

INTERVISTA A EVANGELINA MASCARDI

di Frédéric Zigante

Evangeline Mascardi è, nella generazione dei liutisti emersi negli ultimi venti anni, una delle personalità più interessanti che sa coniugare l'approccio filologico agli strumenti antichi a corda pizzicata ad un agio strumentale, una personalità e una presenza scenica rare. Nata in Argentina ha avuto una formazione di chitarrista per poi diplomarsi giovanissima in Pedagogia Musicale all'Escuela Nacional de Música J.P. Evonza di Buenos Aires. Trasferitasi in Europa per seguire l'insegnamento di Heptimus Smith ha ottenuto il Solistendiplom alla Scuola Cantorum Basiliensis nel 2001. È il punto di partenza per una imponente carriera di concertista nella quale le collaborazioni ai massimi livelli di prestigio (perfino i Berliner Philharmoniker di Simon Rattle!) sono numerosissime. In questa veste ha collaborato a più di trenta produzioni discografiche per le più importanti etichette del settore. Negli ultimi anni Evangelina Mascardi ha deciso di limitare la sua attività di concertista per dare spazio a quella di solista, compiendo uno straordinario lavoro di ricerca, riscoperta e diffusione sul repertorio del liuto barocco, del liuto rinascimentale italiano e della chitarra. Fedele alla sua formazione originale di pedagoga, Evangelina Mascardi ha dedicato molte energie all'insegnamento lavorando in alcuni conservatori italiani e alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco di Baviera. Attualmente insegna liuto presso il Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria. Personalità forte e poco incline ai compromessi, Evangelina Mascardi promuove un approccio al liuto rigorosamente storico ma non esita a dare il suo contributo formativo anche ai chitarristi.

Alessandria, 25 settembre 2019

E. Z.: Ci puoi parlare delle tue origini e della tua formazione? Sei argentina e il cognome parla chiaramente di Italia.

E. M.: Sono nata a Buenos Aires, in una famiglia di non musicisti ma di persone molto sensibili. Il mio bisnonno è nato a Mandello del Lario (in Lombardia) ed è arrivato in Argentina alla fine dell'Ottocento. Ho piene radici italiane, alcune più lontane di altre, ma da tutti i miei antenati.

Ho cominciato lo studio della chitarra classica a 8 anni con Eugenia Damonte. Lei era cugina di mia nonna e aveva 80 anni. Veniva a casa per farmi lezione tutte le settimane e trascorrevamo l'intera giornata con noi. Quando arrivava mio padre dal lavoro, Eugenia suonava alcuni brani del suo repertorio: Tárrega, Llobet. Poi a 11 anni ho studiato sempre privatamente con Ileana Melero, che oltre ad insegnarmi lo strumento mi ha fatto capire l'importanza della teoria musicale con innovativi metodi di educazione dell'orecchio. A 13 anni poi ho continuato lo studio in una scuola statale, una sorta di Liceo musicale ma di altissimo livello dove conobbi Silvia Fernández e Gabriel Schebor che sono stati due docenti fondamentali nella mia formazione strumentale.

Quale repertorio suonati da chitarrista?

Suonavo Sor, Giuliani, Moreno Torroba, Villa-Lobos, Brouwer, e altri compositori latinoamericani come Chávez, Fleury, Gómez Crespo e molta musica antica, certo.

Mi pare che tu sia anche direttrice.

No, nella mia formazione ho studiato direzione corale ed educazione della voce. Dirigo solo in ambito pedagogico, è un modo immediato d'insegnamento e mi permette di trasmettere, senza parole, gesti oppure idee musicali. Il confine tra insegnamento e direzione è molto delicato. Uso la direzione come strumento didattico e di divulgazione.

Poi ci fu un famoso corso in Patagonia...

Sì, nel 1995 Hopkinson Smith fu invitato ad insegnare a Bariloche in Patagonia. Lui era molto amato tra i chitarristi. L'ammissione al corso venne fatta attraverso una registrazione su cassetta: lui scelse fra più di 100 aspiranti, dando priorità ai pochi luteristi che esistevano in Argentina in quel momento. Io presentai due brani di Anthony Holborne e parte della Suite BWV 995 di Bach suonati con la chitarra e fui una dei 15 ammessi.

Che cosa fu che ti spinse ad abbandonare a 18 anni l'Argentina e venire da sola a Basilea per studiare con Smith alla Schola Cantorum? Solo l'interesse per la musica antica?

Sì, ero proprio innamorata del liuto, da sempre ho saputo che la musica sarebbe stata la mia vita e quando ho trovato Hopkinson Smith non ho avuto dubbi sul da fare.

Parlaci degli anni di studio con Hopkinson Smith: mi hai detto che hai iniziato dal liuto barocco, cosa piuttosto inconsueta per un chitarrista che trova più affinità con l'acconditura rinascimentale.

Dopo aver conosciuto Hoppy nel 1995 al corso in Patagonia, ho iniziato una lunga preparazione. Ho finito i miei studi con la chitarra e subito dopo ho preso in mano una chitarra barocca con la quale ho preparato un po' di repertorio, ma sempre intercalando con la chitarra moderna. Nel 1997 ho fatto la mia ammissione alla Schola Cantorum Basiliensis suonando la chitarra barocca e un piccolo minuetto di Weiss con il liuto barocco avuto in prestito da una settimana. Poi, iniziai il percorso di studi



Bariloche 1995 lezione con Hopkinson Smith

al liuto barocco semplicemente perché era quello che più mi affascinava.

