

Alessandro Camilletti

IL PIANOFORTE INTELLIGENTE

Una guida per migliorare
studiando in modo più efficiente

Grafica e impaginazione: Volontè & Co.

© 2021 Volontè & Co. s.r.l. - Milano
Tutti i diritti sono riservati

a Yumi e Kiro, i miei musicisti preferiti

INDICE

PRESENTAZIONE.....	7
1. QUALCHE PAROLA SULLA TECNICA PIANISTICA: QUASI UN'INTRODUZIONE	
Una possibile definizione	9
Il primato della comunicazione.....	14
Pluralità e ricchezza dell'insegnamento.....	18
Il metodo "intelligente"	20
2. IL CORPO DEL PIANISTA	
La componente muscolare: una questione delicata	25
Igiene muscolare.....	27
Il corpo come mezzo espressivo	34
3. PRIMI APPROCCI ALLA TASTIERA	
Sostegno della mano.....	39
Prendere confidenza con il concetto di sostegno	41
Posizioni per iniziare e per riflettere.....	41
Altri spunti per approfondire.....	45
Articolazione delle dita.....	48
Un malinteso piuttosto comune	48
Proposta per un percorso di apprendimento ragionato.....	49
Ulteriori considerazioni sul legato.....	64
Fattori che determinano il legato.....	64
Conduzione della frase	68
Posizioni oltre le cinque dita.....	72
Posizioni late.....	73
Il passaggio del pollice.....	78
Lo staccato.....	82
Una complicazione da non sottovalutare.....	82
Lo staccato di dito.....	83
Staccare non vuol dire separare	87
Il braccio	90
Giusta misura e sostegno sempre in primo piano.....	90
Evoluzione della tecnica del braccio.....	94
4. LAVORARE CON LE VARIANTI	
Considerazioni preliminari.....	101
Varianti agogiche	102

Varianti ritmiche	108
Varianti di ripetizione e di scambio.	113
Altre varianti	120
5. ALTRI ASPETTI PARTICOLARI	
Il tempo “giusto”	127
Cos’è il tempo in musica	127
La ricerca del tempo attraverso l’analisi dello spartito.	134
Gli elementi soggettivi.	140
Chiarezza	141
Far comprendere per far apprezzare	141
Precisare gli aspetti formali	143
Forza e rilevanza della melodia	146
Il contrappunto.	148
Funzione esplicativa degli abbellimenti nel discorso musicale	150
Dinamica	153
Considerazioni generali	153
Due modi di intendere la dinamica	155
Ancora qualche implicazione pratica	160
Accompagnamenti	163
Diteggiatura	166
La diteggiatura come razionalizzazione di un processo di superamento delle difficoltà.	166
La diteggiatura come espressione particolare di una volontà.	173
6. ULTIMI CONSIGLI	
Consigli per gli allievi.	179
Volontà e partecipazione	179
Affrontare con equilibrio le difficoltà	182
Concretezza negli obiettivi.	183
Rendere piacevole ed efficace lo studio.	184
Lavorare con il metronomo	185
Consigli per gli insegnanti	185
Creare un progetto didattico	185
Mettere lo studente al centro	188
Il repertorio a quattro mani	189
Responsabilizzare gli studenti	190
CONGEDO.	193
BIBLIOGRAFIA	195

