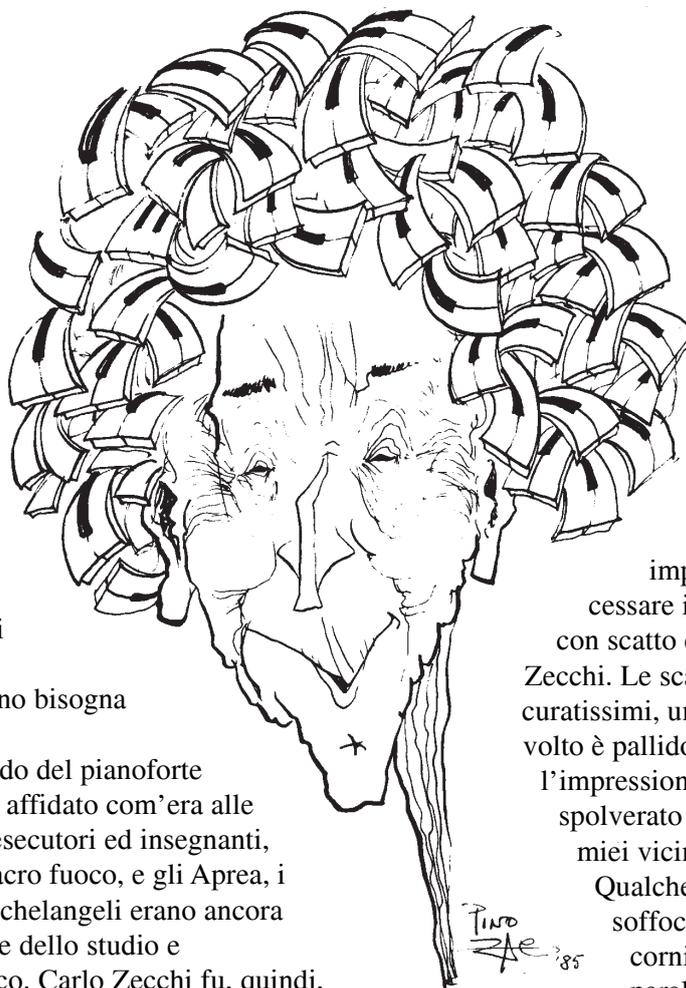


Carlo Zecchi e Vladimir Horowitz

Due ritratti d'autore

Vincenzo Vitale li ascoltò per la prima volta a Napoli, nella stagione 1926, nella Sala grande del Conservatorio di San Pietro a Maiella. Horowitz e Zecchi furono per tutti un'apparizione miracolosa

di Vincenzo Vitale



Per collocare la figura di **Carlo Zecchi** al posto di rilievo che le spetta nel polittico musicale italiano bisogna rifarsi agli anni Venti.

In quel decennio il mondo del pianoforte viveva giorni tranquilli, affidato com'era alle cure di bravi ed onesti esecutori ed insegnanti, più o meno ardenti di sacro fuoco, e gli Aprea, i Vidusso, i Benedetti Michelangeli erano ancora nella custodia protettrice dello studio e dell'affinamento stilistico. Carlo Zecchi fu, quindi, l'illuminazione quasi improvvisa che annunciò quanto e come stesse per evolversi la pratica pianistica in Italia.

E' il 1926, a Napoli. La Sala degli Artisti è discretamente affollata. Un grande paralume verde concentra luce sul pianoforte ch'è in attesa del romano Carlo Zecchi.

Nella Sala il pubblico mormora: "ma chi è?" "E' bravissimo!" "Mah, bisogna ascoltarlo prima" "eh... non so, a Roma le voci sono disperate: alcuni dicono ch'è straordinario, altri che si tratta d'una montatura". Era così: ieri come oggi. Ieri, con una certa qual discrezione, oggi con la spocchia degli

impotenti e dei parolai. A far cessare il mormorio sale sulla pedana, con scatto elegantemente felino, Carlo Zecchi. Le scarpette di coppale, i capelli curatissimi, un frack da rivista di moda. Il volto è pallido, ma non di paura. Si ha l'impressione che sia stato leggermente spolverato di biacca. (Lo insinuano due miei vicini, pianisti falliti).

