

Vincenzo Scaramuzza maestro di pianoforte

Dal Vesuvio al Mar de la Plata



Ricorre quest'anno il quarantennale dalla morte del celebre didatta calabrese, il cui nome le giovani generazioni di musicisti conoscono appena. Formatosi a Napoli ed espatriato in Argentina, fondò a Buenos Aires una storica scuola pianistica alla quale si formarono alcuni fra i nomi più prestigiosi del pianismo mondiale, fra tutti Bruno Leonardo Gelber , Martha Argerich e, indirettamente, anche Daniel Barenboim. La Argerich ha compiuto in Italia, i mesi scorsi, una lunga tournée in onore di Scaramuzza, con due soste, davvero memorabili, presso l'Accademia di Santa Cecilia, a Roma.

di Piero Rattalino

Muzio Clementi – non mentre era in vita: molti anni dopo la sua morte – fu detto “padre del pianoforte”. In verità, non l’aveva inventato lui, il pianoforte, né l’aveva dotato lui della sua letteratura più popolare. Ma Clementi aveva inventato la didattica pianistica, e con lui avevano studiato i capiscuola dell’Ottocento: Cramer, Hummel, Field, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny. Il più grande didatta, fra gli allievi di Clementi, fu Carl Czerny, che fra i suoi discepoli poté annoverare il re dei pianisti, Liszt, e il re dei didatti della seconda metà dell’Ottocento, il polacco Theodor Leschetizki. Il quale ebbe a bottega, fra centinaia e centinaia di allievi, Paderewski e Schnabel. E via di questo passo, saltando di ramo in ramo! Insomma, se Cesare Musatti poteva sostenere scherzando che tutti siamo bisbisbisnipoti di Giulio Cesare, gli storici della didattica pianistica possono ragionevolmente affermare che ben pochi pianisti sfuggono ai tentacoli sparsi da Clementi nella storia dello strumento.

Jan Nepomuk Hummel aveva dapprima studiato a Vienna con Mozart, vivendo a pensione in casa del Maestro, giocando con lui ai birilli, lucidando le sue scarpe ed aiutando Costanza nel disbrigo delle faccende domestiche. Poi era stato portato dal padre a Londra, e lì, per due anni, aveva studiato con Clementi. Si può discutere all’infinito di quanta parte del suo pianismo fosse eredità di Mozart, e quanta di Clementi. Ma è certo che, essendosi formato alla scuola di Mozart, Hummel aveva fatto con Clementi quello che oggi chiamiamo pomposamente il “corso di perfezionamento”. E le grandi eredità che aveva ricevuto egli le trasmise ai suoi allievi, due dei quali, Sigismund Thalberg e Adolph Henselt, sono da annoverare fra i maggiori virtuosi dell’Ottocento.

Ora, capitò un bel giorno che Thalberg, stancatosi di raccogliere in Europa, negli Stati Uniti, in Messico, a Cuba, in Brasile innumerevoli corone d’alloro e sacchi su sacchi di monete d’oro, si accasasse con Cecchina Lablache, vedova di un pittore e figlia del celeberrimo basso Luigi, residente a Parigi ma nato a Napoli, e decidesse di ritirarsi a vita privata. Nel 1866 la coppia felice si stabilì in una meravigliosa villa che il rispettivo suocero e padre aveva posseduto a Posillipo. Così, godendosi la vista del golfo e coltivando una vigna che gli dava molte soddisfazioni, Thalberg trascorse in santa pace i suoi ultimi giorni (morì nel 1871, a soli cinquantanove anni).