PRESENTAZIONE

Quando ci si avvia allo studio di uno strumento come il pianoforte, la percezione delle difficoltà che si incontreranno, una certa soggezione verso tanta maestosità o il comune sentire per cui quello dell'arte viene spesso dipinto come un mondo a parte e in qualche modo esclusivo rischiano di produrre sui neofiti uno stato d'animo timoroso e quasi fatalistico. I ragazzi si domandano: Sarò all'altezza di questo percorso? Possiedo abbastanza talento? Cosa penseranno gli altri se dovessi fallire? Queste domande non solo sono del tutto negative rispetto ai risultati che si spera di raggiungere, ma spesso finiscono per rendere frustrante un'esperienza che, non di rado, può essere tra le più belle che ci sia dato di vivere. Questo libro vuole far comprendere come, alla base delle scelte con cui un pianista prepara un'esecuzione, una lezione o un concerto, non ci siano soltanto istinto e intuizione, ma un approccio ragionato comune a ogni disciplina e imprescindibile dalla cognizione profonda dei processi messi in atto così come delle loro implicazioni sul risultato finale. Ai giovani studenti l'opera vuole essere di sprone a ricercare con intelligenza la giusta combinazione di capacità e consapevolezza, così da rendere il proprio impegno sempre più proficuo e professionale; agli insegnanti meno esperti offre un punto di partenza per razionalizzare il proprio intervento didattico, perché ogni lezione registri un reale progresso e diventi stimolo alla riflessione e all'impegno richiesto nello studio quotidiano degli allievi; agli amatori e a chi venera il pianoforte pur non avendolo mai studiato, si propone di rendere più intelligibili le meccaniche e le peculiarità che, lungi dall'essere irrazionale appannaggio dell'artista, rendono apprezzabile o meno un'esecuzione. La comprensione del linguaggio musicale e, qui in modo particolare, della specificità con cui il pianoforte è chiamato a metterlo in atto sarà allora di arricchimento per tutti coloro che vogliono averne parte, svelando come la bellezza e l'appagamento che la musica offre siano alla portata di chiunque suoni o si metta all'ascolto, purché lo faccia con il desiderio e l'umiltà di voler comprendere.

1. QUALCHE PAROLA SULLA TECNICA PIANISTICA: QUASI UN'INTRODUZIONE

Una possibile definizione

Circolano molte leggende tra gli addetti ai lavori riguardo la “tecnica pianistica”. Queste leggende – che poi altro non sono se non frammenti di conoscenza isolati e ingenuamente nobilitati al rango di precetti – si tramandano trasversalmente tra tutte le fasce di utenza e spesso sono accolte con entusiasmo tanto dal dilettante alle prime armi quanto dall’insegnante navigato ed esperto. Di norma, si concretizzano in aforismi lapidari, simili a dogmi che non ammettono replica, e suonano pressappoco così: «La tecnica non serve a niente!» Oppure, al contrario: «Se non ti eserciti tutti i giorni nei tuoi esercizi di tecnica non arriverai mai a certi livelli!» O ancora: «La tecnica di quel pianista è migliore della tecnica di quell’altro.»

L’elenco sarebbe ancora lungo, ma non credo che una lista dettagliata risulterebbe comunque utile per il lavoro che mi appresto a compiere. Non intendo infatti avallare o respingere alcuna teoria in particolare, ma semplicemente presentare un sistema coerente di lavoro (e qui già mi avvicino alla mia personale idea sull’argomento) che, nella mia esperienza, ha aiutato molti allievi a superare un numero più o meno grande delle proprie difficoltà con il pianoforte. Parafrasando Casella, direi che il mio intento è quello di dissipare quell’atmosfera pseudo-religiosa di cui spesso si ammantano i maestri o, più propriamente nel nostro caso, di cui spesso i maestri ammantano l’iniziazione alla tecnica pianistica dei propri affiliati¹. Certo, sappiamo bene che a volte non c’è neppure troppa malizia in questo atteggiamento, ma piuttosto superficialità e ignoranza; però gli effetti nefasti restano gli stessi e, fra questi, in modo particolare, l’incapacità da parte dell’allievo di giungere a una visione generale che gli consenta di ottenere la piena indipendenza nel trattare e superare le difficoltà che gli si presenteranno davanti di volta in volta.

Cos’è allora per me la tecnica pianistica? Proverò a spiegarlo con un esempio. Immaginate un pianista molto fantasioso, colto, ricco di creatività e capace di penetrare in profondità nella scrittura musicale per trarne spunti e soluzioni ricche di fascino, ma che poi non riesca, attraverso la tastiera, a tramutare il suo pensiero in qualcosa di concretamente fruibile per gli altri. Tutto il suo sforzo intellettuale rimarrebbe inespresso e andrebbe sprecato. Immaginate poi un altro pianista capace di trovare sotto le dita le soluzioni coloristiche più raffinate, dotato di un’agilità tale da non avere praticamente ostacoli in

¹ Cfr. Alfredo Casella, *Il Pianoforte*, Ricordi, 1954, p. 168.

esecuzione, insomma un pianista capace di fare qualunque cosa alla tastiera ma che non abbia realmente nulla da trasmettere agli altri, come un computer sofisticatissimo finito per sbaglio nelle mani di una vecchietta d'altri tempi del tutto incapace di usarlo. Ancora una volta tante potenzialità andrebbero inevitabilmente sciupate.

