

*Introduzione*

Dopo il grande rigoglio teatrale del Settecento e del primo Ottocento, il prestigio musicale di Napoli, negli anni seguenti all'unità d'Italia, è stato per la più parte legato alla fioritura della canzone e alla rinomanza della scuola pianistica: due volti coesistenti della cultura musicale della città che non sono illuminati certo nello stesso modo. Le tradizioni popolari, e il genere della canzone napoletana in particolare, sono da tempo al centro dell'interesse dei media e adesso finalmente anche oggetto di indagini più rigorose da parte di sociologi, storici e musicologi. L'altro volto, quello pianistico, resta invece ancora in gran parte da indagare, a dispetto della sua perdurante e robusta vitalità; una vitalità testimoniata dal successo internazionale di tanti concertisti odierni provenienti dalle scuole pianistiche napoletane, eredi di una foltissima progenie che ha il suo nume tutelare in Sigismund Thalberg, e nell'unico vero allievo di quest'ultimo, Beniamino Cesi, l'autentico caposcuola. Nell'incontro fra queste due personalità sta il nodo gordiano di una tradizione che fonda i suoi tratti identitari nel trapasso dal "pianismo da melodramma", incarnato nella sua più compiuta espressione proprio da Thalberg, ad una più rigorosa vocazione interpretativa, pressoché inedita nell'Italia postunitaria, affermata con coraggio da Cesi; quest'ultimo infatti tra i pianisti italiani della sua generazione quello maggiormente inserito nel "nuovo corso" del concertismo europeo del secondo Ottocento che sottrasse al *recital* la sua connotazione di intrattenimento per farne veicolo di una missione culturale. Prematuramente ritiratosi dall'attività concertistica, in seguito ad una malattia che gli paralizzò completamente il lato sinistro del corpo, ma attivissimo nella didattica fino a i suoi ultimi giorni di vita, Cesi diede inizio alla *traditio* (proprio nell'etimologia di "insegnamento" che a tale termine veniva da Quintiliano) con il suo esempio e con la sua sistematica, consapevole rielaborazione di saperi e di esperienze confluita nel monumentale e celebre *Metodo per lo studio del pianoforte*, edito fra 1897 e il 1902; e la ramificazione didattica che ne seguì fu dovuta all'autorevolezza dei suoi maggiori discepoli, in prima fila Giuseppe Martucci, Alessandro Longo, Florestano Rossomandi, pronti a rielaborare individualmente i precetti del maestro.<sup>1</sup> In questa tradizione, già forte ai primi del Novecento, affonda le sue radici il caso particolare di Vico la Volpe, pianista napoletano non vedente la cui vicenda, grazie alla documentazione custodita dagli eredi e amorevolmente raccolta dal pronipote Andrea Campanella, ci riappare ora con grande nitidezza. Dall'esordio pubblico avvenuto nel 1930, fino agli ultimi concerti tenuti alla fine degli anni sessanta, la carriera di La Volpe si offre alla nostra attenzione nella sua interezza, con un fulcro all'inizio, nel primo periodo, e con un'appendice postbellica meno intensa e prevalentemente limitata al perimetro cittadino. Il successo arrivò al giovane La Volpe negli anni Trenta in una scena pianistica napoletana che a quel tempo si era svuotata dei suoi maggiori rappresentanti, con la scomparsa dei fratelli Romaniello, la fine dell'attività dei due grandi eredi diretti della scuola di Cesi (Rossomandi morì nel '33, Longo si dedicò quasi esclusivamente all'insegnamento e all'organizzazione di concerti), la morte nel 1926 di Tina Filippini a soli 23 anni, il precoce esaurirsi della carriera di Paolo Denza, la partenza da Napoli alla volta di Tunisi nel 1927 di Tito Aprea (il concertista più importante uscito dalla scuola di Longo, in seguito stabilitosi a Roma). La fama di La Volpe tuttavia si estese presto al di fuori della sua città: fu in effetti nel periodo che precedette l'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale che ripetute *tournées* in Olanda, Belgio, Francia, e Svizzera fecero di La Volpe uno dei pochi strumentisti napoletani noti in quel tempo al di là dei confini nazionali. Le recensioni che accompagnarono quei giri concertistici, ci parlano di un interprete emozionante e sottile, dotato di una capacità di dominio della tastiera notevole a dispetto della sua grave limitazione fisica. E le registrazioni giunte fino a noi dagli archivi familiari (alcune delle quali accompagnano questa pubblicazione) danno conferma a quelle recensioni, fornendo giustificazione alle parole di Alfredo Parente che arrivò a definire La Volpe il "cieco veggente": «tale era la sicurezza con cui superava i più ardui ostacoli strumentali fino a raggiungere una tecnica fluida, vigorosa e brillante, a parte la spontanea bellezza e varietà del tocco, mezzo duttile delle sue esecuzioni».<sup>2</sup> La raccolta di testi che qui si propone,