La mia formazione a Basilea è durata quattro anni: nei primi due ho studiato liuto barocco e negli altri due il rinascimentale. In parallelo e praticamente da sola ho imparato il basso continuo sia sul liuto che sulla tiorba e ho suonato tantissima musica da camera. A quel tempo il mio maestro voleva tutta la mia concentrazione sullo studio del repertorio solistico. Adesso capisco perché!

Perché?

Perché dopo il diploma sarà difficile avere tutto il tempo necessario per lo studio e per la ricerca sul repertorio. Dico sempre ai miei studenti che il repertorio è il patrimonio più prezioso da coltivare.

Cos'è che ti affascina di più nel liuto barocco? Conosceri già la letteratura?

Conoscevo solo Bach attraverso la chitarra, non avevo suonato né Weiss né gli autori francesi. Negli anni 90 Eduardo Egúez era spesso a Buenos Aires. Io andavo ai suoi concerti e semplicemente la sensazione fisica che mi donava questo strumento era pazzesca. Volevo quello. Non c'è un perché preciso.

Ci sono dei capriccioli nel mondo degli strumenti antichi come fra pianisti o chitarristi? Noi chitarristi abbiamo avuto nel passato Segovia, Pujol, Carlevaro tutti con una discendenza che ha precise caratteristiche strumentali e di impostazione musicale.

Direi che abbiamo delle persone che ci ispirano a continuare con la ricerca e con le quali possiamo avere più affinità che con altre. I nostri capiscuola, però, sono gli antichi maestri. Penso che ci sia molto da fare ancora sulla pedagogia del liuto, guardando dal punto di vista odierno, completamente diverso rispetto a quello di allora.

La didattica moderna del liuto è ancora da costruire dunque? Sappiamo come si studiava il liuto nel rinascimento o nel barocco? Ricordo che in un manoscritto di Castelfranco c'è una piccola parte dedicata alle "scale". Mi aveva colpito pure una raccomandazione di François Couperin che ne L'Art de toucher le clavecin (1717) consiglia di non lasciare studiare gli allievi da soli e di chiudere a chiave il cembalo fluita la lezione perché l'allievo non ricetti tutto autonomo senza sorveglianza.

Sappiamo che il rapporto maestro-allievo era molto più stretto, che si prendevano lezioni tutti i giorni e che l'imitazione era una grande risorsa. Cioè, più che imitare, osservare il maestro. Come gli artigiani a bottega. Ci sono degli esempi di brani scritti per la didattica, piccoli pezzi che servono ad insegnare determinate cose e in parallelo anche lo studio del basso continuo oppure dell'intavolatura a seconda dei periodi. Lo studio dello strumento comprendeva anche il saper cantare che per loro significava anche sapere la teoria e il contrappunto. Oggi questo tipo d'insegnamento non è possibile perché la musica antica viene inserita nei programmi di studio tradizionali e perché il ritmo di vita e i rapporti sono cambiati. Personalmente cerco sempre di creare dei vincoli con i miei studenti, cercando di andare oltre gli impegni accademici. Cerco di fargli vivere una vita musicale parallela che possa coprire in qualche modo alcune delle lacune che troveranno nelle accademie, semplicemente perché le accademie insegnano un altro tipo di musica.

Credo si impara subito anche a scrivere la musica, le fotocopie non esistevano e le pubblicazioni erano poche e carissime, forse si arrivava presto a comporre?

Diciamo che copiare la musica era il primo



metodo per imparare il contrappunto e, nel caso dei liutisti - Vincenzo Galilei insegna - , l'intavolare i brani vocali dai maestri polifonisti. Da lì a comporre i propri ricercari oppure prendere una melodia nota e scrivere delle danze il passo era breve. Tanti manoscritti che oggi conosciamo non sono altro che i quaderni di un liutista: brani che qualcuno aveva copiato per uso personale.

Un liutista deve leggere in intavolatura fin dall'inizio, come fu dunque a sviluppare dimestichezza con la notazione mensurale se la usa poco?

Questa è una domanda molto difficile. Mi sono posta questo problema molto spesso. Si potrebbe trovare una strada parallela studiando il basso continuo subito dall'inizio, dovendo così leggere la chiave di basso e anche la chiave di violino per sapere cosa si accompagna. Ho provato con qualche studente ad avere l'intavolatura subito sotto la notazione mensurale, però purtroppo nella pratica non ha mai funzionato. L'intavolatura è un sistema molto immediato che vince. Inoltre, quando non si è più all'inizio degli studi, l'intavolatura ci parla di tante altre cose, non solo di note, ed è un modo molto efficace di tramandare l'eredità liutistica. L'ideale sarebbe poter mentalmente ricostruire il brano. Come vedete, accompagnare, ricostruire ed ascoltare l'altezza delle note in modo empirico richiede molto più tempo della singola lezione dove lo studente prende uno studio, una scala, un piccolo brano e non si chiede molto di più. Suonare il liuto ci mette subito di fronte a delle domande, a dei dubbi. Trovo questo molto

sano, dovendo essere molto spesso maestri di sé stessi, come diceva Luys Milán.