Io credo allora che la "tecnica pianistica" non sia né un mero esercizio di meccanismo né un pensiero astratto (o una speculazione pseudo-filosofica). Intendo, con questa locuzione, proprio la capacità di un esecutore di mettere in contatto il proprio pensiero artistico con le necessarie abilità per realizzarlo, lo strumento attraverso il quale si rende manifesta l'idea musicale. Essa è la medaglia bifronte che trasforma in unità i due diversi aspetti, pratico e speculativo, dell'attività musicale.

Dunque, tutto è tecnica. Ogni volta che siedo al pianoforte e ne traggo dei suoni, purché lo faccia con uno scopo e non in maniera accidentale, metto in opera, e al contempo affino, le mie capacità tecniche. Queste poi sono innumerevoli. Non riguardano, come molti erroneamente ritengono, soltanto l'aspetto virtuosistico, legato cioè alla velocità, ma attraversano obliquamente tutta la pratica strumentale, dal controllo dinamico (il PIANO e il FORTE) a quello timbrico (ossia il "colore" del suono), dalla condotta delle voci nella polifonia alla quadratura ritmica, e così via fino all'esaurimento di ogni aspetto del suonare.

Incoraggio sempre tutti i miei allievi, fin dalla primissima lezione, e veglio costantemente su di loro, perché imparino il prima possibile a comprendere in maniera autonoma i rapporti che intercorrono tra l'esperienza meccanica e il risultato sonoro, senza la cui consapevolezza qualunque esercizio assegnato, per quanto intelligente e produttivo, diverrebbe noioso e infecondo. L'orecchio e l'ascolto critico giocano dunque un ruolo fondamentale fin dall'inizio e lo sviluppo delle abilità pianistiche ne è influenzato in maniera fondamentale. Ogni frammento musicale è la componente di un evento espressivo e di un meccanismo creato appositamente per realizzarlo. Entrambi sono necessari e l'assenza di uno dei due renderebbe il tutto privo di senso. Se infatti mancasse l'elemento oggettivante, il pensiero musicale non potrebbe essere espresso e rimarrebbe una pura idea, inutile perché inconoscibile. Se mancasse la volontà espressiva non udremmo altro che una sequenza di suoni qualsiasi, incapaci di dare forma al pensiero e perciò privi di ogni bellezza. È questo il caso che si verifica immancabilmente ogniqualvolta ci si concentra esclusivamente sulla difficoltà meccanica del brano, trascurando ogni altro aspetto; e il risultato è simile a quei risponditori automatici di una volta in cui la voce elettronica, riproducendo semplicemente i suoni associati alle lettere e privando in questo modo la frase di ogni intonazione propria della lingua, ci faceva ridere a crepapelle. Ora, poiché ogni esercizio di tecnica pianistica non è altro che l'estrapolazione di una potenziale esperienza musicale, è evidente che si commette un grave errore ogni qualvolta ci si ostina ad affrontarlo separandolo dalla sua componente espressiva. A rigor di logica, questa componente espressiva dovrebbe anzi essere prioritaria rispetto al resto, dato che



il fine dell'arte musicale è proprio nella realizzazione di un'esperienza emotiva e non già di una manifestazione esibizionistica priva di contenuti². Inoltre, è noto a tutti quelli che l'hanno sperimentato che qualsiasi difficoltà puramente meccanica viene risolta assai più facilmente se affrontata assieme alla sua componente musicale, e questo perché il compositore le ha concepite insieme, creandole una in funzione dell'altra, una a sostegno dell'altra. La presenza di respiri, cedimenti in chiusura di frase o in corrispondenza di eventi particolarmente significativi, l'uso puntuale delle dinamiche o una corretta accentuazione sono solo alcuni degli espedienti che possono rendere più semplice un passaggio apparentemente insormontabile. E se, infine, anche questo non bastasse, ebbene ci rimarrà la consapevolezza di aver comunque creato qualcosa di artisticamente valido, anche se imperfetto nella sua realizzazione, cosa di gran lunga preferibile al suo contrario non solo per ogni vero musicista, ma anche per qualsiasi ascoltatore medio, il quale ben difficilmente riuscirà a sopportare un intero concerto costruito unicamente sull'autocompiacimento del solista di turno.