A Napoli si trovava il famosissimo conservatorio di S. Pietro a Maiella dalle cui aule erano sciamate in Europa legioni di musicisti, e nel conservatorio studiava Beniamino Cesi. Il pianoforte era stato creato a Firenze alla fine del Seicento, ma l’Italia, pessima genitrice, lo aveva ben presto abbandonato al suo destino, tanto che un secolo più tardi il poeta G. B. Dall’Oglio avrebbe amaramente lamentato che lo strumento nato in riva all’Arno fosse ormai ritenuto dagli italiani “dono del britanno, del gallo e del germano”. Se Lablache, figlio di un marsigliese fuggito a gambe levate dalla sua patria per via della Rivoluzione, non fosse nato casualmente a Napoli, se il pittore Bouchot non fosse morto prematuramente, se Thalberg non ne avesse sposato la

vedova e non avesse deciso di averne piene le tasche della vita girovaga del concertista, Beniamino Cesi sarebbe stato uno dei tanti pianisti italiani che fuori dalle Alpi contavano quanto il due di picche, e non sarebbe mai diventato il fondatore della rinomatissima “scuola napoletana”. Invece Cesi, nato nel 1845, seppe farsi ben volere da Thalberg a tal punto da riuscire a rendersi partecipe di tutti i segreti di quel Grande, autore fra l’altro della Scuola del canto applicata al pianoforte. E siccome era in possesso di un raro talento pedagogico, Cesi sfornò in breve tempo una stella come Giuseppe Martucci. Fra gli innumerevoli allievi di Cesi raggiunsero gran fama di didatti il calabrese Alessandro Longo e il pugliese Florestano Rossomandi. E dalla scuola di Rossomandi uscirono Attilio Brugnoli e il nostro Vincenzo Scaramuzza, calabrese di Crotona, nato il 19 giugno 1885. Allievo dapprima del padre, modesto musicista che sbarcava il lunario nella città di Pitagora suonando e insegnando molti strumenti, Vincenzo Scaramuzza entrò nel conservatorio di S. Pietro a Maiella a dodici anni e ne uscì, diplomato a pieni voti, a venti. Un brillante diploma ottenuto a Napoli era una carta di credito subito spendibile: Scaramuzza tenne concerti, oltre che a Napoli, a Palermo, Catania, Roma, Firenze, Bologna, Parma, Venezia, Milano, Genova. Il 3 dicembre 1906 partecipò a Roma al concorso per l’assegnazione di cattedre di pianoforte nei conservatori statali (che erano allora soltanto cinque): idoneo, ma secondo in classifica su ventitre concorrenti. Il primo classificato, Attilio Brugnoli, ebbe la cattedra di pianoforte principale a Parma; a Scaramuzza fu assegnata la cattedra di pianoforte complementare nel conservatorio di Napoli. Scaramuzza insegnò a Napoli esattamente dall’1 febbraio all’8 aprile 1907, quando salpò per Buenos Aires, chiamato da Luigi Forino che vi dirigeva la succursale argentina del romano Liceo Musicale di S. Cecilia. Dopo quattro anni Vincenzo Scaramuzza era in grado di... mettersi in proprio: nel 1912 si apriva la sua scuola, organizzata a sua immagine. La pratica del pianoforte era allora, in Europa come in America come in tutto il mondo occidentalizzato, un ornamento sociale che non poteva mancare nell’educazione di nessun rampollo delle classi economicamente potenti,... e non solo di quelle; e perciò i maestri sulla cresta dell’onda amministravano un parco-allievi molto più folto di quanto si possa oggi immaginare (Miecio Horszowski racconta che il suo maestro, Leschetizki, istruiva all’inizio del Novecento ben centoquattro fra ragazzi e ragazze). Nessuno, naturalmente, poteva per davvero seguire contemporaneamente un centinaio di allievi, e perciò i grandi maestri smistavano la loro clientela più... ordinaria verso gli assistenti e si concentravano sui più dotati, riservando agli altri un numero di lezioni bastevole per non recidere il cordone ombelicale. Scaramuzza chiamò in Argentina la sorella Antonietta, più tardi ebbe come assistente la moglie, ed allieva, Sara Bagnati, e più tardi ancora anche la figlia, Conchita. A Buenos Aires restò fino alla morte, il 24 marzo 1968, senza assumere la cittadinanza argentina. Ogni scuola, si dice, è basata su un metodo che la

contraddistingue. Ora, com'era il "metodo" della Scuola Scaramuzza? Prima di tutto, terroristico. Sentiamo Bruno Leonardo Gelber:

Ho studiato con Scaramuzza tredici anni e mia madre Aña Tosi era stata sua allieva per sedici. Il maestro era un uomo molto difficile; il suo carattere era complesso e mutevolissimo, un giorno ti dava un'impostazione della mano, il giorno dopo te la cambiava completamente. Era autoritario e severo, sempre in cattive condizioni di salute, ma aveva molta pazienza nell'insegnamento. La sua figura emanava rigore, persino durezza; non ci salutava e nemmeno ci guardava. Noi allievi dovevamo aspettarlo in piedi: ognuno di noi lo osservava attentamente per indovinare dall'espressione del viso di quale umore fosse. Quando si inquietava poteva accadere di tutto: faceva volare i libri in aria, ti colpiva persino con la lunga asticella di cui si serviva per indicare da lontano le note sullo spartito... A me ha detto di tutto!... Ma non ho mai pianto davanti a lui, l'ho fatto sempre in segreto.

Sentiamo Martha Argerich: Ho studiato con il Maestro Scaramuzza dai sei ai dieci anni. Fu un rapporto bello, ma nello stesso tempo infelice per il carattere difficile e mutevolissimo del Maestro. [...] Il Maestro pretendeva molto da tutti gli alunni, era molto severo e ci sottoponeva a prove difficilissime, cambiando spesso volte l'impostazione della mano. Ricordo che una volta mi disse: "Io paragono gli allievi a delle spade di ferro e di acciaio; quelle di ferro, piegandole, si spezzano e si buttano via; quelle di acciaio, anche se sottoposte a sforzi e dure prove, resistono. A me interessano gli alunni d'acciaio". I rapporti di noi allievi e dei nostri familiari erano regolati da severe regole di comportamento stabilite dal Maestro. Nell'anticamera del suo studio doveva regnare l'assoluto silenzio; al suo passaggio allievi e genitori dovevano tutti mettersi in piedi e salutare. La lezione iniziava con una stretta di mano ben sentita tra l'allievo e il Maestro. La lezione durava molto, ma se andava male era tormentata da continui impropri del Maestro. Al termine, quando l'allievo si congedava da lui, gli porgeva la mano, che però restava sospesa nel vuoto, del tutto ignorata dal Maestro. [...] Quando io ero allieva del Maestro Scaramuzza egli aveva più di sessant'anni, un gran numero dei suoi allievi erano già diplomati. Tutti temevano il Maestro a tal punto che alcuni mi cedevano il

turno [della lezione].

Sembra evidente che nei confronti degli allievi piacesse a Scaramuzza impersonare una figura intermedia fra quella del guru e quella del tiranno. Del resto, così si comportavano allora in famiglia molti padri, ... e molti direttori d'orchestra sul podio. A parte i tanti aneddoti tramandatici oralmente da fonti non sospette possiamo trovare nelle registrazioni di prove di Toscanini qualche bello squarcio di epiche sfuriate. Ed io ho conosciuto anziani maestri che, quando gli giravano i classici cinque minuti, davano il passo a tali cataratte di insulti che

gli allievi si addossavano ai muri dell'aula come schiacciati dalla forza di un ciclone. Scaramuzza apparteneva a quest'antica razza di orchi, e i dolori degli implumi passerotti affidati alle sue cure lo lasciavano indifferente. Lo commuoveva la musica. Dice Gelber:

"Scaramuzza era anche molto umano, con punte di calda emotività: insegnava da una vita e, nel cantare i temi di alcune opere, le lacrime gli scendevano lungo le guance".

Il lettore ricorda ancora che poco fa ho citato l'Arte del canto applicata al pianoforte di Thalberg? E dove si canta meglio che a Napoli?