Perché la didattica del liuto dipende, almeno in Italia, da quella della chitarra? È un fenomeno solo italiano? Non si può studiare liuto senza passare per lo strumento moderno? Inauguriamo di sì.

Penso che lo studio di qualsiasi strumento sia un percorso affascinante e lungo. Molto spesso alcuni chitarristi decidono a un certo punto della carriera professionale di passare al liuto. Questo cambiamento avviene con successo quando si possiede una tecnica molto sana che permette poi di adattarsi ai bisogni dei nuovi strumenti. Solo in questo modo si accorcia la strada. Di solito i chitarristi cominciano a suonare la chitarra in tenera età, al contrario di quanto accade ai liutisti. Spesso si arriva al liuto dalla chitarra elettrica, dalla musica folk e da tanti altri stili ad una età più avanzata. Per questa ragio-



Evangelina Mancardi, Frédéric Ziegler e allievi del Conservatorio di Alessandria durante le prove per il concerto nell'opera La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina (1625) di Francesca Caccini

ne io ritengo che oggi come oggi nella didattica del liuto manchi "tempo". Manca tempo per lavorare ad una sana postura, tempo per lavorare sulla produzione del suono, tempo per imparare ad accompagnare, tempo per acquisire una tecnica versatile in modo da potersi appoggiare sia al rinascimento che al barocco (cosa non obbligatoria ma che spesso viene richiesta nella vita professionale). Il liuto è uno strumento con un repertorio sconfinato e di alta qualità, che richiede allo strumentista un approccio raffinato. In più, non abbiamo metodi che facciano risparmiare ai docenti la fatica di pensare il percorso da fare. Ci vogliono docenti molto consapevoli e purtroppo nel mondo della musica antica abbiamo grandi specialisti e pochi didatti.

Certo se si partisse direttamente con il liuto da piccoli, il tempo ci sarebbe. Magari tra cinquant'anni avremo il Metodo Suzuki anche per i liutisti.

Mi piacerebbe molto avere studenti giovani. Ci vuole impegno da parte dei docenti e da parte delle accademie. Certo, manca anche il materiale didattico. C'è molta strada da fare in questo campo. Non dimentichiamo che in Italia la pedagogia musicale viene ancora vista come mestiere secondario rispetto al concertismo. Ed è un atteggiamento completamente sbagliato!

Dopo il diploma di Basilea ti sei inserita nel mondo del lavoro come continuità, attività che hai successivamente ridotto per fare la solista. Ci puoi parlare di questa esperienza?

La musica d'insieme è fondamentale per qualsiasi musicista. Per un liutista è d'obbligo perché anticamente non esisteva il solismo come oggi. Tutti i grandi liutisti del passato hanno suonato insieme ad altri musicisti. Questa pratica ci rende versatili, impariamo da altri strumenti, del testo parlato, della produzione del suono che non può certo fermarsi sul nostro liuto, delle relazioni interpersonali. È un continuo imparare.

Parliamo del tuo repertorio, sembra che una parte preponderante sia la musica di Sylvius Leopold Weiss. "Il Frantino" è una rievocazione di chitarra e i chitarristi Weiss lo conoscono solo per



pochi pezzi trascritti: quale evoluzione stilistica ha avuto Weiss? Ci puoi fare un quadro della sua musica come la vede una persona che la conosce molto bene?

La musica di Weiss, oltre ad essere molto efficace sullo strumento, rappresenta uno dei migliori esempi della suite del '700. I suoi brani, sotto gli aspetti armonico, retorico, contrappuntistico, si possono paragonare ai grandi esempi di altri compositori del tardo barocco. Oltre a scrivere tantissime suite molto equilibrate e caratteristiche, Weiss si lancia nell'innovazione della forma in tante delle sue opere chiamandole poi Sonate. Alcune, anche con delle modulazioni molto audaci, abbozzano la nostra conosciuta forma sonata dove il ritorno tonale del tema alla fine del brano era, in quel momento, una novità. Oltre ad essere puramente uno strumentista tedesco che scriveva in stile italiano, il suo passaggio da Praga gli ha consentito di approfondire la conoscenza dei maestri francesi e di altri grandi musicisti della sua epoca come Bach e Telemann. Il suo stile è un mix tra queste due scuole. Direi, ultimo grande virtuoso e compositore, che ha anche omaggiato amici e sostenitori dedicando loro brani molto noti e celebri come i suoi Torseaux in tonalità molto ardite che rappresentano un unicum nel repertorio luttistico.

Parliamo di Bach?

Difficile domanda per me! Non sono una persona bachiiana. So che è raro affermarlo ma è così. Mi affascinarono i maestri luttisti, in loro trovo il mestiere, l'artigianato dello strumentista, attraverso le intavolature intuisco il muovere le mani, mi arrivano profumi antichi. Con Bach non è affatto così. Senza dover spiegare adesso se la musica di Bach sia effettivamente per liuto oppure no (magari questo lo trattiamo in un successivo articolo) penso che, dal punto di vista formativo e didattico, sia quasi d'obbligo affrontare i suoi brani. Però

vorrei dire anche che intorno alla sua musica c'è un mito, una certa tradizione culturale che non mi appartiene. Dal punto di vista strumentale, rappresenta sempre una sfida che tante volte impedisce di arrivare ad un vero risultato artistico.

