa che uno studente può frequentare l'università a Bologna o ad Amsterdam e avere riconosciuto il titolo in Italia. Si possono fare alcuni esami in una nazione e avere il riconoscimento in Italia.

Questo vale anche per i conservatori, che sono diventati università solo recentemente. Il problema è che di questo non si parla, forse perché non se ne sono accorti o fanno finta di non accorgersene...

Oppure hanno paura di perdere allievi, perché forse se un allievo sapesse che può frequentare un corso a Lugano o a Londra, invece che a Napoli o a Milano, potrebbe decidere di andare all'estero...

Torniamo al Conservatorio di Lugano...

Il Conservatorio di Lugano è una struttura importante; all'inizio pensavo che fosse un corso come gli altri; gradualmente, invece, mi sono reso conto che era una scuola dal grande avvenire.

Ora ci sono molti allievi stranieri; quest'anno ci sono allievi che vengono dalla Finlandia, dalla Cina, dalla Russia, dal Cile, dall'America. Si stanno aprendo spazi importantissimi. I miei allievi vengono in contatto con culture diverse, con un mondo internazionale che nei conservatori italiani ancora non esiste e non è mai esistito.

E' successo quello che ho trovato ai corsi dell'Aif o a Fiesole, dove c'è la libertà più assoluta... I conservatori hanno sempre avuto una difficoltà incredibile nell'aprirsi al mondo esterno: è un problema delle scuole italiane.

Come è cambiato il suo metodo di insegnamento negli anni, in rapporto al suono, alla tecnica, alla musica, in questi tanti anni di insegnamento?

Molte cose sono cambiate, anche se non radicalmente. Per me il punto d'arrivo è sempre l'aspetto musicale; la tecnica secondo me è uno strumento della musica. Quindi non riesco a capire come si possa studiare solo la tecnica separandola dalla musica.

I miei grandi metodi sono i "Bach Studien", Karg Elert e i "Capricci" di Paganini. Parlo di tecnica avanzata, di metodi di perfezionamento. I primi li trovo utili per l'omogeneità e l'uguaglianza della sonorità, che si sposa con una musica tra le più belle che siano state scritte; restano nel gusto del musicista e del repertorio. Non sarebbe un sacrilegio quello di suonarli in concerto, come brani a sé. I Capricci di Karg Elert sono scritti bene e introducono a un mondo di cromatismo novecentesco che ha il grande vantaggio di individuare un certo tipo di suono e di tecnica. Gli studi sono brevi e concisi, e si riescono a studiare con concentrazione. Paganini, poi, è l'introduzione obbligata al virtuosismo tecnico e al gusto del sorprendente.

Nel mio metodo di insegnamento continuo a privilegiare il lato musicale; nel tempo ho scoperto che è meglio parlare meno e suonare di più. Gli allievi capiscono meglio imitando. La musica è veramente ineffabile, quindi qualche volta si può non parlare. Dire "più piano, più dolce" è meno efficace che far sentire come deve essere.

Bruno Giuranna mi raccontava di un grande insegnante che non parlava, suonava, e gli allievi lo imitavano.

E' chiaro che poi gli allievi non devono solo imitare, ma devono imparare ad imitare, e così sviluppare la loro sensibilità, e capire non solo con le parole ma con la musica. Imparano a sentire, ad ascoltarsi, a percepire...

Ha conosciuto repertori diversi ?

Soprattutto andando all'estero e conoscendo musicisti stranieri ho incontrato un repertorio vastissimo; ogni nazione ha i suoi brani classici e sono venuto in contatto con musiche straordinarie, che hanno ampliato le mie conoscenze. Ovviamente anche io ho portato fuori autori italiani che nessuno conosceva. Questo è stato molto interessante...

Parliamo della sua passione per la direzione: un desiderio di andare oltre e ampliare il proprio strumento che non basta più?

Sicuramente la componente della limitatezza dello strumento c'è ed è importantissima per me. Pur amando il flauto io l'ho sempre considerato appunto uno "strumento" per fare la musica. Quando mi sono dedicato al repertorio solistico era inevitabile che trovassi il repertorio solistico e da camera limitato. Escludendo una trentina di pezzi veramente straordinari, il resto lo metterei in secondo piano.