Scaramuzza camminava ancora nel solco tracciato dalla prima generazione dei virtuosi romantici, quella che aveva lottato con il melodramma e che tra il pubblico del melodramma aveva portato a compimento il suo Ratto delle Sabine, facendo uscire il pianoforte dal salotto e rendendolo

protagonista nelle grandi sale. Dice ancora Gelber, del suo maestro: "Ci insegnava persino a cantare per capire più profondamente un'idea; bisognava arrivare a prendere coscienza di essere se stessi in ogni nota che si eseguiva, prima ancora di sapere come studiare. Bisognava respirare insieme alla musica". Insegnamento basato dunque sull'istinto – e sulla pratica – del canto, e forse sull'istinto della danza; ma a proposito del ritmo non trovo nei ricordi degli allievi gli appigli che confermerebbero la mia impressione.

Scaramuzza, dice ancora Gelber "amava affrontare un'opera nella sua prospettiva storica e studiarne il respiro, la dimensione, la tonalità, le modulazioni". E poi: "Bastava non avvertire una modulazione o «respirare» nel corso di essa che si veniva letteralmente aggrediti". Penso dunque – scoperta lapalissiana – che Scaramuzza subordinasse tutto l'insegnamento all'interpretazione. "Si



Martha Argerich

preoccupava che chi suonava non fosse solo un esecutore di note ma un interprete, e perciò tutto il suo lavoro di ricerca didattica consisteva nel trovare il mezzo più idoneo da utilizzare per ottenere una data interpretazione” (Gelber). Ma quale fosse l’interpretazione, quale fosse l’estetica, quale fosse la poetica di Scaramuzza non ce lo rivela nessuno. L’unico spiraglio ce lo offre Gelber quando dice che “per farci penetrare nelle interpretazioni di alcune pagine della letteratura pianistica erano significative le «sceneggiate» create estemporaneamente durante le lezioni e declamate ad alta voce dal Maestro”. Le sceneggiate! Il calabrese napoletanizzato, trapiantato in Argentina, non aveva dimenticato gli spettacoli dei cantastorie partenopei.

Negli anni della formazione di Scaramuzza la storia dell’interpretazione aveva attraversato in realtà un momento molto felice, una sua belle époque che coincideva con quella della civiltà: la crisi sarebbe arrivata più tardi, dopo la prima guerra mondiale, e in verità non so se e quanto avrebbe coinvolto la vita musicale dell’Argentina e scosso le convinzioni di Scaramuzza. Negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento i problemi sui quali i pianisti discutevano con il coltello in mano riguardavano invece la tecnica. I mutamenti che si erano verificati nella costruzione dello strumento a seguito dei progressi della siderurgia avevano reso in parte obsoleta la tecnica romantica, e parecchi ricercatori e didatti si erano impegnati in un’analisi nella quale entravano in gioco non solo l’osservazione e la riflessione ma anche i principi della meccanica, dell’acustica, dell’anatomia, della fisiologia. I primi grandi risultati venivano ottenuti con i trattati di Tobias Matthey (1905) e di Rudolf Maria Breithaupt (1905). In Italia il problema veniva affrontato per primo da Bruno Mugellini, che per diffondere le teorie del Breithaupt pubblicava nel 1907 un saggio nella Rivista Musicale Italiana e poi le Lezioni teorico-pratiche sui nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianoforte.

Vincenzo Scaramuzza conobbe sicuramente gli scritti del Mugellini, che provocarono in Italia un vero e proprio terremoto. Ma la mia impressione è che egli continuasse a comportarsi da artigiano, e quindi non con la forma mentis del suo condiscipolo Attilio Brugnoli, ricercatore accanito e intransigente. Hector H. Coda, nella prefazione alle Enseñanzas de un gran Maestro, Vicente Scaramuzza di Maria Rosa Oubina de Castro, fa un’affermazione assai impegnativa: “Si può dire che Scaramuzza possedette tutte le conoscenze dell’epoca; concentrò il suo genio in modo da trasmetterlo agli allievi, possedette un’arte pedagogica che dominò come pochi nel paese e forse nel mondo”. Ma nel trattatello della Oubina de Castro non troviamo affatto il riflesso di “tutte le conoscenze dell’epoca” quanto, piuttosto, un insieme di osservazioni prive di originalità, banalmente pragmatiche e spiegate in modo confusionario. Dice Gelber che nell’insegnamento di Scaramuzza si trovava “il cosiddetto rilassamento, il non suonare rigidi, l’elasticità del polso, il contenimento dei gesti inutili al fine di ottenere i migliori risultati”. Tutte ottime cose, si capisce. Ma siamo ben lontani dalla scientificità – o pseudoscientificità – di Brugnoli.