Credi che questo mito intorno alla musica di Bach sia dovuto all'immagine creata nel periodo romantico da Mendelssohn in poi? Oppure semplicemente la sua musica ha una complessità tale da renderla a volte irraggiungibile? Io propendo per la prima risposta: noi come musicisti siamo figli di un'epoca romantica per cui Bach più che musica da suonare è diventato una specie di icona. Non a caso si usano a suo proposito termini che appartengono al linguaggio religioso: egli è il "padre", una figura "sacra" e via dicendo...

Sicuramente questo valore aggiunto alla sua musica è un retaggio romantico. Personalmente ho un rapporto più quotidiano con la musica, non fideistico. A volte, sia i chitarristi che i luttisti hanno bisogno di un grande nome per dare "valore" ai programmi. Certo la musica di Bach è sempre complessa, quasi come se la complessità fosse il suo mezzo espressivo.

Questi sono i due astri del barocco tedesco per liuto. C'è qualche altro autore del periodo che emerge sugli altri?

In ambito tedesco abbiamo Bittner, Reusner, St. Luc (che ha passato gran parte della vita a Vienna), Weichenberger, Loy (musicista boemo) che attingono dai grandi maestri francesi e preparano la strada per l'arrivo di Weiss. La generazione successiva al grande Sylvius è stata anche di rilevanza perché scrivono nel nuovo stile galante e ci lasciano anche molti concerti per liuto: Falkenhagen, Hagen, Kohaut. Resta impossibile dimenticare la generazione francese che veramente reinventa il liuto a metà '600: Mouton, Gallot, Gaultier, Perrine, De Visé.

Il tuo ultimo disco mi ha fatto conoscere un autore del quale avevo solo sentito il nome: Laurent De Saint-Luc. Come presenteresti questo autore?

Il corpus di musica di St. Luc è molto grande. I suoi manoscritti di Vienna e Praga ci regalano più di 400 brani per liuto a 11 cori. Compositore vissuto a cavallo tra il '600 e il '700, è maggiormente influenzato dai maestri france-



Estivo 2016, Estivagolina con chitarra barocca

si. La Suite in Sol minore che ho registrato in questo CD comincia con una Overture alla francese degna di una suite orchestrale e alcuni brani di carattere come *Tambour et fifre* oppure *Pour endormir l'Enfant* richiamano i brani per viola da gamba. Non mancano i brani da "fanfara" con nomi che ricordano eventi militari visto che anche St. Luc ha partecipato ad alcune campagne di guerra. Sono brani molto particolari, rendono i paesaggi, i momenti. Non possiamo dimenticare la *Chaconne* in La maggiore che con la sua durata di ben quasi 9 minuti credo sia unica nel suo stile. Fino ad oggi conoscevamo l'esistenza di Jacques de St. Luc che però avrebbe avuto una carriera di 90 anni. Il musicologo belga Manuel Couvreur ha sviluppato una teoria, spiegata esaurientemente nel libretto del CD, sulla possibilità che la musica, così abbondante nelle fonti manoscritte, fosse condivisa con suo figlio Laurent de St. Luc anche esso liutista.

E veniamo alla tiorba tanto usata dai chitarristi per via della corda semplice. Io trovo che la corda semplice tolga un po' di fascino a questo "liutone". È uno strumento da continuo con poco repertorio: se si ha il tempo, come dicesi prima, si fa in fretta ad arrivare al capoluogo. Anche qui abbiamo un tuo bellissimo disco dedicato a Bellerefonte Castaldi.

Non bisogna dimenticare che sono rimaste tante tiorbe anche con corde doppie. Personalmente difendo la corda doppia nei liuti in generale perché la sua voce dipende totalmente da queste. Poi il fatto pratico di dover suonare insieme agli altri in orchestra, ensemble, opere fa sì che a volte si scenda a compromessi. È difficile oggi trovare un ensemble di musica antica dove anche gli altri strumentisti rispettino i criteri storici. Poi dovremo anche discutere su come viene utilizzato il liuto oppure la tiorba in questi ensemble, quali liutisti riescono a proporre un discorso efficace per trovare un ruolo in questi gruppi e quali direttori e colleghi siano disposti ad ascoltarli. Anche qui, trovo, c'è ancora molto da fare.

Non trovo adeguato iniziare lo studio del liuto con la tiorba. La produzione del suono sul liuto richiede certi cambiamenti imposti dalla corda doppia. Iniziando dalla tiorba è molto dif-



Friburgo (Svizzera) settembre 2019 durante l'esecuzione del Concerto RV93 di Vivaldi con l'Ensemble il Paganini

facile comprendere la necessità di tali esigenze. La tiorba possiede un repertorio ridoto ma bello. Molto rappresentativo per il primo barocco italiano.