Proverò a dare qualche esempio di quanto appena detto. Osserviamo questo passaggio del *Rondò* in RE maggiore di Mozart K. 485:



Alla battuta 5 viene introdotto un nuovo elemento ritmico reso molto vivace dalla presenza dell'acciaccatura sulla prima semicroma. Quella che ho riportato è la diteggiatura utilizzata da un mio studente e che considero senz'altro buona per il modo in cui il pollice, utilizzato al posto del medio sul secondo quarto della misura, aiuta ad alleggerire la continua ripetizione della nota si. Ciononostante, constatavo che il mio allievo si trovava in difficoltà quando giungeva a questo passaggio, e il motivo principale di tale difficoltà stava nel fatto che, non controllando ancora in maniera efficace il sostegno della mano, egli lasciava che essa sprofondasse assieme al pollice, abbassando drasticamente la posizione e facendo così fatica a proseguire in maniera

² È vero che talvolta (vedi alcuni autori romantici) si è cercato di dare risalto al virtuosismo, trasformandolo in una componente dell'estetica dominante; ma è altrettanto certo che, laddove questi esperimenti non sono stati corroborati da un gusto espressivo di pari livello, essi sono fatalmente caduti nell'oblio nel giro di pochi anni.

fluida sul successivo DO DIESIS, il quale, in quanto più alto e più corto dei tasti vicini, risultava a quel punto assai scomodo da raggiungere. Tutto il passaggio diveniva allora macchinoso e perdeva il suo slancio. Quello che l'acciaccatura avrebbe dovuto produrre, quella spinta piena di spirito e leggerezza, veniva vanificato da una certa goffaggine nel sostegno del peso. Qui era soprattutto l'errata accentuazione dell'inciso che determinava il problema e quindi una sua migliore comprensione ci aiutò a risolverlo³. Come si vede dal raggruppamento delle crome alla mano sinistra, benché scritto in 4/4, il brano è stato concepito con due sole accentuazioni per battuta (cioè, come se fosse un 2/2). La mano destra perdeva il sostegno perché la difficoltà di eseguire velocemente l'acciaccatura portava al bisogno immediato di stabilizzare il tempo sul primo accento utile, marcando il secondo quarto in maniera eccessiva. Comprendere che il passo non si esaurisce affatto sul SI, ma prosegue ancora per un quarto fino all'accentuazione di metà battuta, ci condusse quasi automaticamente a mantenere la posizione della mano più alta per poterlo meglio accompagnare fino alla sua naturale conclusione. Il passaggio così ripensato e meglio compreso divenne più leggero e spigliato dopo un solo tentativo.

Nello stesso brano, alle battute 143-144, troviamo:

Come nel caso precedente, il movimento melodico è chiaramente pensato in due e questo tipo di accentuazione risulta fondamentale per preservare lo slancio richiesto a dispetto della complicazione del passaggio del pollice ad alta velocità. Va da sé che si dovrà sostenere bene la mano e puntare dritti alla nota acuta che costituisce il punto di arrivo di ciascuna delle scale ascendenti. Ma ora abbiamo anche un altro elemento di natura espressiva che ci permetterà di dare ulteriore chiarezza al tutto, e cioè la dinamica. Il pericolo maggiore è dato infatti dall'uso inevitabile del pollice sul tempo debole

³ In questo, come negli esempi seguenti, uso i termini "accento" e "accentuazione" nel loro significato di punto di appoggio del discorso musicale e non necessariamente nel senso di un aumento di intensità su alcune note. Questa differenza, molto importante e molto spesso non pienamente compresa, sarà approfondita in seguito.



della quartina (seconda semicroma), che potrebbe determinare un abbassamento della posizione e un conseguente infiacchimento della spinta verso l'alto. Ma qui, trattandosi di scale ascendenti, pur nel FORTE generale che il passaggio richiede, è d'uopo applicare a ciascun movimento il relativo CRESCENDO.



