

MANUALETTI E PAMPHLETS
SEMIOSIS

GIROLAMO DE SIMONE

**MANUALE
DEL MANCATO VIRTUOSO**



LASCIATE I PIANISTI NELLE GABBIE



Edizioni Scientifiche Italiane

Nella stessa collana:

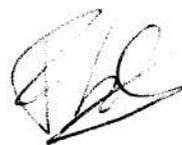
MANUALETTI & PAMPHLETS

1. GIROLAMO DE SIMONE, *Manuale del mancato virtuoso.*
Lasciate i pianisti nelle gabbie, 1993, pp. 96

GIROLAMO DE SIMONE

MANUALE DEL MANCATO VIRTUOSO

LASCIATE I PIANISTI
NELLE GABBIE



Edizioni Scientifiche Italiane

*A Luciano Cilio,
nel decennale della scomparsa*

DE SIMONE, Girolamo
Manuale del mancato virtuoso
Lasciate i pianisti nelle gabbie
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993
Collana: Semiosis, Manualetti e pamphlets, 1
pp. 96; 17 cm
ISBN 88-7104-701-X

© 1993 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.
80121 Napoli, via Chiatamone 7
00185 Roma, via dei Taurini 27
82100 Benevento, via Porta Rettori 19
20129 Milano, via Fratelli Bronzetti 11

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale
e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche)
sono riservati per tutti i Paesi

Premessa

Saint-Saens tratta i pianisti alla stregua di tutte le altre bestie. Erik Satie riferisce ironicamente della grande intelligenza e musicalità degli animali: evidentemente a ragione Karl Kraus ha scritto che «dove non si ha più la forza di piangere né di ridere, lo humor sorride fra le lagrime»: perché, in fondo, «a certi spiriti bisogna lasciare i loro idiotismi».

Ma non soltanto per fini ecologici questo libro si augura di lasciare i pianisti nelle gabbie; esso auspica anche una generazione di musicisti (e non di semplici pianisti) che sia capace di far sorridere ancora a lungo l'arte.

Desidero qui ringraziare quanti hanno collaborato, in modo diretto o indiretto, alla stesura del manuale: Eugenio Fels per il prezioso apporto documentaristico, ed i suggerimenti per tutto ciò che riguarda la discografia citata; Giovanna Delfino per la disponibilità dimostrata nell'accettare un volume ritenuto 'scomodo' da molti; Massimo Bonfantini, che ha dato consigli utili per la stesura definitiva, e per l'ospitalità nella collana da lui diretta.

*Ringrazio poi Filomena Piccolo, che ha seguito con amore la scrittura di *Lasciate i pianisti nelle gabbie* in ogni sua parte.*

Lasciate i pianisti nelle gabbie

Desiderata

Stiamo indagando nuove forme di concerto, di proposta di musica dal vivo. La musica contemporanea, che fingeva di salvare la vitalità dell'arte, ha invece causato una frattura sempre più grande con il pubblico, che si è abituato ad ascoltare durante il concerto di musica classica opere già 'orecchiate' e amate, tratte da un repertorio che si è cristallizzato. Ma a poco a poco anche questi brani hanno cominciato ad annoiare: con l'ansia delle celebrazioni e la scoperta della produzione meno nota di grandi compositori del passato si è cercato di trarre nuovo pubblico, al di là di quello dei loggionisti e di altre piccole elites culturali, nelle sale da concerto. Inoltre, l'abitudine ad ascoltare registrazioni perfette ha influenzato il modo di esecuzione dei concertisti, sempre più attenti a cesellare la perfezione del brano, e la sua resa filologica, piuttosto che l'emozione di una musica viva, presente in ogni istante nella sala da concerto. «Meno errori, ma meno emozioni» è diventato il motto di molti esecutori, impegnati ad evitare emozioni che possano scuotere la memoria, lanciare fuori dallo schema interpretativo deciso dopo lunghe ore di studio meccanico, causare quindi lo stallo ed il deprecabile errore digitale. Ed il pubblico si annoia. Magari rileva il virtuosismo (che a sua volta si è rivelato la tomba dell'interpretazione espressiva), o si interessa all'esecuzione

come se analizzasse al microscopio una farfalla morta. Il nostro tentativo è di rompere gli argini del segno: modificare attraverso interventi deliberati o improvvisati la scrittura originale del compositore. Frantumare la rigida divisione in generi, ammiccando ad opere che non sono mai state considerate 'colte'. E superare certe convenzioni ormai ridicole: la memoria, la fedeltà al testo, il repertorio, l'elenco dei brani che verranno eseguiti. Auspichiamo la sorpresa, la velocità dei tempi e dei ritmi del concerto. L'ambizione è quella di riavvicinarci al pubblico, attraverso la qualità emotiva di quello che avviene nella sala. Occorre che il musicista e lo spettatore interagiscano creando un alone comune di creatività vitale, allontanandosi per sempre dall'idea di un' arte decaduta.