Con *Ferita d'amore* ho voluto, appunto, fare un ritratto di un artista eclettico, come tanti altri, di questo bellissimo periodo di passaggio tra '500 e '600. Bellerofonte Castaldi era un tiorbista molto noto che ha avuto una vita complessa. Strumentista, cantante e poeta (tutte cose molto normali per un personaggio della sua natura) ci ha lasciato due libri in stampa. Il primo mazzetto di *fiore musicali* contiene madrigali e canzonette per voce e basso da eseguire sulla tiorba. Invece i *Capricci a due strumenti* contengono interessantissimi brani poco eseguiti per tiorba e tiorbino (una mini tiorba accordata all'ottava sopra) e numerosi brani per tiorba sola. Il cd è realizzato in collaborazione con la liutista Monika Postilnik e il tenore Marco Beasley per ARCANÀ.

Mi sembra che in questi ultimi tempi tu abbia fatto diversi concerti di viuela, ce ne puoi parlare?

Di solito mi vengono richiesti concerti con il liuto barocco ma coltivo anche una grande passione per il rinascimento. Trovo genialità strumentale e non smetto di stupirmi di fronte ad alcuni autori: Albert de Rippe, Alonso Mudarra, Vincenzo Galilei, Giovanni Battista dal-

la Goscena. Al momento abbiamo sviluppato insieme al mio collega cembalista/organiista Maurizio Croci un progetto di ricerca sul repertorio della prima metà del Cinquecento comune ai nostri strumenti e agli strumenti da tastatura. Abbiamo cominciato con la musica spagnola e questo mi ha portato ad approfondire tutto il repertorio per viuela e perciò anche a portarlo in concerto.

Tutti i liutisti (e tutti i chitarristi) suonano il Concerto RV93 di Vivaldi per liuto, 2 violini e basso. Tu suoni anche altri concerti barocchi come Fusch, Kobaut. E ne esistono molti altri. Innanzi tutto sgomberiamo il campo dall'infinito equivoco: per quale strumento è scritto quello di Vivaldi?

Vivaldi ha dedicato il suo concerto RV93, molto probabilmente durante un suo soggiorno a Praga nel 1730, al conte boemo Jan Josef Vitba che anche era suonatore di liuto. In quel periodo il liuto utilizzato a Praga era quello tedesco accordato in re. Da questo particolare, possiamo dire che questo concerto sia stato eseguito con questo strumento.

Vale anche per il concerto per viola d'amore e liuto?

Il concerto per viola d'amore e liuto viene a confermare questo fatto. Il concerto è in re minore e i motivi che inizialmente propone la viola d'amore sono poi identicamente imitati dal liuto. Vale la pena chiarire che una delle accordature più diffuse della viola d'amore era quella in re, uguale a quella del liuto tedesco.

Si tratta comunque di musica da camera. Come si risolve il rapporto tra il flebile suono del liuto e gli archi? Ho visto che tu suoni in piedi in orchestra, come un violonista.

Non ho mai trovato sia un problema avere un suono "flebile". I concerti, soprattutto quello di Vivaldi, sono melodici e utilizzano il registro



Di fronte una prova

acuto dello strumento in momenti dove gli archi fanno tutt'altro. Sia nei concerti come nel basso continuo bisogna saper trovare dove e cosa suonare. Non serve sempre spingere il suono. Suono in piedi perché suona più forte ma anche perché trovo sia più bello da vedere. Spesso suono la tiorba in piedi, essendo uno strumento molto grande, mi permette di utilizzare meglio il corpo.

Ti sto intervistando per una rivista che esiste dal 1972, nata come rivista di chitarra e liuto, e si chiama "Il Fronimo", è perciò inevitabile che ti faccia una domanda su Vincenzo Galilei del quale registrerai tra pochi giorni alcuni brani per un documentario. Raccontaci il tuo Galilei.

Si tratta di una serie televisiva di documen-

tari chiamata "Una biblioteca, un libro" e in questo caso tocca alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e al *Fronimo Dialogo*. Avere tra le mani il *Fronimo* è un privilegio che solo un citaredo può apprezzare fino in fondo. Abbiamo detto prima che attraverso l'intavolatura dei madrigali si arrivava all'arte del contrappunto e questo è un vero metodo per conseguirlo. Sfolgiando le sue pagine troviamo bellissimi madrigali e cantilene a 3, 4, 5 e 6 voci messi sul liuto. Notare che Galilei utilizza un liuto a 6 cori. Possiamo conoscere e suonare brani di Ingegneri, Orlando di Lasso, Guerrero, Verdelot, Palestrina, Jacques de Vert ed altri grandi polifonisti. Devo dire che dal punto di vista tecnico è estremamente complesso ma non finisco mai di stupirmi e di cercare soluzioni, a volte quasi ineseguibili, per l'intricata polifonia. Galilei inoltre ci lascia un folto manoscritto, forse la preparazione ad un libro mai edito, con passamezzi, romanesche e gagliarde. Anche qui, il liuto è testimone di un atto pionieristico: le prime 100 partite sulla romanesca. Amo Galilei come strumentista o anche per quello che rappresenta come protagonista del cambiamento stilistico che stava accadendo in quel momento. Imminente arrivo della monodia accompagnata e l'inizio del barocco.