Quest'uso della dinamica non è affatto arbitrario, come si vedrà in seguito, e ci permette di alleggerire la partenza delle scale, garantendo maggiore pulizia, chiarezza del suono e facilità di esecuzione.

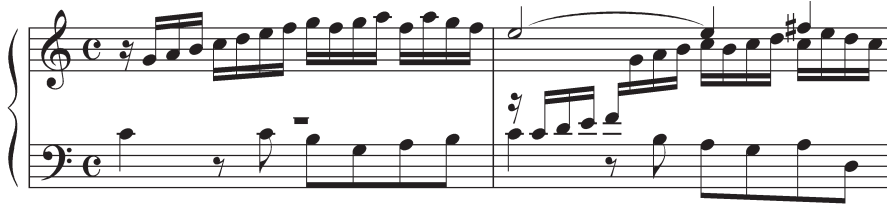
Un caso analogo abbastanza curioso si trova in questa vecchia edizione, datata 1910, del *Rondò capriccioso* op. 14 di Mendelssohn a cura della University Society:

Presto

Il revisore, August Fraemcke, aggiunge a bella posta dei piccoli CRESCENDO in corrispondenza di tutti gli inizi in levare del tema. Queste indicazioni non sottintendono delle vere e proprie variazioni dinamiche quanto piuttosto l'idea di dare slancio alle due semicrome così da "spingerle" in avanti fino al battere successivo, affinché il tempo non ne sia rallentato e il brano mantenga il suo carattere brillante. A leggerla bene, si tratta dunque di un'indicazione ritmica, benché realizzata attraverso dei segni dinamici⁴.

⁴ Cfr. anche Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, A. Diabelli & Comp., 1839, Parte terza, p. 12, § 5: «Passaggi brevi e veloci da suonare forte, sia in senso discendente che ascendente, vanno di norma eseguiti in crescendo, al fine di dare un accento sull'ultima nota».

Un ultimo esempio dalla *Sinfonia* n° 1 di Bach. Il passo in questione si trova subito alla misura 2, e precisamente laddove la mano sinistra si trova a dover eseguire in rapida successione i due DO di inizio battuta:



Il tema è acefalo ed è costituito da una semplice scala ascendente che ripiega verso il basso per dare senso conclusivo al proprio disegno. Date queste caratteristiche, l'uso di una corretta accentuazione e l'impiego di una dinamica adeguata (questa volta dopo il CRESCENDO iniziale dovremo accompagnare la discesa con un DIMINUENDO) ci garantiranno un'esposizione del tema elegante e musicalmente chiara, così come già evidenziato negli esempi precedenti. Rimane tuttavia il problema di eseguire il DO ribattuto senza creare false accentuazioni, e questo indipendentemente da quale diteggiatura si vorrà utilizzare. Osserviamo la funzione di queste due note. La prima costituisce il punto di arrivo del segmento melodico affidato alla voce grave e, come tale, ha un carattere risolutivo e statico. La seconda è la partenza del tema nella voce mediana che, per le sue qualità (inizio acefalo e movimento ascendente) ci obbliga ad attaccare quella nota più piano e con un'intenzione di avvio. In questa situazione, un leggerissimo respiro tra le due note è prima di tutto una necessità di natura musicale, un'esigenza che però, parallelamente, ci darà tempo e modo di gestire con più agio e un miglior risultato l'attacco in levare del soggetto, risolvendo di fatto il problema tecnico che ci eravamo posti all'inizio.

Quelli che ho presentato sono soltanto alcuni, semplici casi fra i moltissimi che dimostrerebbero quanto sia controproducente separare la componente tecnica da quella espressiva. Per adesso, comunque, credo che possano essere sufficienti per iniziare a riflettere su questo importante aspetto dello studio strumentale.