nel riportare all'attenzione del presente il "caso La Volpe", intende però anche fare luce, almeno in parte, sull'ambiente circostante, ricollegandosi agli studi compiuti in tempi molto recenti sulla musica a Napoli nel Novecento,<sup>1</sup> e ponendosi come contributo iniziale per un più ampio e organico progetto di indagine sulla storia del pianoforte nel capoluogo campano: un terreno sul quale le principali pagine di riferimento restano ancora quelle di Vincenzo Vitale,<sup>1</sup> che la tradizione pianistica napoletana conosceva assai bene, essendone uno dei più maggiori rappresentanti in campo didattico. E proprio agli ultimi capitoli del libro di Vitale, quelli che lambiscono il primo scorcio del Novecento, va a riconnettersi questo lavoro collettivo, con un'impostazione documentario-testimoniale che è sembrata al momento la sola praticabile, \_data la difficoltà (e in certi casi l'impossibilità) di reperimento dei materiali sonori. Non ci si meraviglierà dunque di vedere il lavoro di Vitale citato tanto spesso nei diversi testi che compongono questa pubblicazione. A partire dai due che propriamente vertono su La Volpe, quello di Campanella, ricostruzione partecipe e ben documentata, che ha un non trascurabile complemento nell'appendice che chiude il volume, e quello di Antonio Carocchia che nella sua ricerca condotta nell'Archivio storico del Conservatorio di Napoli, ha reperito materiali utili per chiarire ulteriormente il contesto familiare nel quale maturò l'avventura umana di Vico La Volpe. Questi ebbe infatti alle spalle, come educatore ma anche come vero e proprio regista della sua carriera, il padre Luigi, pianista anch'egli, uscito dalla scuola di Rossomandi, e per lungo tempo titolare di una delle cattedre di pianoforte al Conservatorio S. Pietro a Majella. Al suo fianco Vico si trovò ad un certo punto anche Willy, il fratello più giovane, violoncellista notissimo a Napoli anche per essere stato nel dopoguerra una delle colonne portanti della gloriosa orchestra "Scarlatti"; e quando quest'ultimo poi sposò un'altra nota pianista, Marta De Conciliis, il nuovo legame finì per infliggere un duro colpo alla carriera dello stesso Vico, che negli anni della maturità aveva puntato spesso sul duo con il fratello per esibirsi in pubblico. Gli altri testi offrono squarci di conoscenza sull'affollata galleria di personaggi che animarono la vita musicale napoletana, lungo un arco cronologico che dal periodo del primo conflitto mondiale si estende pressappoco fino a tutti gli anni cinquanta. Se solo "in sottofondo" rimane la complessa questione della didattica, destinata a differenziarsi in una pluralità di orientamenti a partire dal ceppo originario di Cesi, la messa a fuoco riguarda soprattutto l'attività concertistica. Al centro dell'attenzione si trovano i principali pianisti nati nel primo trentennio del secolo (con l'eccezione rilevante di Aprea e di Maria Tipo, che però lasciarono Napoli poco dopo gli esordi), quelli coinvolti nel processo epocale di allargamento degli assi portanti della cultura musicale. Schiusasi a favore della tradizione strumentale europea, soprattutto quella di tradizione tedesca, sotto l'impulso di Beniamino Cesi e di Giuseppe Martucci, la città ai primi del Novecento divenne una delle principale piazze del pianismo internazionale, l'unica in Italia a vantare una rivista come «L'Arte pianistica», interamente dedicata al pianoforte. Questo ruolo è testimoniato dal saggio di Andrea Sansone, che ripercorre doviziosamente, attraverso la lente d'ingrandimento fornita dai resoconti della stampa, il via vai sbalorditivo di autentici divi del pianoforte (Cortot, Backhaus, Horowitz, Arrau, Rosenthal, Gieseking, Paderewski, Rubinstein, Schnabel, Fischer, Benedetti Michelangeli, per non citare che i più importanti) cui la città assistette dal primo dopoguerra fino agli anni cinquanta. La capacità di ospitare simili nomi fu effetto di un processo che incanalò l'impetuosa crescita dell'attività concertistica, dalla ricca ma disordinata ed elitaria messe di proposte di fine Ottocento-inizio Novecento, in un ristretto numero di sodalizi meglio organizzati come la "Società del Quartetto" fondata da Alessandro Longo nel 1914, gli "Amici della musica" di Rossomandi e Curci (1915), cui si affiancarono nel 1919 la Compagnia degli Illusi e l'Associazione Scarlatti. La crescita di quest'ultima e il suo assurgere a un ruolo di protagonismo, dopo la seconda guerra mondiale sarebbero stati contrastati soltanto dall'Accademia Musicale Napoletana (fondata da Alfredè Casella), in un'epoca in cui ormai il Conservatorio era diventato il fulcro principale del concertismo cittadino.<sup>5</sup> Nel testo di Sansone emerge però con evidenza anche il nodo problematico di un difficile confronto con la contemporaneità da parte delle istituzioni musicali napoletane e la conseguente lentezza nel rinnovamento del repertorio, rimasto a lungo saldamente ancorato alla tradizione classico-romantica tedesca. I fischi che accolsero Schoenberg e Stravinskij negli anni venti," l'indifferenza con cui furono salutate le apparizioni di