Per concludere hai un sogno nel cassetto, un progetto speciale per il tuo futuro musicale?

Mi piacerebbe molto avere una mia classe di liuto. Un posto dove possa rimanere a lungo e possa regolarmente dedicarmi agli studenti. Fino adesso non ho potuto rimanere in nessun conservatorio italiano per più di 2 anni. Ho insegnato a Monaco di Baviera per 5 anni però con un contratto a ore molto ridotto.

Certo mi auguro di poter continuare a suonare concerti dedicati al repertorio luitico in generale e di poter registrare ancora. Quando a volte mi capita di essere molto ottimista ed entusiasta sogno di avere la mia scuola o il mio teatro dove vorrei fare diventare la musica un mezzo di aggregazione sociale.

Grazie della chiacchierata!

Dischi

Evangelina Mascardi, liuto
Bach - Weiss
 Cef. Alte Musik, con cd 345, 2005

Evangelina Mascardi, corba
 Monica Pustilnik, tiorbino
 Marco Beasley, tenore
*Ferita d'amore. Musiche in abito
 barocco di Bellerofonte Castaldi*
 Arcana, A 368, 2011

Evangelina Mascardi, liuto
*Laurent de Saint-Luc. Pièces pour
 luth*
 Musique en Wallonie, Collection Inédits,
 n° 1786, 2010
www.musiqueenwallonie.be

Questi tre cd sono stati registrati fra il 2001 e il 2017 – un arco di tempo significativo per valutare la crescita di un artista – e coprono un periodo storico di circa 150 anni. Ne è protagonista Evangelina Mascardi, intervistata nelle prime pagine di questo Fronimo, e ad esse rinvio per i dettagli biografici e professionali che la riguardano. Il cd di pubblicazione più recente, di cui si parla diffusamente nel corso dell'intervista, è dedicato a Laurent de Saint-Luc, liutista dei Paesi Bassi vissuto tra il 1669 e – si presume – il 1709/10; trovo però opportuno, dato il livello di eccellenza messo in mostra da queste proposte discografiche, presentare anche gli altri due.



A questo punto pare giusto rispettare l'ordine di uscita dei tre dischi iniziando dal primo, datato 2001. Incantato da una affermazione della Mascardi ("non sono una persona bachiara") ho dato la parola al cd dedicato a Bach e Weiss, e ho pensato: "ce ne fossero di non-bachiani così...". La Partita BWV 997, presentata nella lettura minor (Preludio-Sarabanda-Giga), e soprattutto la Sonata BWV 1001, trascritta dalla stessa Mascardi dall'originale per violino solo, mostrano infatti un'interprete bachiara di tutto rispetto. Un paio di esempi bastano ad avvalorare questa prima impressione: l'anticipo del basso rispetto all'incipit melodico ("scampanamento") non è mai generalizzato o casuale, ma sottostà a ragioni fraseologiche e strutturali; l'esecuzione degli accordi di quattro note, soprattutto nell'Adagio introduttivo della prima Sonata, si rifà – senza imitarla pedissequamente – alla

scomposizione in bicordi resa necessaria, sul violino, dalla tecnica dell'arco. Il tutto con una densità di suono che rimane inalterata lungo l'intera gamma dinamica consentita dallo strumento. Sylvius Leopold Weiss è ben rappresentato da tre opere (GdL n.s. Add. 30387, British Museum): la Suite in Sol maggiore, la Fantasia in Do maggiore e il *Toscheux sur la mort de M. Comte de Logy*, la cui lettura composta e dolente non scivola mai nella vuota retorica del lamento fine a se stesso. Aggiungo, prima di voltare pagina, che un approccio di tale intensità con questo tipo di repertorio non è cosa comune in un'interprete di soli 24 anni.



Occupiamoci adesso del disco dedicato a Bellerofonte Castaldi, avventurosamente vissuto a cavallo tra le ultime propaggini di un Rinascimento ormai declinante e gli esordi del Barocco. La musicista argentina sostituisce il liuto utilizzato nei due altri cd (Cezar Marcus, 1999)

con una tiorba (Gesar Mateus, 2003) ed è affiancata, in alcuni brani, da Mónica Pastilnik al tiorbino e dal tenore Marco Beasley. Il disco, registrato nel 2010, vede la Mascardi in veste di solista – nella maggior parte dei brani – e accompagnatrice di due Arie, nonché autrice di forma e ritornielli delle arie stesse. La tiorba, dalle sonorità scure e, sulla carta, meno agili rispetto al liuto, mette in luce la sensualità di fraseggio dell'interprete, senza per questo sacrificare la chiarezza espositiva, che è nitida e uniforme in tutti i registri. L'ascolto, anche parziale, della prima e terza traccia, consente di individuare la presenza di più linee strutturali, distribuite secondo le gerarchie previste dall'autore, ma articolate con esattezza e provviste, ciascuna, di una propria, autonoma identità. I brani strumentali, dai titoli curiosi e divertenti, evocano stati d'animo e descrittivo argutamente stralci di vita riferiti alle più scartate situazioni collegate all'innamoramento (da cui il titolo della raccolta). Castaldi disegna così una serie di bozzetti, il cui realismo è ostrinsecato attraverso espedienti strutturali e strutturali che la sapienza interpretativa della Mascardi non manca mai di collocare nella giusta prospettiva: si ascolti la *Gagliarda Arpenca* (traccia 9) e la sua bravura emergenti senza riserve. Come ho ricordato sopra, in alcuni brani si affianca, alla tiorba, un tiorbino (Yves Pouliquen, 1997), quasi a voler rischiarare la densità timbrica dello strumento principale. Ne è responsabile, con buona proprietà stilistica, Mónica Pastilnik, anche lei argentina. Un apprezzamento va al tenore Marco Beasley, la cui vocalità, calda e coinvolgente, ci fa partecipi del pensiero musicale di Castaldi, intento a descrivere le pene d'amore. Anche questo cd, al pari degli altri, si rivela di qualità assoluta.