2. *esemplare* Barillo, p. 34

Il mero esecutore

Nella prassi esecutiva s'ergono, a mo' di paladini del segno, quanti risultano incapaci di leggere oltre di esso, e di penetrare con la propria sensibilità una scrittura che è di per sé ermetica. Questi semplici esecutori ritengono di trasmettere una metaverità musicale: l'idea originale del compositore, o quella che più vi s'avvicina. Ne risultano esecuzioni, e non interpretazioni; mere letture del testo, non mediazioni da interprete; strumentalismo della tecnica e del meccanismo, e non cultura musicale. Tutti i colori, i crescendo, vengono rigorosamente rispettati, anche quando palesemente privi di senso. Spesso si dà un'unica scansione ritmica, dimezzando o moltiplicando i valori rispetto alla velocità complessiva del brano. Qualcuno addirittura razionalizza le corone,

considerandole ben eseguite soltanto quando abbiano un valore multiplo di quello di partenza. Si eguaglia il suono delle due mani, facendo in modo che qualsiasi particolare insignificante sia posto in evidenza con chiarezza, scandendo anche una sinistra che svolga una mera funzione di accompagnamento (se si pensa al presupposto di partenza sembrerà consequenziale: la prevalenza del segno conduce ad esasperare la funzione della nota in quanto tale; essa è presa in sé stessa prescindendo da un progetto musicale complessivo).

Chi si arrischia a formulare esperimenti di sonorità, sia ripescando vecchie esecuzioni del passato, sia rivisitando incisioni su rullo, viene tacciato di mancata professionalità e di diletterismo, quasi che la volontaria omissione o inversione di coloriti rappresenti una carenza tecnica o una mancanza di adeguata formazione musicale.

Ma tracciamo un profilo più dettagliato di queste opposte figure, dell'esecutore e dell'interprete, non dimenticando però che si tratta di una generalizzazione teorica, e che queste categorie si presentano raramente immutate nella realtà musicale, in casi veramente patologici.

Esecutore: esaspera le soluzioni di tipo ritmico. Proclama il virtuosismo e la versatilità, intesa come eguaglianza nell'esecuzione di generi diversi. Preferisce brani già compresi nel repertorio classico e conseguentemente esclude quelli contemporanei (a meno che non consideri la produzione contemporanea come l'ultima roccaforte della musica colta). Ha difficoltà nell'Insegnamento (consiglia in genere molte ore di studio). Concede molti concerti poco memorabili. Con l'età o cambia carattere,

e diventa un musicista, o perde l'agilità delle dita e conseguentemente decade del tutto. Opera secondo categorie musicali rigide e delimitate. È legato agli ambienti tradizionali ed accompagna atteggiamenti da gran virtuoso ad uno snobismo sfrenato. È tipico l'esempio del vecchio maestro che fonda un'associazione musicale la quale costituisce l'*hortus conclusus*, dove far suonare gli allievi. Questi concerti in genere sono assiduamente frequentati da anziane signore-bene, che non perdono occasione per sfoggiare perline, nastri, acconciature esclusive, ed una straordinaria ignoranza musicale. Il vecchio maestro gestisce un micropotere locale fondato sul filo intrecciato di concerti, conservatorio, lezioni private. La disponibilità e la possibilità di facilitare gli esami in conservatorio degli ormai innumerevoli privatisti (quando non degli stessi allievi interni costretti per superare un esame difficile a prendere delle lezioni 'supplementari' a domicilio), la facoltà di procurare concerti pubblici fondano il dominio di questi vuoti bozzoli di crisalide, dal brillante passato di virtuosi e dal vibrante presente da accattoni.

Interprete: è fondamentalmente un musicista, e già questo basterebbe a connotarne i caratteri. Non opera distinzioni di valore tra i generi musicali perché ama tutta la musica, e non soltanto quella cosiddetta 'grande', che gli consente una fallace immedesimazione. Egli non è preoccupato di sentirsi il migliore: ciascuno è, in arte, il migliore. Ama la produzione contemporanea, se non mera speculazione, perché attesta la vitalità dell'arte. È capace di improvvisare, e riconosce l'importanza di questa pratica. Spesso è anche compositore e filosofo dell'arte. Tiene pochi concerti sempre memorabili, per-

ché dalle sue interpretazioni traspare tensione, dinamismo, dialettica. Ama il suo strumento, ma ama di più la musica: per questo il pianoforte è per lui soltanto 'strumentale', non rappresenta il fine in sé. Aderisce alle idee più moderne, e le sue esecuzioni, le sue composizioni, le sue apparizioni generano contrasti: amori appassionati oppure odii sfrenati, come sempre nella storia della musica. Accetta le più avanzate tecnologie ma non se ne lascia sedurre, convinto della prevalenza dell'uomo e dell'arte sulla macchina. Preferisce incisioni LIVE a quelle in studio, ma quando è costretto a queste ultime esegue i brani uno dopo l'altro senza consentire nessun accorgimento tecnico. Cerca di non gestire potere, ma se non può rifiutarlo lascia aperture a chi la pensa diversamente, senza preclusioni arbitrarie.