Qualche colpo di tosse è subito soffocato da "ssstt...ssstt..." e le cornici luminose si spengono. Il paralume solo avvolge di luce il

pianista mettendone in evidenza le guance arrotondate ed i baffetti neri quasi spioventi. E' di scena Scarlatti. Dal pianoforte si genera un suono mai prima ascoltato. I nuclei musicali si susseguono senza mollezze ritmiche, senza sbavature d'accentuazione, fino al raggiungimento della diabolica "Sonata in la maggiore": quella dei salti della sinistra sulla destra.

Con un mulinare rapido, da mozzafiato, questo difficilissimo pezzo si snoda sotto le dita di Carlo Zecchi. Il vorticoso susseguirsi degli sbalzi, lo scorrere dei passaggi rapidi e la tensione ritmica non lasciano un attimo di respiro all'ascoltatore.



L'applauso scoppia fragoroso: e Zecchi risponde con gesto disinvolto e "chic" ad un tempo. Ora è la volta dell'op. 111 di Beethoven. A me sembra un miracolo, nei momenti timbrici che si trasfigurano in eloquio espressivo. "E' troppo veloce!" "E' troppo virtuosistico!". La solita cantilena di chi non riesce a distinguere il dominio strumentale dal vacuo velocismo. Fatto è che l'op. 111, nelle mani di Carlo Zecchi, si trasformò da pezzo stupefacente a guardarsi in pagina di possibile concretizzazione strumentale. Allora. Una delle rare volte. La seconda parte di quel fatidico concerto rimane incancellabile nella memoria di chi, giovane e consapevole di quanto sia difficile dominare la tastiera, vi assistette. Furono i tre "Studi" di Paganini-Liszt a suscitare i fantasmi d'una favola che racconta quanto al sommo pianista ungherese accadesse durante le sue prestazioni virtuosistiche. Non si ripetettero, è vero, gl'isterismi consueti alle sale parigine, ma qualcosa pure avvenne. Al turbinoso "Capriccio in mi maggiore", detto comunemente "l'arpeggio", era seguito l'altro in mi bemolle maggiore, dove spiccava l'imperiosa sicurezza delle ottave alternate. Quindi "La campanella". Ed ecco che il "furor" pianistico di Zecchi, risultato non solo di macroscopico istinto ma anche di leggendaria tenacia di preparazione, prende il sopravvento: ed il trillo a mani alternate scatta inarrestabile, quasi per magia esoterica. Una valorosa insegnante napoletana di pianoforte, di notevole peso non solo didattico ma anche fisico, agghindata in maniera pittoresca, è preda di viva agitazione. Ha un cappello ornato di piume

bersaglieresche che vibrano sotto l'impulso della adesione entusiastica alla bravura dell'esecutore. Le penne ondeggiavano all'oscillare della testa che annuisce. Ma quando il trillo famoso raggiunge il "climax" della velocità e dell'abbagliante irradiarsi del suono, dal seno di quella generosa affiliata alla congrega di Euterpe un grido sfugge incontenibile: "basta, basta".

Vertice d'adesione, questo, che uno strumentista non può attingere se il suo sgranare note non sia sostenuto da un "ethos" espressivo che animi la velocità e la bravura trasformandole in palpito artistico.