Veniamo all'ultima fatica discografica di Evangelina, risalente al 2017. Si tratta di due Suites e di altri brani sparsi di Laurent de Saint-Luc, del quale ho riportato, in aper-



tura, i dati anagrafici più essenziali. Aggiungo che l'Autore, nato a Bruxelles da una famiglia di musicisti, studiò col padre Jacques – anch'egli liutista – per poi trasferirsi successivamente a Parigi e infine a Vienna. In quest'ultima città, e a Praga, sono conservati i manoscritti di molte delle sue opere, mentre le *Suites pour le luth avec un dessus et une basse ad libitum* furono pubblicate ad Amsterdam, non sappiamo se prima o dopo la morte dell'Autore. La confezione del cd è molto elegante: un libretto cartonato di 40 pagine con la copertina rigida, niente a che vedere con le brutte scanalate di plastica trasparente, ormai dilagate. Il contenuto consta di un saggio (in quattro lingue) del musicologo belga Manuel Crasweur, che si sofferma sulla biografia dell'Autore e descrive brevemente il programma registrato. L'apparato iconografico ci offre belle riproduzioni di dipinti e stampe d'epoca, con l'aggiunta di due interessanti fac-simile (i certificati di battesimo e matrimonio dell'Autore). La Mascardi esegue due Suites complete, più due "assemblaggi" che, in un modo o nell'altro, si possono assimilare ad altrettante suites, soprattutto il primo (*Pièces en sol mineur*) che contiene, variamente dislocate e interpolate, le quattro danze canoniche, mentre il secondo (*Pièces en la majeur*) si distingue per la presenza di una monumentale *Chaconne*, di cui dobbiamo avvertire sedici anni tra questo disco e quello Bach-Weissman, e ci si chiede quale sia stata l'evoluzione dell'artista in que-

sto considerevole lasso di tempo, sia pure in un confronto tra repertori e stili differenti. Il linguaggio di Saint-Luc si colloca a metà strada fra una scrittura ancora orizzontale e le crescenti suggestioni della monodia accorpagnata: lo dimostrano i numerosi brani con titoli programmatici, qua e là caratterizzati da effetti sonori estranei all'arsenale tecnico-espressivo del liuto. È qui che entra in gioco la statura dell'interprete la quale, detto per inciso, conferma e rafforza l'initiale, eccellente impressione riportata all'ascolto del cd barocco. Il passaggio da un repertorio abbastanza austero ad un altro, all'apparenza più disimpegnato, non crea difficoltà alla liutista argentina che, libera da vincoli formali o strutturali talora condizionanti, può dare sfogo alla propria inventiva, mettendo in vetrina doti strumentali e interpretative tali da conferire una nuova, inaspettata dimensione ad uno strumento come il liuto barocco. Si accennava sopra ad articolazioni e sonorità inusuali: cito qualche esempio, a partire dalla *Marche dalla Suite in Do* con i suoi ritmati guerreschi, proseguendo con il *Caprice* che apre la *Suite in Re*, dove troviamo trilli vigorosi sostenuti da accordi spezzati del basso, e infine i doppi trilli – di precisione assoluta – nella prima delle due *Sarabande* dalle *Pièces en Sol mineur*. Se ne deduce che la padronanza tecnica e il controllo della materia musicale sono assoluti, nei brani dal carattere più dolente (*La prise de Barcelonne*) come in quelli di ripieno brillantezza che ho appena descritto. Un discorso a parte merita la *Chaconne*, tratta dalle *Pièces en la majeur*: forse il brano più impressionante dell'intero disco, non tanto per le dimensioni quanto per la granitica solidità della visione interpretativa che riesce, nella pur variegata esposizione di tutti gli episodi (più di cinquanta!) connotati sul *grond* *La-Sole-Pas-Me*, a richiudersi in un'unica, inesorabile arcata di pensiero musicale. Quale messaggio ci lascia l'ascobo (e il

confronto) di queste tre uscite discografiche? Quel che rimane impresso, al di là delle singole esecuzioni, è il rimando di un interprete che, già artisticamente maturo all'inizio del terzo millennio, prosegue coerentemente il proprio cammino attraverso repertori ben selezionati e mai banali. Il viaggio discografico attraverso l'arte di Evangelina Mascanti si conclude qui, in attesa di future, sicuramente felici, scoperte.