Questa bipartizione non pretende certo d'essere esaustiva, o di coprire tutte le sfumature possibili, ma in questo contesto è comoda per chiarire i diversi modi di riproduzione di un brano musicale.

Dal momento che la musica abbisogna della mediazione di un terzo, quest'ultimo potrà essere un semplice e mediocre esecutore o un grande interprete in relazione al maggior o minor grado di partecipazione presente nelle sue esecuzioni. Più egli darà un'impronta caratteristica e assolutamente inconfondibile al brano, più sarà riconoscibile, ed il suo Bach e Chopin saranno ricercati per il loro essere sé medesimi ed insieme per la peculiarità dell'interpretazione.

Occorre precisare che non ha rilievo la posizione del grande interprete che ritenga di riprodurre fedelmente e testualmente i brani che suona. Questa convinzione, infatti, corrisponde a una visione personale, che può o

meno essere condivisa da tutti; anzi, anche l'interpretazione più vicina al testo, se non rasenta la mera lettura dello spartito, conserva un alcunché di riconoscibile che può qualificare e caratterizzare il grande interprete (*rectius*: quel grande interprete che riesca ad esprimere un alcunché con una lettura così restrittiva).

Questa necessità di una mediazione, l'ineluttabile presenza di un intermediario tra fruitore ed opera (il semplice fruitore, giacché anche il pianista è prima di ogni altro un fruitore), allontana quest'ultima da un ideale di perfezione e di assoluta, statica e statuaria bellezza. Non si può ancora contemplare una fuga di Bach come se si trattasse di un quadro o di una statua; se ne potrà forse ammirare la forma, o addirittura definire la struttura e goderne visivamente (come negli spartiti di musica contemporanea, che spesso però soddisfano soltanto la vista).

Questa lontananza dall'idea, che pur è prossima alla musica in altro senso, la trasforma in un'arte straordinariamente plastica e nel contempo pericolosamente instabile, potendosi dare o togliere nitore ai suoi capolavori soltanto cambiando interprete. Ma essa è meno qualificabile come arte per questa ragione? Il fatto è che si è abituati a concepire l'Idea come una potenza statica, e non già plastica, privandola di un carattere che non può non possedere: l'adattabilità, la capacità di modificarsi, o per meglio dire di automodificarsi operando su se stessa quando ne sia il caso (quasi autoreferenzialità). Per quale ragione l'Idea non potrebbe infatti piegarsi su sé stessa uscendo dal sistema dato e riferendosi ad altro da sé medesima?

Ma non occorre ricorrere a concetti così generici ed improduttivi (perché indimostrabili) per dare autorità e dignità ideale alla musica, pur se essa si compiace della

plasticità, dell'effimero, dei colori tenui e delicati simili alle ali trasparenti di una *Haetera Esmeralda*. Una fuga di Bach rinnova pur sempre sublimi sensazioni nel suo esecutore, ad un livello differente rispetto alle altre opere d'arte, agli occhi di chi pur le ama. Semmai la noia per un brano sarà scontata in chi ascolti sempre la solita incisione, ma non certo in chi frequentando musicisti riascolti in 'serate di musica da camera' opere sempre diverse da sé (e ciò purtroppo accade sempre meno nelle sale da concerto).

La necessità di una mediazione tra opera e fruitore implica la varietà delle interpretazioni possibili a darsi. Criteri diversi informano queste interpretazioni, dando luogo, talvolta, a vere e proprie scuole del gusto, dove l'unica cosa che resta ad accomunare le idee più varie e lontane tra loro è soltanto il segno, proprio l'ermetico simbolo musicale.

La memoria

Una delle consuetudini diffuse tra i pianisti e, in genere, i solisti di spicco (i cosiddetti virtuosi) consiste nella prassi di eseguire i brani a memoria. Le motivazioni di questa nuova (ma non tanto nuova, considerando il fatto che si è diffusa da Liszt in poi) abitudine sono sostanzialmente due: la maggior capacità di concentrare selettivamente l'attenzione, e il fatto che ritenendo il maggior numero possibile di brani si sviluppa una *forma mentis* che già costituisce un abito culturale, conferendo un dominio assoluto non soltanto sul brano in sé quanto sulla relazione intercorrente tra quest'ultimo e l'intero universo culturale che rappresenta. Questa se-

conda osservazione sfugge però alla maggior parte degli interpreti, che afferma di eseguire a memoria per «avere tutto nella mente», e per meglio padroneggiare le difficoltà tecniche ed interpretative.