Il primato della comunicazione

Torniamo invece ancora un poco sulla componente comunicativa dell'esperienza musicale che avevamo lasciato momentaneamente in sospeso e proviamo ad approfondirne alcuni aspetti che possano aiutarci a comprenderne meglio l'importanza e, direi perfino, la centralità. Cominciamo osservando innanzitutto ciò che avviene in



un ambito diverso, ma molto vicino al nostro: quello dell'apprendimento del linguaggio nell'età infantile. L'espressione associata alla comunicazione (il linguaggio non verbale) permette al bambino di comprendere, almeno parzialmente, il significato di parole, locuzioni o frasi di cui ancora ignora il significato. Il solo modo di pronunciare una parola può indurlo al riso o al pianto, indipendentemente dal reale contenuto di quel vocabolo. Quando poi essi stessi cominciano a utilizzare le loro prime parole, lo fanno avvalendosi di quelle stesse inflessioni, di quelle stesse intonazioni espressive mutate dai loro genitori, e spesso queste intonazioni e inflessioni sono proprio ciò che rende comprensibili quelle parole pronunciate in modo tanto imperfetto. Ricordo che, quando mio figlio aveva due anni e ancora non parlava, riusciva comunque a far capire perfettamente i suoi bisogni semplicemente modulando in maniera diversificata un semplice monosillabo, cosa che ci stupiva e ci divertiva enormemente.

Ora, se questo vale per l'apprendimento del linguaggio comune che, pur essendo impiegato nei modi e nei campi più disparati, potremmo generalizzare come mezzo di comunicazione della sfera raziocinante, quanto più dovrà essere valido per l'apprendimento della musica, che riguarda prettamente la comunicazione all'interno della sfera emotiva! Uso volutamente il termine "raziocinante" in luogo del più comune "razionale" per evitare di lasciar intendere che l'espressione artistica sia, per contrapposizione, qualcosa di irrazionale. Rimando al bellissimo libro di Daniel Goleman, *Intelligenza emotiva*, chi voglia approfondire le implicazioni e il ruolo della sfera emozionale nello sviluppo sociale e individuale. Dirò qui soltanto che, con questo saggio, si può considerare definitivamente tramontata l'idea che l'emotività sia la parte irragionevole della personalità umana, una sorta di "buco nero" del pensiero razionale. Essa sottostà a delle leggi ben precise che hanno avuto nello sviluppo della civiltà umana e hanno tuttora, rispetto ai bisogni dell'uomo, un ruolo fondamentale. Così, tra le finalità generali del curriculum riguardante il primo ciclo di istruzione (chissà poi perché solo per il primo ciclo?) stilate nel 2012, il Ministero dell'Istruzione introduceva l'obiettivo di favorire lo «sviluppo armonico e integrale della persona⁵», riconoscendo, almeno in parte, il ruolo fondamentale dello sviluppo emotivo dell'individuo. Dico "almeno in parte" perché questo bellissimo slancio viene immediatamente frenato dalle successive indicazioni circa le ulteriori finalità sociali per le quali si prevede questo sviluppo⁶; finalità che, ahimè, negano di fatto a questa componente il ruolo centrale e autonomo che ci saremmo aspettati.

⁵ *Annali della Pubblica Istruzione - Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, Le Monnier, 2012, numero speciale, p. 13.

⁶ Ivi, p.71: «La musica, componente fondamentale e universale dell'esperienza umana, offre uno spazio simbolico e relazionale propizio all'attivazione di processi di cooperazione e socializzazione, all'acquisizione di strumenti di conoscenza, alla valorizzazione della creatività e della partecipazione, allo sviluppo del senso di appartenenza a una comunità, nonché all'interazione fra culture diverse».

Rammento una guida turistica che, durante una visita all'Acropoli di Atene, diede una definizione dell'arte musicale che, pur nella sua semplicità, mi colpì molto. Non ricordo le sue parole esatte, ma il succo era più o meno questo: fin dalla preistoria, l'uomo delle caverne usava tronchi cavi e ossa per produrre tutta una serie di segnali utili alla comunicazione. Questa musica rudimentale aveva uno scopo funzionale e, pertanto, non si discosta molto dal comune linguaggio di tutti i giorni. A un certo momento, però, dovette accadere che qualcuno di questi uomini sentisse il bisogno di utilizzare tali strumenti non più per necessità pratica, ma solo perché ne aveva voglia e perché il soddisfare questo desiderio gli procurava piacere. Quell'uomo aveva inventato la musica.