E' il 1944. La guerra infuria crudele da Roma al Nord. Persecuzioni, assassinii, delazioni che conducono ad Auschwitz. I fratelli uccidono i fratelli. A Napoli, Malaparte raccoglie elementi da racconto per "La pelle" nel fango dei liquami di fogna. Un popolo buono s'incattivisce, prostituendosi non solo nel labirinto del sesso ma anche nel commercio vile delle tradizioni più sacre, di quegli affetti che credevamo inalienabili. La musica si affaccia sulla apocalittica scena partenopea come un benefico lenitivo, ma anche come una "bonne à tout faire". La si trova nel Teatro di S. Carlo, con l'Opera ad uso delle truppe, al Cinema Delle Palme, col tentativo di un concerto sinfonico per militari, nelle cantine e nei postriboli. Finalmente "Radio Napoli" la trae dal pantano in cui rischia di annegare. La radio si chiama P.W.B. ed è amministrata da ufficiali appassionati di musica. Invitano alcuni musicisti ad organizzare programmi. Me fra gli altri, compensandomi discretamente. Accantono i pochi guadagni e, quando ho raggiunto

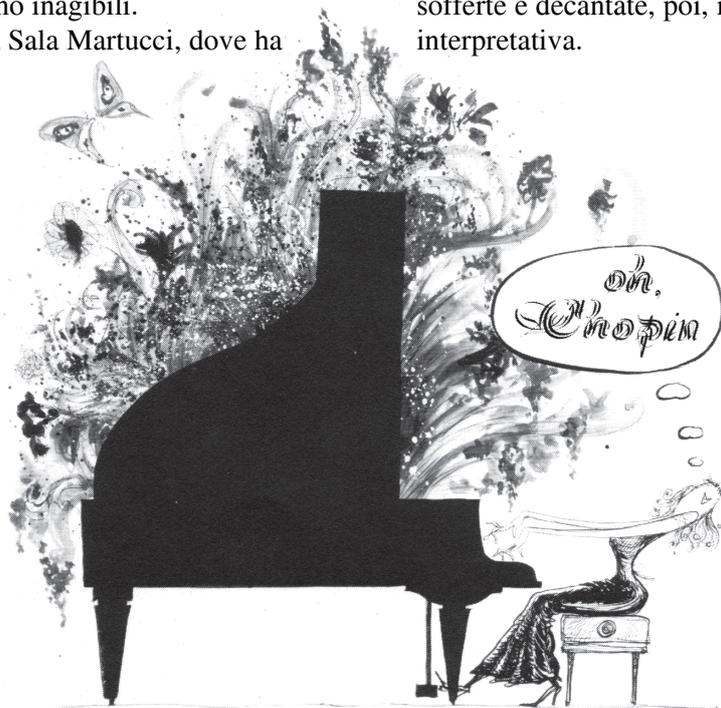
un buon gruzzolo, organizzo un concerto con orchestra da camera. Protagonista quella che, a breve scadenza, diventerà l'Orchestra Scarlatti, prima edizione. Carlo Zecchi è presente a Napoli. Gli chiedo di dirigere gratis (avevo solo il denaro necessario per le spese ed i compensi agli orchestrali): ed egli accetta.

La Sala Grande del Conservatorio è stata bombardata e le altre sono inagibili.

Resta soltanto la piccola Sala Martucci, dove ha

luogo un concerto breve: con l'esecuzione della "Quinta Sinfonia" di Schubert.

Un rito, la posa d'una prima pietra, un richiamo alla musica, vissuti con commozione. Ancor più mi appare chiara, in quell'occasione, l'affettuosa collaborazione di Carlo Zecchi al pensiero dell'Autore, la sicurezza che gli deriva dal possesso d'un ricco bagaglio di cultura e di esperienze, sofferte e decantate, poi, in un'autentica catarsi interpretativa. ■



L'apparizione di **Vladimir Horowitz** sulla scena del concertismo ebbe del magico. A Budapest, durante una sua performance della "Sonata in si minore" di Liszt, rivissuta in termini che oggi si chiederebbero a prestito al linguaggio parapsicologico, a molti sembrò di vedere agitarsi sulla pedana il fantasma di Liszt. A Napoli lo ascoltai nel 1926. Lo attendemmo all'uscita della Sala Grande del Conservatorio, giovani e anziani. Vidi il mio maestro, con altri suoi parigrado, tirar giù il cappello al suo passaggio.