Tutto quindi sembrerebbe rigorosamente logico, considerando che in effetti certi grandissimi interpreti eseguono l'intero loro repertorio a memoria, eccezion fatta per i brani di musica da camera e, talvolta, le integrali. Le loro incisioni ed i loro concerti dal vivo sono proprio come dovrebbero essere, e né la musica né loro stessi sembrano soffrirne: il rapporto con il testo mandato a memoria è risolto in modo non traumatico.

Non ci si porrà pertanto il problema della liceità categorica e assoluta delle esecuzioni a memoria, se tale regola sia cioè estendibile a ciascun autore, o se esistano compositori che prevedono la visione del testo in ogni istante dell'esecuzione, o che non abbiano per nulla ipotizzato la possibilità di far eseguire a memoria le loro opere: si esaspererebbe altrimenti il criterio filologico, già di per sé criticabilissimo.

Né ci si porrà di fronte a categorie assolute, considerando e rappresentando il valore conchiuso della musica quale idea, o la degenerazione di questo valore, per la pratica concertistica derivata dal virtuosismo come sistema (presente anche in brani dal carattere intimistico: virtuosismo della mente; ed anche nei casi in cui ritenere a memoria sia stato affatto naturale, dal momento che il pianista è stato 'programmato' in anni di faticoso apprendistato).

Viceversa, il problema sarà affrontato partendo da un punto di vista negativo: posto come assioma il valore musicale della memoria, e l'eccellenza di questo valore musicale, accettando cioè senza riserve l'attuale pratica

convenzionale, si dovrà per questo discriminare e considerare deplorable tutte le esecuzioni basate invece sulla lettura dello spartito? In tal caso le esecuzioni di brani contemporanei, di musica da camera, delle integrali comprendenti anche pezzi minori e fuori dal repertorio sarebbero di qualità inferiore? Anche le esecuzioni su strumenti per i quali non è necessaria (necessaria alla convenzione) la memoria (è il caso dell'organo) resterebbero ad un gradino al di sotto, mancherebbero di quelle caratteristiche (concentrazione, interrelazione culturale) proprie delle altre? E le esecuzioni di grandi pianisti che leggono? tutti sanno che esistono, ma vengono considerate semplici eccezioni alla regola, se non addirittura associate alla senilità o ad una scelta esecutiva di bassa lega.

Nei conservatori e nei concorsi pianistici chi legge viene penalizzato, valutando l'abilità, l'arte, la sensibilità musicale dei candidati sulla base di un pregiudizio convenzionale. Pare quasi che sia la memoria a fare il concertista, e non la musicalità, l'estro, l'inventiva: possibili in misura maggiore quando si legge, giacché le mani seguono movimenti del pensiero e non trame meccaniche dal percorso obbligatorio, a senso unico. Ciò non significa certo che la possibilità di variare volta per volta le proprie esecuzioni non sussista anche per chi esegue a memoria: ma si tratta di poche, grandi eccezioni. La maggioranza dei concertisti, quando esegue a memoria, presenta ed offre una esecuzione inscatolata e confezionata, dove lo spostamento di un solo accento può far traballare tutta l'impalcatura.

La letteratura cameristica può essere eseguita leggendo. Ciò significa che questa produzione è di minor valore rispetto a quella solistica? Si può forse ritenere di no,

considerato il fatto che ai compositori non è mai venuto in mente di privilegiare i brani dedicati ad un solo strumento. Se ciò accade oggi, è evidentemente dovuto ad una deformazione dei valori, che ci porta a pensare che altro sia un concerto per pianoforte solo e altro un concerto per trio o per duo pianistico: cosa che esprime ancora una volta il malcostume mentale che deriva dall'idea di virtuosismo. Tant'è che a pianisti con qualche carenza tecnica e a quelli che preferiscono leggere si consiglia abitualmente di dedicarsi alla musica da camera, come panacea, senza considerare che occorrono invece doti anche maggiori rispetto al solismo: si devono rendere isocroni gli attacchi, scegliere diversi amalgami sonori. Non è affatto più semplice la musica da camera, ed i compositori lo hanno semmai dimostrato, privilegiandola proprio per la minor rilevanza ed i minori arbitrii consentiti ai pianisti, che devastano la musica per il virtuosismo. È nella strabiliante abilità di questi ragionieri della tastiera e dell'arco, abituati a far di conto nelle ore ed ore di studio che risiede il maggior problema della memoria. Essi infatti raggiungono la perfezione, e non intendono abbandonarla affidandosi all'estro estemporaneo, alla creatività del momento, giacché la loro maggior virtù è il controllo delle possibili varianti, che evitano accuratamente.

Essi mostrano tanta perfezione, tanta pulizia, tanto essere-così-come-deve-essere che non c'è spazio per null'altro, nemmeno per la musica.

Anche la produzione contemporanea può essere eseguita leggendo, e non certo per la difficoltà di decodificazione: brani di Albeniz, Franck, Stravinskij sono dalla lettura parimenti complessa, eppure vengono eseguiti a memoria.