Bartòk (1925) e Prokofiev (1926), la faticosissima penetrazione della Nuova musica, le diffidenti riserve nei confronti della "generazione dell'Ottanta" da parte di alcuni esponenti del mondo accademico, segnano il contesto in cui si mossero con molte difficoltà i compositori attivi a Napoli nel primo scorcio di secolo, soprattutto quelli che impegnarono le proprie energie creative fuori della dimensione teatrale. Fra essi forse il più interessante fu Mario Pilati, che pur nel breve arco della sua esistenza (1903-1938) riuscì ad imporsi nel panorama italiano, ricollegandosi alla lezione di Pizzetti e uscendo dall'orizzonte un po' angusto della scuola martucciana. A questo musicista e al suo rapporto col pianoforte è dedicato il saggio di Dario Candela, il quale, nel suo discorso lascia trapelare il dato quasi paradossale di un scarso interesse dei compositori napoletani verso lo strumento che pure troneggiava da assoluto protagonista nella pratica concertistica. Dai contributi di Silvia Evangelista, Patrizia Mazzina e Igea Montemurro, vengono i profili di alcune pianiste e didatte operanti a Napoli nel periodo che c'interessa; essi delineano nell'insieme un altro aspetto caratteristico del pianismo napoletano novecentesco: il suo essere dominato dalla presenza di un gran numero di figure femminili. Anche in questo caso si tratta di un fenomeno che affonda le sue radici nel secondo Ottocento, certamente legandosi alla diffusa pratica amatoriale che connotava la cultura borghese. Già nell'ultimo quarto di quel secolo alcune concertiste uscite dalle già floride scuole napoletane - Gilda Ruta, Luisa Cognetti, Eugenia Castellano - avevano dominato la scena nazionale, seppur per breve tempo. Il fenomeno si intensificò nel nuovo secolo trovando nella personalità prorompente di Tina Filipponi una figura di carismatico riferimento, capace di suscitare accensioni di entusiasmo quasi delirante, pronta a trasformarsi, dopo la morte prematura, in un'icona dai connotati leggendari. La Filipponi - come emerge dalle ricerche accurate di Silvia Evangelista - rappresentò in realtà la punta di diamante di un agguerrito manipolo di pianiste uscite dal Liceo Musicale. L'istituto fondato da Sigismondo Cesi (figlio di Beniamino) ed Ernesto Marciano nel 1898, in effetti contribuì in modo decisivo all'emergere di un "pianismo al femminile", come attestano le fortunate anche se non lunghe carriere delle sorelle Vetere e di Nina Borrelli, destinate ad essere presto sostituite sulla ribalta napoletana da un gran numero di altre strumentiste, diverse delle quali ricordate nei testi di Mazzina e Montemurro. L'ultima parte del volume lascia spazio alle testimonianze dirette. I ricordi di Myriam Longo - ultima figlia di Alessandro, eclatante caso *di enfant-prodige* esordiente nel 1923 a soli cinque anni di età - abbracciano gran parte della storia novecentesca della scena musicale napoletana, osservata attraverso una prospettiva d'elezione. Nel testo curato da Stefano Innamorati si richiamano invece all'attenzione gli esordi postbellici dei maggiori rappresentanti della generazione seguente a quella di La Volpe, Aldo Ciccolini, Paolo Spagnolo, Sergio Fiorentino: i primi due attraverso le loro stesse parole, il terzo principalmente grazie alla memoria della moglie Magda. Infine Tullia Matania ci riporta a Vico La Volpe, attraverso un ritratto da lei stessa realizzato, attorno al quale si addensano i ricordi di un'amicizia intensa che la legò al pianista napoletano.