Giulio Galero

**Leonardo De Marchi, chitarra
Sauro Berti, clarinetto**
*Enantiosemie. Contemporary
Masterworks for Clarinet &
Guitar*

Musiche di Andor Kovach, Antonio Bellandi, Coleme Mounrey, Hugo Pfister, Maurice Verbeul, Nadir Vassena, Scott Lygate, Patrizio Esposito, Leonardo De Marchi, Sauro Berti
Da Vinci Classics, 2018
www.davinci-edition.com



In un panorama discografico internazionale sempre più avaro di rilevanti novità, siamo felici di parlare di *Enantiosemie. Contemporary Masterworks for Clarinet & Guitar*, pubblicato dalla Da Vinci Classics, casa editrice e discografica con sede a Osaka (Giappone) e che vede Sauro Berti, clarinetista dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, e Leonardo De Marchi, chitarrista e musicologo, come interpreti.

Si tratta di un disco che desta curiosità sia per l'originalità della proposta – come vedremo i brani

sono di compositori contemporanei di diverse nazionalità, molti dei quali presentati in prima registrazione assoluta e scritti appositamente per il Duo in questione – sia per il coraggio di un accostamento, quello tra clarinetto e chitarra, un po' trascurato dalla tradizione ma che ha trovato a partire dal secolo scorso una propria strada. Anzi, in realtà sarebbe corretto dire che a partire dal secolo scorso ha trovato "diverse" strade.

Analizziamo, infatti, per un attimo il significato di "enantiosemia" (dal greco *enantios*, opposto o contrario, e *sema* o *sema*, segno, significato) citando la definizione data dall'Enciclopedia Treccani in linguistica, la condizione semantica di un vocabolo che nel suo sviluppo storico ha assunto un significato opposto a quello etimologico per es. l'aggettivo *feriale* che, derivato dal latino *feriae* giorni di riposo, significava in origine *festivo* mentre oggi vuol dire *lunatico*.

Nel presente caso è volontà dei musicisti sottolineare come per clarinetto e chitarra siano state scritte composizioni di stili e atmosfere anche molto distanti tra loro e come il presente cd ne raccolga diverse, in un percorso apparentemente opposto e contrastante ma che trova proprio nel super ricondurre alle possibilità timbriche, espressive e di registro dei due strumenti – in grado di rispondere sempre positivamente ai differenti stimoli – la sua ragione d'essere.

I due interpreti se la cavano molto bene nel destreggiarsi tra la varietà dei linguaggi dei brani, passando con scioltezza da quelli di stampo più originale e di ricerca (è il caso ad esempio di *Primo discorso eretico* sulla leggerezza dei chiodi di Nadir Vassena o di *Il respiro nel silenzio* di Patrizio Esposito) ad altri maggiormente legati alla tradizione e alla tonalità. Inoltre il cd contiene due pezzi composti dagli interpreti stessi; si tratta di *Piquet d'album* di Leonardo De Marchi e di *Enantiosemie* (che

dà il titolo all'album) di Sauro Berti, entrambi per clarinetto in Si bemolle e chitarra.

Altro merito da attribuire ai due musicisti in questione è la capacità di utilizzare strumenti diversi a seconda del brano: Leonardo De Marchi in diversi brani suona una chitarra decacorde, mentre Sauro Berti alterna, a seconda della richiesta del pezzo, clarinetto in Si bemolle, clarinetto in La e clarinetto basso.

Come si accennava all'inizio della recensione, un grande valore aggiunto del progetto risiede nel fatto che molte delle composizioni siano proposte in prima registrazione assoluta e che siano state dedicate appositamente al Duo Berti/De Marchi, come ad esempio *Il respiro nel silenzio* di Patrizio Esposito (1960) per clarinetto basso e chitarra e *Obituar Air*, per lo stesso organico, di Maurice Verbeul (1964).

Forse, anche se siamo sicuri che non sia questo l'intento, potrebbe risultare un po' supponente definire "masterworks" tutti i brani contenuti nel cd, fosse anche solo per una questione di umiltà dettata dal fatto che due composizioni sono opera degli interpreti stessi e quindi in una certa maniera *autodefinite* "copolareol": ma detto ciò, *Enantiosemie* rimane un progetto originale e ben eseguito, capace di mettere in luce le possibilità sottovalutate, o talvolta semplicemente poco conosciute, del tandem clarinetto e chitarra.

Nel finale trova spazio anche un brano a tre: si tratta *Trio n. 1 (Musique d'antenne)* di Andor Kovach per flauto, clarinetto in La e chitarra. De Marchi e Berti sono qui affiancati da Matteo Evangelisti, primo flauto dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma.

Interessanti sono anche le note all'ascolto scritte dallo stesso Leonardo De Marchi, che hanno il compito di guidare l'ascoltatore in questo percorso avventuroso di variegati linguaggi e sonorità.

Chissà se questa bella proposta discografica sarà in grado di incu-

XLVIII / 189



il Fronimo

rivista di chitarra

fondata da Ruggero Chiesa

EDIZIONI *Il Dialogo* - MILANO

n. 189 - anno quarantottesimo - gennaio 2020 - € 14

Printed in Italy - Spedite in abbonamento postale - n. 1, 391/2009 (conv. in L. 27/02/2010 n. 40) art. 1 comma 1, 10/01/2002