In realtà questi brani non vengono memorizzati perché «non ne vale la pena»; non si tratta, a giudizio della maggior parte degli esecutori, di composizioni dal sicuro valore musicale, interpretate perché vi si crede, ma di merci usate per suonare nelle varie piccole rassegne locali, dove ogni compositore d'avanguardia coltiva il proprio orticello con i fans del vicino circolo dopolavoro.

Sarebbe uno spreco di energie mandare a mente un brano che non «fa repertorio», che non piace, che sarà eseguito una o due volte in tutta la propria carriera.

Nella maggior parte dei casi l'interprete ha ragione: molte composizioni contemporanee non hanno nemmeno in piccola parte quel valore universale posseduto invece da altri brani inseriti stabilmente in repertorio. Ma questo è un problema che riguarda i compositori, e che è stato già trattato altrove. Inoltre, nel generale caos dell'avanguardia (dell'avanguardia ormai storicizzata) e della speculazione che se ne fa, talvolta si possono individuare composizioni di un certo valore. È in questi casi che l'interprete ha torto, perché accomuna semplicisticamente produzioni diverse.

Ed ecco che fa capolino tra le righe quest'altra idea, cui va imputata la restante parte di colpa: quella di repertorio. Piero Rattalino ne ha trattato in più luoghi della sua opera, alla quale si rimanda. Ci si limiterà ad osservare come nelle sale da concerto si possa ormai ascoltare quasi esclusivamente brani già noti e consolidati dal tempo, cosiddetti banchi di prova per virtuosi. È per questo che musicisti come Eugenio Fels auspicano dieci anni di silenzio (di pubblico silenzio) per questi logori capolavori.

Infine, la memorizzazione è legata all'uso della conoscenza come potere. Quantopiù si familiarizza con

accadimenti frattali, celati nei più oscuri siti della storia, tantopiù si esibirà questo sapere come un «potere da sapere».

Concludendo:

1. Se fosse obiettivamente meglio ai fini della musica l'esecuzione a memoria non si capisce per quale ragione, anche con difficoltà inenarrabili, questa prassi non debba essere seguita anche dai complessi cameristici più numerosi, o dai solisti di un coro, dai coristi, dagli organisti, da chi esegue integrali, da chi è specializzato in musica contemporanea. Quando poi perfino i pianisti jazz spesso pongono schemi e canovacci davanti a sé.
2. La sensibilità musicale è contenuta dall'emotività. L'esecuzione a memoria prevede la freddezza di nervi ed il pieno autocontrollo: un sangue troppo freddo per esprimere i sacrosanti deliri dell'anima, necessari alla sopravvivenza dell'arte.
3. Se la memoria può accettarsi in casi straordinari, va dunque preferito lo spartito. Chi ne fa uso potrà forse essere meno virtuoso (e non è il caso di Richter), o meno strumentista di chi esegue a memoria, ma sarà più musicale, e le sue interpretazioni saranno più vive, emotivamente pregnanti. E se è vero che oggi mancano musicisti, mentre si hanno virtuosi in abbondanza, non ci si potrà che augurare una nuova generazione in grado di rivaleggiare con le attuali tecnologie non per quello in cui queste ultime primeggiano, ma per quello che mai saranno in grado di offrire: la continua «uscita dal sistema», l'emozione dell'improvvisazione, di brani mai eguali a sé medesimi, il sapore di interpretazioni vive.

Bambinette

Le bambinette-prodigio che ascoltiamo suonare in televisione, vincitrici di concorso, geni di sicura futura fama, potrebbero essere nonostante tutto abbastanza simpatiche se lo sfruttamento perpetrato ai loro danni da mamme gaudiose stile Leopoldo Mozart non rendesse questi mostriciattoli simili ad istrici ammaestrati pronti a rizzare gli aculei contro tutti, ritenendosi ormai *summa* di tutto lo scibile musicale, assegnatarie del Sacro Graal dell'arte della tastiera. Se per caso le si incontra in un salotto, il loro atteggiamento verso i comuni mortali è freddo e schifiloso, quasi di ribrezzo, come se un alone impenetrabile le separasse da tutti gli altri; una scia olezzante di genialità.

*Nulla a loro importa
di nulla son curiose:
esse son fredde e noiose.*

E se a loro è stato dato il Graal della freddezza e la precoce virtù digitale a tutti noi semplici musicisti non resterà che piangere nel nostro calice, per poi farne dono a queste vergini prodigio.

Che possano berne con voluttà, strozzandosi senza troppo clamore, e con perfetta dignità da genio.