Desidero ringraziare tutti coloro che con i loro ricordi e le loro testimonianze hanno in misura diversa sostanziato le ricerche dei diversi studiosi coinvolti in questa pubblicazione. La mia gratitudine va inoltre a Renato Di Benedetto, prodigo di consigli nella fase di progettazione del volume, a Tiziana Grande e Mauro Amato della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, per la paziente assistenza nella fase delle ricerche, a Eugenio Lupoli per la preziosa collaborazione nella fase di messa a punto del materiale fotografico. Un ringraziamento particolare va infine a Michele Campanella che ha promosso e sollecitato quest'iniziativa, seguendone con attenzione la messa in opera.

<sup>1</sup>Cfr. C. DI LENA, M. MARINO, *Alcuni aspetti della didattica pianistica di Beniamino Cesi*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, atti del convegno, a cura di R. CAFIERO e M. MARINO, Jason, Reggio Calabria 1999, pp. 247-282.

Sulla carriera pianistica di Cesi si veda P.P. DE MARTINO *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, in «Napoli Nobilissima», V serie, IX n. I, gennaio 2008.

<sup>2</sup> A. PARENTE, *Vico La Volpe il cieco veggente*, in «Il Mattino», 26 Giugno 1975, p. 10.

<sup>3</sup> In particolare il convegno napoletano del dicembre 2003 dedicato a Mario Pilati, ora in volume (*Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli fra le due guerre*, atti del convegno, a cura di R. DI BENEDETTO, ESI, Napoli 2008) e *Percorsi della musica a Napoli nel Novecento*, a cura di G. D'AGOSTINO, in «Meridione», V, 2, aprile-giugno 2005.

<sup>4</sup> V. VITALE, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983.

<sup>5</sup> Sull'attività concertistica napoletana nel periodo in oggetto si vedano: P.P. DE MARTINO, *La vita musicale a Napoli nel primo dopoguerra*, in *Mario Pilati e la musica del Novecento*, cit. pp. 123-130; ID, *La "Scarlatti" e le altre: uno sguardo d'insieme*, in *Percorsi della musica a Napoli nel Novecento*, cit. pp. 34-53. Sul Conservatorio si veda, nello stesso volume, il saggio di D. TORTORA, *Il Conservatorio S. Pietro a Majella: dal secondo dopoguerra alle soglie del nuovo millennio*, pp. 54-65

<sup>6</sup>«Un nihilista che nega e distrugge per assoluta impotenza a creare» era stato definito Schoenberg in quell'occasione da Antonino Procida, in «Il Mattino», 1 aprile 1924. La prima apparizione della musica di Stravinskij a Napoli, con l'esecuzione delle *Noces*, ebbe un esito assai contrastato come emerge nel vivido ricordo di V. VITALE, *op. cit.*, pp. 122 -123.