Ad un certo punto, quindi, soprattutto per una mia curiosità, mi sono guardato intorno; vengo da una famiglia di musicisti da generazioni, quindi sono sempre stato curioso e interessato a tutta la musica e a conoscere gli altri strumenti. E' stata una casualità la scelta direttoriale; non avrei mai

pensato di poter fare il direttore, eppure era una figura che adoravo e che mi piaceva moltissimo, era veramente un desiderio che credevo non si potesse realizzare.

Alla Scuola di Fiesole, Farulli mi chiese di organizzare un corso sulla musica del Novecento, perché la Scuola mancava di un approfondimento di questo repertorio. Il corso era organizzato insieme ad Augusto Vismara (che poi abbandonò) ed era aperto a tutti gli strumentisti, archi, fiati e percussioni... E' stata un'esperienza straordinaria: all'inizio era molto caotico, però c'era un grande entusiasmo da parte di docenti e allievi, che erano tutti avanti negli studi, quasi professionisti. Ricordo benissimo che i musicisti erano in grado di suonare benissimo Chopin o Prokof'ev, ma nella musica contemporanea si trovavano a sbagliare nella lettura, nel solfeggio: è una formazione che non viene data.

Così iniziammo con Stravinskij e con piccoli gruppi che diventarono sempre più grandi; quando il gruppo iniziò ad ampliarsi è arrivata l'esigenza di qualcuno che lo dirigesse. Così ho scoperto di avere capacità di direzione assolutamente istintive, anche se poi in gioventù avevo fatto parte per sei mesi dell'orchestra del corso di Franco Ferrara e all'interno della quale vidi i primi passi di Gelmetti, Ferro, Aprea...

Si torna all'idea che guardando si impara...

Sì, certamente.... Prima ancora ero stato qui a Firenze nel corso di Piero Bellugi; le sue lezioni mi sono rimaste impresse e le ricordo ancora oggi.

Trovo la direzione d'orchestra più istintiva di quanto non sia lo studio di uno strumento. E' chiaro che c'è una tecnica, però come diceva un famoso direttore, la tecnica si insegna in dieci minuti, poi si deve parlare di musica. La tecnica del direttore è piuttosto istintiva; che non significa facile! Si tratta di portare a un gesto fisico del braccio, del corpo o dello sguardo, tutto ciò che c'è nella musica. E' quello che poi fa lo strumentista, che però ha bisogno di anni e anni di studio.

Il direttore deve dire la musica attraverso il braccio, il corpo; è una cosa che non si può insegnare più di tanto... Ci sono caratteristiche tecniche che sono più istintive che tecniche.

Io ho iniziato con gli allievi del corso di Fiesole, ma dirigendo anche le cose più folli; ricordo tra le mie prime cose, l'Histoire du soldat di Stravinskij, che a detta di molti è difficilissima. Ricordo anche una composizione di Ivan Fedele, di una grande difficoltà e i complimenti che mi fece Nicola Paskowski dicendomi che dopo quel pezzo avrei potuto dirigere anche la Sagra della Primavera. Quindi quello sulla musica del Novecento è stato un tirocinio difficile che però mi ha tolto ogni impaccio dal punto di vista tecnico... La fortuna è stata poterlo fare di fronte ai giovani, agli allievi, e permettermi quindi di sbagliare.

Quello che è rimasto di questo corso è che dopo i primi anni di vera e propria didattica, i giovani mi chiesero di continuare autonomamente rispetto alla Scuola di Fiesole. Così è nato un complesso che si chiama Nuovo Contrappunto.

Il nucleo storico è rimasto lo stesso, ci sono molti toscani ma anche musicisti provenienti da tutta Italia e dalla Svizzera. Ora sono bravissimi, sono soprattutto persone meravigliose che hanno deciso di non suonare in orchestra ma di essere liberi professionisti, solisti o di insegnare; così nelle prove c'è un inizio e la fine è solo quando tutto è risolto, e questa è una cosa bellissima e rara. A detta di chi ci ascolta questo si sente. Ogni complesso deve trovare la sua strada personale...