Genere e specie

In *Minima moralia* Adorno scrive che anche l'attività spirituale è diventata pratica, specie di fabbrica con rigide partizioni del lavoro, «branche e numerus clausus». Egli ritiene che questa partizione – divisione in «scom-

partimenti» – dello spirito sia ottimo mezzo per la conservazione dell'ordine, cioè dello *status quo*: alcuni sono tenuti a collaborare perché stretti dalla necessità del vivere (ad esempio gli scrittori poveri); gli altri vengono invece esclusi, diventano reietti e paria della società perché non vogliono collaborare; essi possono però trovare altrove una fonte di sostentamento (è il caso degli scrittori ricchi).

Spostando di poco l'asse, facendolo girare millimetricamente rispetto al punto di partenza, si può dire che la meccanizzazione di certi processi spirituali, che trova una sua strada nell'esistenza di tappe obbligatorie per una qualsiasi evoluzione al di là del dato (produzione artistica, mistica, religiosità popolare, puro e semplice intellettualismo), conduce certamente alla stasi, al permanere di un ordine non solo sociale, cioè di chiusura gerarchica di certe caste rispetto ad elementi eterogenei, ma anche ad un ordine culturale, ad un persistere dell'idea selettiva che qualifica buoni ed utili certi percorsi e fuori dal comune, perciò errate, quelle strade alternative che sono poi invece tipiche della genialità.

Non occorre, qui, limitare la tesi poggiandola soltanto sulla pretesa esistenza del genio. Anche in senso generale, l'ordine scalare e piramidale che si dà al pensiero (o alle costruzioni concettuali) può essere frantumato dall'intuizione di realtà spirituali superiori, inaccessibili soltanto al comune sentire. La «scompartimentazione» dello spirito e del pensiero conduce quindi a risultati certi, ma probabilmente mediocri. Rifiutare questa divisione porta d'altra parte al mero disordine, o ad intuizioni superlative, anche se si è persone ordinarie (ciò è vero in ogni caso per il genio).

Si può parlare così di una necessità del disordine, o

quantomeno di una sua tollerabilità, se dati confusi e liberi possono poi combinarsi anche casualmente secondo costruzioni solide e geniali.

Naturalmente ed ancor più deprecabili appaiono poi le specializzazioni o compartimentazioni tipiche dell'arte contemporanea, che settorializza le competenze dello spirito come se fossero corsi di ragioneria: il compositore non si esprime sul pianista; il quale «non può» dare un parere professionale sul compositore (anche perché di solito le sue conoscenze musicali si arrestano a Debussy); il direttore d'orchestra è raramente anche compositore, e quest'ultimo raramente dirige l'orchestra. Se, perla nera, qualcuno osa scavalcare il ruolo (e la terminologia è ancora adorniana), una muta di cani inferociti dà del bastardo al malcapitato, ed in onore alle razze selezionate si distrugge qualsiasi possibilità d'evoluzione delle razze stesse.

Ora, se è indubbia la necessità di categorie altamente specializzate nei vari settori, parrebbe anche opportuna una maggiore elasticità proprio nella selezione dei compartimenti stessi, ed in fondo una maggiore cultura musicale generale, che pur è esistita in passato, quando pareva che la musica fosse straordinariamente grata a se stessa.

Musica e Zen

Altrove si è scritto che l'artista contemporaneo dovrebbe produrre secondo una forte determinazione. Ora, queste parole non si riferiscono affatto all'artista, nel senso che la modalità comportamentale che esprimono non può essere contenuta nella sua sfera volitiva, non

rappresentando affatto una sua forte decisione. Non si intende qui, cioè, rendere sinonima la parola «decisione» con «determinazione», cosa frequente solo nel linguaggio comune. Non si intende nemmeno semplicemente indicare un atto della volontà, perché questo significato, prevalentemente psicologico, presupporrebbe una partecipazione attiva, un porsi di fronte alla creazione oggettivata (l'opera), la quale non deve necessariamente esserci (ciò è simile al presupposto non indispensabile della «ricerca» quale atteggiamento interiore, e non come metodo). In una, non si intende riferire l'agire e l'opera dell'artista ad una genesi interiore. Ciò che può essere, ma non costituire regola.

Il senso corretto di «determinazione» nel contesto di cui sopra è quello di «causa che determina», cioè un significato oggettivo, non riferito all'interiorità ma ad agenti estranei alla volontà. È secondando una idea forte e determinante che l'artista contemporaneo può motivare la sua opera, non perché ciò sia necessario, ma affinché essa abbia una qualche ragione.

Si è ormai stanchi, infatti, di scorgere il niente dietro al niente, e perfino il nulla perde qualsiasi connotazione di gusto (empatia d'assenza) se diventa norma. Nell'augurarsi un artista che produca secondo una forte determinazione si intendeva dire che qui ed ora non può più prescindere dalla ricerca dell'idea perduta, di una ragione che dia una costruzione (e non di costruzioni, magari a pannelli o a serie, che abbiano la pretesa d'essere idee), che la dia di per sé e senza porre assiomi operativi.