Questa definizione di musica (applicabile del resto a tutte le arti), intesa come mezzo di appagamento di un bisogno di bellezza insito nell'individuo è, a mio avviso, la più bella che sia mai stata data. Essa ci fa riscoprire quanto sia importante per l'uomo – per il suo “sviluppo armonico”, appunto – sapersi dotare dei mezzi necessari a soddisfare questo tipo di bisogni propri della sfera emotiva dell'intelletto. Dona dignità alla ricerca di questo soddisfacimento, indipendentemente da ulteriori fini. Oggi, la ricerca del piacere, del piacere puro e semplice, è considerata spesso come qualcosa di sbagliato, perfino di immorale; per questo si cerca sempre di trovare un intento socialmente valido che la giustifichi (e ci giustifichi) agli occhi degli altri. Così, si va ad ascoltare un concerto, si va al cinema, si legge un libro o si visita un museo non solo perché ci piace farlo, ma anche, e a volte soprattutto, perché tutte queste cose ampliano la nostra cultura, ossia ci rendono migliori per la società in cui viviamo. La verità però è che, finché non accetteremo la nostra vera natura e la vera natura dell'arte, continueremo a negare noi stessi, perdendo la possibilità di realizzarci in modo pieno e totalmente soddisfacente.

Ecco allora che la musica, oggi più che mai, è chiamata a colmare questa lacuna del processo formativo continuo e globale dell'individuo, aiutando lo studente (di qualsiasi età), in maniera gratuita e senza ulteriori scopi, a sviluppare dapprima la consapevolezza dei propri specifici bisogni e quindi le competenze atte a soddisfarli. La musica può fare ciò appunto perché il suo scopo non è il successo, l'ascesa sociale, il lucro, bensì il semplice piacere, il piacere nella sua forma più alta e morale.

Ovviamente, affinché questo scopo si realizzi, ci deve essere stretta relazione tra l'atto del suonare e il soddisfacimento di un bisogno emotivo (a meno che non accettiamo il fatto che muovere le dita su una tastiera oppure ottenere il consenso di chi ci ascolta siano di per sé esaustivi di tali bisogni). Fin dal principio si avrà allora la massima cura affinché qualunque cosa si riproduca al pianoforte, sia esercizio, studio, brano o quant'altro, abbia un suo corrispondente significato espressivo. Non sto parlando di aggiungere alle nostre esecuzioni qualche banale espediente che induca il pubblico al riso o al pianto, che colpisca la sua immaginazione inducendolo a strizzarci l'occhio di



compiacimento. Il riso e il pianto sono categorie che non appartengono al linguaggio musicale, anche se attraverso di essi, in quanto espressione dell'intelletto umano, possiamo manifestare la nostra comprensione dell'evento sonoro. La musica ha infatti un suo modo specifico di comunicare, con regole e leggi autonome e indipendenti, senza il quale altro non sarebbe che un'appendice del linguaggio comune. Il lavoro dell'insegnante sarà dunque quello di aiutare l'allievo a comprendere queste leggi e queste regole. L'allievo, per parte sua, dovrà lavorare senza mai dimenticare il fine espressivo dei suoi sforzi.

Non sarà inutile, a questo scopo, ricordare quanto sia importante la musica di Bach nell'educazione di un giovane musicista. Certo, tutti i trattati del mondo insistono sulla sua importanza, ma quasi sempre il punto focale su cui si concentrano è l'aspetto formativo della polifonia, tanto presente in essa, e i benefici che dal suo approfondimento dovrebbero derivare. Così Casella, in un paragrafo del suo trattato riguardante l'indipendenza e articolazione delle dita, afferma: «Ma il vero e maggiore insegnamento di questa parte della tecnica si trova nell'opera di Bach, la quale racchiude nella propria mirabile polifonia ogni problema relativo all'indipendenza delle dita e, abituando progressivamente la mano a eseguire contemporaneamente due o tre melodie diverse, sviluppa inoltre, come nessun esercizio può fare, l'indipendenza delle dita, e le addestra finalmente al legato e alla varietà del tocco⁷».