Giudizio senza parole, di muta reverenza.

Questo personaggio allucinante, che appare e scompare a distanza di anni e, talvolta, di decenni, si eclissò per qualche tempo intorno al 1930-31. Nel '32 ricomparve a Parigi sulla pedana del Theatre des Champs Elysées. Pallido ed affilato in volto, attaccò il programma con lo "Scherzo in si minore" di Chopin, se ricordo, o con la Polonaise-Fantasia che, comunque, eseguì. Si sentiva come se cercasse di dominare un'agitazione troppo palese per essere mascherata dal mestiere immenso. E teneva tutti in uno stato di tensione che accrebbe la carica di entusiasmo esplosa, poi, alla fine del concerto. Una nuova stagione del personaggio Horowitz s'iniziava. Al raggiunto equilibrio fra strumentalismo e

potenzialità espressiva di concertista si aggiungeva poi una vistosa collocazione dell'uomo nella società. Il matrimonio con Wanda Toscanini gli dava un certo che mancante alla sua figura di dandy, volta a volta felina o flessuosa, scattante o cedevole. E lo accostava al raddomante massimo della musica, al taumaturgo del miracolo interpretavo: ad Arturo Toscanini.

E' questo il momento delle legendarie realizzazioni discografiche scaturite dall'incontro dei due sommi: il "Primo Concerto" di Ciaikovski (1940) ed il "Secondo" di Brahms (1941): testimonianza d'un'arte interpretativa e d'un dominio tecnico fin allora mai raggiunti.

Il metallo del suono, l'implacabilità del ritmo, l'assenza di ogni slabbratura nel dire la frase musicale è, nel pianista, pari al totale dominio del mezzo tecnico adoperato. E, nel direttore, la sintonizzazione con il solista è senza oscillazioni di livello: con lui in perfetta adesione alla dinamica, alla scelta del peso sonoro, all'intesa perfetta sulla dizione del melos.

E' superfluo sottolineare che ogni reazione all'ascolto di queste incisioni dovrebbe scaturire dal tenere presente il periodo in cui esse furono realizzate.

Arturo Toscanini aveva indirizzato la musica verso un moto incessante da mozzafiato. E non fu solo. Ebbe ottima compagnia: Adolph Busch, ad esempio (si ricordi in proposito lo sprint impresso alla fuga finale del "Nono quartetto" di Beethoven), ed il nostro caro Alfredo Casella, che segnò sulle Sonate del grande di Bonn indicazioni metronomiche da capogiro. Non solo: ma le registrazioni, pur se ricostruite magistralmente con i grandi mezzi tecnici d'una casa come la RCA, sono prive di quei lenocini che tanto oggi aiutano certe pallide e smunte figure di esecutori a diventare proprietari d'un'interpretazione musicale creata negli studi fonici da abili ingegneri del suono, pur dando per certa la tendenza di Horowitz ad animare al massimo la velocità dello "stacco", non si può prescindere dall'influenza ad un tempo impellente e frenante di Arturo Toscanini sul pianista. Quando la collaborazione con Toscanini venne a cessare, l'incalzare della rapidità fu senza remore. Ed il "Quinto Concerto" di Beethoven, nelle mani di Horowitz e Reiner, potrebbe aver come motto 'motus in fine velocior', data la saettante fretta con cui è condotto a termine, segnatamente, il Rondò finale. Qui, purtroppo, l'optimum raggiunto in Ciaikovski e Brahms è abbassato di alcune linee. Horowitz suona brillantemente ma seccamente ed è affidato alla bacchetta di Fritz Reiner, un direttore di sicure doti specifiche, un tecnico abile, ma che si pone in atteggiamento di riguardosa collaborazione con il solista, evitando di raggiungere con lui quella parità d'intenti che si era riscontrata nel binomio Horowitz-Toscanini. La sua opera efficace di coadiutore si manifesta molto più nel regolare con opportuni destrezze e