Il compositore non dovrà decidere di produrre seguendo tale ragione, né dovrà compiere alcuno sforzo di volontà. Egli sarà simile all'uomo zen del decimo

stadio, o al mistico che medita passivamente: nel suo automatico agire assecondando un'idea, essendone contemporaneamente al di fuori, senza alcuna partecipazione, risiede forse il possibile futuro della creazione artistica.

Si può ancora essere espressivi?

Nel leggere un libro l'uomo contemporaneo cerca un surrogato di verità. Egli tenta disperatamente di legare a sé dei brandelli di eterno, e spera di reperirli in un volume. È così che nella maggior completezza culturale, nel maggior numero di citazioni, nella maggiore articolazione linguistica risiedono il successo dei romanzi più venduti; ma è raro trovare situazioni espressive o liriche nei prodotti contemporanei, ad esempio nella produzione musicale, come se il poeta o il compositore avessero paura d'esporsi o abbandonarsi a parole già ascoltate, a frasi e incisi già noti, che «hanno fatto il loro tempo».

Ma il libro poetico, quello ispirato e lirico, non può rendersi spauracchio della verità, perché in qualche modo presuppone già una verità, già ripropone valori del fruitore, ed è più figlio della verità di qualsiasi prodotto che finga di rappresentarla con citazioni o ricercatezza formale.

Per quale ragione non dovrebbe essere possibile ancora l'uso di parole e note con uno spessore? Perché mai dovremmo obbedire ciecamente agli imperativi imposti dallo sperimentalismo invece di prendere da quest'ultimo ciò che è più funzionale alle nostre idee musicali? Se tutto ciò che è lirico viene etichettato automaticamente come decadente sospendendo qualsiasi

giudizio di valore, come sarà possibile reggere il confronto con questa nuova era glaciale dell'arte?

Più utile, forse, andare a fondo di ciò che è detto, osservando il *come* ed il *significato* di quanto si sta ascoltando. Peraltro, l'espressività non implica necessariamente la reazione; ben venga, e guai se così non fosse, l'impiego delle ultime tecnologie e di tutti i mezzi offerti dalla tecnica, dalle sintetizzazioni ai suoni elaborati o pilotati da un computer in tempo reale.

4 un'idea delle nuove usi di piano (il cui insegnamento è stato con loro accompagnati da come il "regolo")

Dei concorsi pianistici

Come mai i giovani affollano i concorsi? Il fatto è che in queste maratone pianistiche sorge la possibilità di: 1) provare i pezzi d'esame; 2) compiacere un maestro in qualche modo coinvolto nell'organizzazione; 3) esibirsi in pubblico; 4) saggiare le proprie capacità di memoria; 5) acquistare il titolo di semplice 'classificato'; 6) acquistare il titolo di primo, secondo o terzo classificato.

Questi ultimi due punti chiariscono, in particolare, le ragioni della grande affluenza di pianisti specie ai concorsi di piccola o media importanza. È infatti accertato come nelle gare internazionali cali sempre di più il numero di concorrenti, e sempre più spesso i primi premi non vengano assegnati, e come viceversa in quelle locali o nazionali il numero aumenti in ragione dell'incremento dei premi raddoppiati o triplicati.

Come si spiega? Il fatto è che soprattutto nei concorsi locali riescono ad avere la meglio i potentati dei maestri del luogo; essi 'fabbricano' i titoli dei loro migliori (e peggiori, indifferentemente) allievi, aumentando il loro

prestigio e la loro credibilità, e quindi incrementando lezioni private e giro d'affari.

Volendo provare a fare i conti in tasca a questi vampiri dell'arte si costaterà che in generale le lezioni private di un insegnante noto si aggirano tra le ottantamila e le centomila lire l'ora. Calcolando però che spesso le lezioni non durano affatto un'ora, o che addirittura vengono svolte 'in gruppo' (storia della musica, armonia, composizione, didattica), il guadagno settimanale segue questi *standards*: sette lezioni in un pomeriggio saranno eguali a duemilionicentomila lire alla settimana (per tre soli pomeriggi di lezioni) ed a tremilionicinquecentomila per cinque pomeriggi. Il che equivale a dire che in media (lavorando cioè solo pochi giorni alla settimana) il guadagno mensile di questi insegnanti, nel giro di esami-concorsi-concerti-lezioni è di quasi quindici milioni al mese, eccettuato naturalmente l'«onesto» guadagno in conservatorio.

Meglio tacere su costi di preparazioni ad esami dove coloro che hanno curato la preparazione figurano poi in commissione. Entro questa logica è chiara l'utilità di spendere il proprio nome all'interno di un concorso pianistico locale, soprattutto se i propri allievi dichiarati o celati riescono a vincere. E, affinché allievi molto ricchi ma poco dotati riescano ad avere la meglio su ragazzi preparati ma poveri (o preparati ma onesti), occorrerà certo qualche 'maneggio' tra commissari.

Come avvengono i maneggi?