Per me è sempre stato molto importante far capire la musica. Ho sempre pensato che la musica in Italia la capisce poca gente, troppo poca rispetto a quella che potrebbe essere. Mi spiego meglio: ci sono fasce di persone che non si avvicinano alla musica per timidezza, o per un presunta inadeguatezza... Poi l'ambiente è tutto troppo formale! E la musica si propone male...

Mio figlio era interessatissimo, anche da piccolo, a Stravinskij, ma non è mai entrato in un teatro... L'atmosfera del teatro, l'eleganza, i frac dei musicisti e tutto il resto, non accolgono la gente che non è abituata a tutto questo. Le persone che possono amare la musica sono tante, soprattutto tra i docenti delle scuole, tra gli studenti; è una parte incredibile della società che per questi motivi non ha contatti con la musica da vivo.

La mia volontà di creare un nuovo pubblico ha dato vita programmi particolari, diversi, non dedicati solo alla musica contemporanea, non mi piace riproporre ancora un ghetto, ma che partissero da dei temi importanti. Con il gruppo portiamo in giro progetti nuovi, fatti di musica e teatro, di letteratura e poesia; abbiamo messo su un programma che ha avuto successo chiamato "Intorno a Mallarmé" con musiche ispirate a Mallarmé, da Debussy a D'Amico. "Musica e magia", con l'Amor brujo di De Falla con una cantante di flamenco e quindici strumenti. Da questo poi è nato un festival a Firenze che sta avendo un successo insperato; quando abbiamo proposto il Pierrot Lunaire con proiezioni di Kandinskij e lettere di Freud abbiamo dovuto mandare via la gente.

L'ultimo concerto, in una sala grandissima, metteva insieme Dallapiccola, un pezzo in prima esecuzione di Romano Pezzati, e il canto gregoriano eseguito dai frati di Sant'Antimo (meravigliosi): abbiamo riempito la sala di oltre quattrocento posti. Il pubblico si trova, ma bisogna avere fantasia e coraggio.

Forse il lavoro deve essere capillare e partire dalle basi, dall'insegnamento nelle scuole...

Noi non possiamo aspettare che la riforma scolastica porti la musica nelle scuole, non arriverà mai perché nessuno è interessato. In trent'anni ancora non è cambiato niente e aspettando questo il pubblico è diminuito. Bisogna quindi muoversi. Comunque non siamo pessimisti! Facciamo e basta!

E il flauto?

Naturalmente non ho abbandonato il flauto, mi piace suonarlo, anche se suono meno perché sono interessato ad altri aspetti della musica. Quando suono in recital con Piernarciso Masi, cerco di inserire i brani che più amo. Vent'anni fa proporre le Variazioni di Schubert o la Sonata di Prokof'ev sembrava scontato, adesso non lo fa più nessuno, non si fanno concerti per flauto.

Una domanda veramente scontata: quali sono i suoi brani preferiti?

I miei brani preferiti sono sicuramente le Sonate di Bach, anche se si ascoltano raramente perché è di moda la versione filologica col flauto antico. Non sono d'accordo dal punto di vista concettuale che si debba suonare Bach esclusivamente con il traversiere, perché la musica deve essere viva e fruibile da tutti. Così come nell'Ottocento si sono fatte delle trascrizioni di opere in modo da portarle fuori dai teatri, non vedo perché oggi non si possa suonare Bach con il flauto moderno; sono visioni diverse ma non per questo meno belle....

E le trascrizioni?

Non bisogna neanche demonizzare la trascrizione... La più bella esecuzione di Bach l'ho ascoltata da Glenn Gould; mi piace molto come suona Bach. Io ho capito molti più aspetti di Bach dalle esecuzioni con il pianoforte, che da quelle con il clavicembalo; la capacità di rendere la polifonia con il pianoforte che ha Gould è impossibile da realizzare con il clavicembalo.

Allora perché non accettare Bach con il flauto moderno?

Molte mode arrivano anche dalle case discografiche, repertori rifatti e riproposti con gli strumenti originali per rinnovare il catalogo.

Sono d'accordo con gli studi filologici, con l'aver riportato alla luce quello che è stato scritto dagli antichi, però bisogna che ci sia la possibilità di suonare anche sugli strumenti di oggi... il nostro orecchio ha inevitabilmente i suoni di oggi.

Quindi Bach e Schubert, l'amore di una vita, per concludere...