adeguamenti la pesante, massiccia partitura del "Terzo Concerto" in Re minore, di Rachmaninov, permettendo, con l'aiuto anche di abili tecnici del suono, di far librare Horowitz nella galassia più macroscopica dell'universo pianistico. In questo "Terzo Concerto" di Rachmaninov, infatti, Horowitz incanala in pieno lo straripare torrentizio delle note, tutte percepibili e, talvolta, come catapultate verso bersagli d'acciaio, con perfetta centralizzazione. E non è tutto: ma qui, più ancora che altrove, il suo gusto del fraseggio si esplica in pieno con uno chic e una giustezza di eloquio mai più raggiunti. Nuovo occultamento dell'astro e suo riaffacciarsi, in veste autunnale, con dischi di alcune Sonate di Clementi. Questa per Clementi è una passione sospetta di cui soffriamo un po' tutti: grandi, come Horowitz, e piccini, come noi. Clementi ci viene incontro con modi ineffabili, promettendo agevoli piaceri esecutivi. Ma è come una maitresse ingannatrice. La preda che sembrava facile si rivela inafferrabile e lascia a metà l'inganno con l'amaro in bocca della notina incerta, di quella "soffiata", del passaggio un po' slegato, dello "stacco" di tempo che ora appare troppo vivo, ora troppo smorto. Eh, no! Con le qualità fisiche e musicali di un Horowitz si dovrebbe andare oltre il tentativo senile del maestro di pianoforte che "non ce la fa" con Liszt e con Chopin a dare la prova definitiva e sicura di un'arte ormai posseduta, presentando in panni bene spazzolati e stirati il grande repertorio pianistico. Non penseremmo, così, oggi, solo al distinto signore che passeggia per Madison Avenue col cagnolino al guinzaglio e che gli impresari propongono, pare, per la tenue somma di nove milioni a prestazione. ■

Caro Acquafredda,

Ti mando i miei migliori pensieri e il mio ricordo grato.

Prima di lasciare Roma, proveniente da Tokyo, il 12 gennaio, mi son portato dietro Piano Time n. 10, quello la cui copertina reca la foto di Horowitz. Se ci fossimo visti prima della pubblicazione ti avrei raccontato tanti episodi della nostra profonda amicizia, a cominciare dal nostro primo incontro a Parigi nel 1924, quando lui (la stessa sera) debuttò alla Salle Gaveau ed io alla Erard. Lui (che aveva un manager attivissimo di nome Meovitch) ebbe quella sera una sala esaurita, e io... otto persone. Mi feci avanti sul podio e dissi; "Voulez vous venir à coté de moi? Je n'aime pas être si loin de vous".

E così quella serata si trasformò in un lieto e confortevole incontro che portò come conseguenza sale esaurite per i concerti seguenti.

Poi Horowitz venne a Roma e insieme andammo a vedere le cascate di Tivoli (ho ancora una fotografia fatta davanti alle cascate). C'incontrammo a Via de' Greci, quando io studiavo il "Concerto in tono misolidio" di Respighi che a lui non piacque molto. Si mise a un secondo pianoforte e lesse a prima vista la parte dell'orchestra in modo eccezionale. Poi a Kiev fui ospite della sua famiglia e di sua sorella Regina, che venne al mio concerto in quella sorprendente città che i tedeschi hanno trattato brutalmente, impiccando giornalmente una quantità enorme di cittadini!

Poi ci siamo incontrati di nuovo a New York; venne al mio concerto alla Carnegie Hall insieme con Toscanini, e ricordo che mantenni una grande calma, malgrado la loro presenza (ricordo ancora il programma: Beethoven: Sonata op.111; Bach: Toccata in do maggiore; Schumann: Davidsbundler Tanze; Liszt/Paganini: Sei Studi). Poi si andò tutti a cenare in casa di mecenati.. A presto.

Carlo Zecchi-Roma