Alla Dinamica pianistica di Brugnoli (1926) e al The Act of Touch di Matthey (tradotto in italiano nel 1922), entrambi non citati, è sicuramente ispirato il trattatello della Oubina de Castro, che però sviluppa un discorso teorico-pratico in modo quanto mai dilettantesco, anzi, talvolta involontariamente comico. La responsabilità di ciò, ben s’intende, è tutta sua, ma credo che lei cercasse di elaborare teoreticamente una serie di semplici osservazioni estemporanee e pittoresche del Maestro, nate da situazioni contingenti e non riferibili ad un sistema strutturato e coerente. L’impressione che ricavo dalle testimonianze degli allievi è che Scaramuzza possedesse un mirabile talento pedagogico, innato e raffinato nella lunga pratica dell’insegnamento, e che su quello si basasse, probabilmente tenendo conto di certe tesi del Matthey, del Mugellini, del Brugnoli. Ma il fulcro dei suoi interessi di pedagogo risiedeva sicuramente nella comunicazione, e cioè nella efficacia concertistica della declamazione e della gestualità, e non nella scientificità dell’approccio al testo e allo strumento.

“Mia madre”, dice la Argerich, “assisteva a tutte le lezioni e stenografava tutto ciò che diceva il Maestro”. Ed ecco alcune di queste osservazioni riportate nei taccuini della mamma di Martha, e citate dalla Oubina de Castro: Non c’è intenzione!... Non c’è accentuazione!

L’accentuazione dà il carattere... Io non parlo perché la gente si annoi, ma per dire qualcosa di interessante... Ci vuole fantasia e sensibilizzazione. La fantasia per sapere ciò che si vuol dire, e la sensibilizzazione per dargli intenzione. Codesta accentuazione deve prodursi tanto nel forte quanto nel piano. Chi ha talento musicale non ha bisogno di provarlo, perché gli si incide l’effetto nell’udito... Sa ciò che vuole [...] Nel tocco espressivo il gomito tende ad aprirsi. E perché? Perché è il gomito a prendere la parola. Nel tocco brillante, invece, il gomito tende a chiudersi. Fisicamente è il braccio che qui agisce, ma col braccio va tutto il nostro spirito. [...] La sinistra fa un commento, ragiona, ma è discreta, quanto dice viene da sé, ma essa non prende la parola. [...] Gli accordi a Z [lettera di riferimento nel primo movimento della Sonata op. 31 n. 3 di Beethoven]. Che cosa produce la Z?... Un maggior avvicinamento della testa alla spalla. Non bisogna però dimenticare che la testa nel sistema non è come quella degli esseri umani, ma come quella dei quadrupedi. [...] Quando si interpreta un’opera uno deve domandarsi: m’interessa quanto sto facendo, mi interessa vedere quanto accade? Qual è la maggior miseria del musicista esecutore?... Pretendere che la gente si interessi a cose che a lui non interessano... Egli è il grande diapason: provoca in se stesso l’emozione e l’interesse. Come dire: il vero modello della didattica non è la Fenomenologia di Hegel ma il Così parlò Zarathustra di Nietzsche.

N. B.- Tutte le citazioni sono tratte da “L’arte Pianistica di Vincenzo Scaramuzza” di Antonio Lavoratore, ISMEZ Editore, Roma.

(Music@ ringrazia l’Accademia di Santa Cecilia per l’autorizzazione a ripubblicare il saggio di Piero Rattalino su Scaramuzza, apparso sul programma di sala dei concerti romani di Martha Argerich).