Questi aspetti, ovviamente imprescindibili, già rappresentano però, a mio avviso, un traguardo secondario (in ordine di tempo, non di importanza). Ben difficilmente attraverso lo studio della polifonia si giungerà all'indipendenza o alla varietà del tocco se queste qualità non siano state precedentemente sperimentate e acquisite in condizioni maggiormente favorevoli. L'ambiente polifonico potrebbe perfino tramutarsi in un terreno impervio foriero di tensioni muscolari e stress a tutti i livelli, tali da negare quegli stessi obiettivi per i quali quel tipo di lavoro era stato intrapreso. Così, il concetto di legato che si evince da questa frase di Casella altro non è che l'attenzione alla tenuta esatta dei valori pur nella difficoltà di eseguire più voci contemporaneamente, una definizione che, come cercherò di spiegare più avanti, risulta alquanto riduttiva.

Non si mette insomma mai abbastanza in risalto la funzione educativa che questo tipo di musica offre rispetto al discernimento e all'acquisizione degli specifici procedimenti del linguaggio musicale. Essa è stata tante volte definita come "assoluta" o "pura" e questi termini sono giusti proprio perché si tratta di una musica che trae giustificazione da se stessa e non necessita di essere compresa se non attraverso le categorie proprie di questo linguaggio. Ben difficilmente riuscirò a trovare un'immagine per rappresentare il tema della prima *Invenzione* a due voci, o della prima *Sinfonia*, e proprio per questo

⁷ A. Casella, *Op. cit.*, p. 98.

tali temi appaiono perfetti per lavorare sulla comprensione di queste categorie. Se poi questo concetto non fosse ancora completamente chiaro, provate a mettere a confronto questi due brani con una qualsiasi delle sonate mozartiane – e con la loro spiccata teatralità – e ogni dubbio svanirà immediatamente.

Non credo sia necessario, dopo quanto detto, chiarire il mio pensiero rispetto a quel modo di insegnare, ancora oggi troppo frequente, secondo cui «prima bisogna imparare le note, poi si può aggiungere l'espressione». Credo invece che tutto quello che ho detto e che dirò da qui in avanti dovrebbe portare al superamento di questa concezione per me incomprensibile.

Pluralità e ricchezza dell'insegnamento

Un'altra conseguenza importantissima della definizione di tecnica che ho abbracciato è che non esiste un sistema finito e completo che possa essere assunto come modello universale. Se la tecnica è il veicolo attraverso cui si dà corpo a un'idea musicale, qualunque sia il mezzo capace di raggiungere questo scopo dovrà essere considerato valido tanto quanto gli altri. Non sto dicendo affatto che tutto sia lecito, poiché alcune cattive abitudini non possono portare ad altro che a difetti nell'esecuzione; né è mia intenzione fornire una scusa a chi, poco incline a lavorare sulle difficoltà della tecnica, preferisce confondere l'assenza di idee con l'originalità di un proprio metodo. Ma è evidente, e la storia del concertismo ce lo ha messo dinanzi agli occhi, che risultati straordinari possono essere raggiunti percorrendo strade completamente differenti.

A questo proposito, trovo illuminante quanto riportato nell'introduzione del *Metodo dei metodi* di Fétis e Moscheles. Vi si legge: «Gli artisti che sono stati citati precedentemente, i virtuosi della propria scuola e molti altri ancora hanno conquistato una giusta celebrità attraverso mezzi differenti. Allo stesso tempo, l'abitudine a considerare la loro arte sotto un solo aspetto, vale a dire sotto quello dei loro studi, li ha generalmente convinti dell'eccellenza del metodo che essi hanno adottato e gli ha ispirato poca stima per gli altri metodi che si discostano più o meno dal loro. Essi dimenticano che la fama di coloro che seguono questi metodi, o che li hanno modificati, dimostra che essi non sono così difettosi come loro pensano e che sono semplicemente i risultati di osservazioni fatte su altri contenuti dell'arte e con un altro scopo. Presso un uomo di talento nulla è da disdegnare, perché tutto può essere impiegato con utilità nel regno immenso dell'arte⁸».

⁸ François-Joseph Fétis e Ignaz Moscheles, *Méthode des méthodes*, Schlesinger, 1840, p. 4, § 11.