Esistono infiniti modi per ottenere la vittoria dei propri allievi. Esaminiamo soltanto i più plateali.

Se il maestro è al di fuori della commissione potrà dichiarare la paternità dell'allievo, sfruttando il *pressing* psicologico sui commissari. All'occorrenza potrà esserci

una telefonata ai membri più 'sensibili', ma non a tutti: basterà comunicare con la maggioranza dei commissari; sfruttando il momento opportuno essi potranno influenzare gli altri.

Se il maestro è all'interno della commissione può seguire due strategie, dichiarando o meno la paternità dell'allievo. Nel primo caso: non si esporrà; potrà esprimere il suo giudizio; potrà quindi liberamente giocare all'abbassamento del voto degli altri candidati. Nel secondo caso: si esporrà alle critiche, ma contemporaneamente influenzerà i commissari (essi tentano sempre d'essere condiscendenti: mirano alla spartizione, non certo alla prevaricazione assoluta...); potrà inoltre decantare le lodi di questo concorrente altrimenti anonimo (quanti altri concorsi ha vinto; i voti eccellenti riportati agli esami; la sua brillante carriera concertistica; la posizione familiare da compatire; l'emotività e l'emozione; ...).

Ma quali sono i meccanismi che consentono i maneggi?

Molto dipende dal presidente della commissione, che stabilisce i criteri di valutazione e quindi determina l'ambito delle possibili manovre (egli consacra infatti la quintessenza del potere). Bisogna fare molta attenzione qualora si stabilisca a priori la soglia che consente l'accesso alla zona premi (ad esempio da 85/100 in su terzo premio, da 90 secondo, da 95 primo): ciò consente di 'orientare' la votazione con grande facilità, specie se si può contare sull'appoggio di un 'compare' all'interno della commissione. Ad esempio, su cinque membri, se tre voteranno 95/100, e due franchi tiratori 60/100, e fino a 63/100, escludendo il voto più alto e quello più basso ci si ritroverà col buon candidato escluso dalla zona premi.

Altra trappola insidiosa sarà la possibilità di variare il risultato finale alzando il voto del candidato all'unanimità. Queste votazioni all'unanimità sono rischiose: il peso di tutta la giuria che si schiera contro un singolo oppositore è difficile a sostenersi, a meno di far saltare il concorso (uniche alternative l'astensione e l'abbandono).

Do ut des: è la massima che regola i rapporti fra commissari; e il dare e ricevere può avvenire a cavallo di più concorsi, secondo l'ottica del reciproco scambio di favori.

La morale. È quantomeno immorale: al concorso non vince il concorrente più musicale, ma un tipo pianistico che si può definire atletico: un esperto nell'agonismo. E vince soltanto se possiede alle spalle un solido appoggio.

L'auspicio. È che i giovani musicisti disertino i concorsi di piccola e media portata. Subire le vessazioni e i giochi di potere di questi commissari agli esami ed ai concorsi pubblici è già sufficiente; assurdo sottomettersi volontariamente.

Bestiario: i commissari

La megera

In ogni commissione c'è una grassa e non più giovane signora, tanto più orrida quanto maggiormente avvezza all'andazzo istituzionalizzato di esami e concorsi. Questa befana è capace di qualsiasi aberrazione: potrebbe candidamente ammettere di essere stata raggiunta telefonicamente dalla sua più cara amica per un «ti raccomando». Potrebbe ammettere di concedere «uno o due punti in più, ma solo per amicizia, s'intende!».

Attenzione: col sorriso sulle labbra ed il volto amabile può proferire le più ridicole bestialità musicali, e tacendo commettere le più inique scorrettezze: della serie «temi chi tace».

L'uomo dal vestito grigio

Richiama certi personaggi di Michael Ende o di Savinio: è uguale a sé stesso da quattordici anni. Se può si iscrive al club dei bigotti. Suo idolo preferito Ponzio Pilato. I suoi allievi sono simili a donne magrissime: completamente piatti e asessuati.

L'anziano pian-ista

Motto abituale: «chi va piano...». Andamenti privilegiati: lento ed obsoleto. Pedali: va sempre con sordino e in sordina. Dimenticanze preferite: non conosce Glenn Gould e crede che Alan Ford sia un grande scrittore.

La direttrice

Generalmente nevrotica e con frequenti crisi estetico-sessuali, sfoggia abiti che pongono in risalto doti femminili inesistenti. Tra i suoi titoli un passato da accompagnatrice ed una laurea conseguita con difficoltà. Assegna premi ad esecuzioni che ammette essere «nemmeno scolasticamente corrette». Riesce miracolosamente a leggere un regolamento.

L'insigne didatta

Compositore in pensione. Pubblica bassi tematici e canti dati (immemore qualche esecuzione di un suo

brano originale). Costa lire ottantamila l'ora. Non riesce a condensare due lezioni in una (sarà la sua lunga esperienza). Per diplomarsi con lui occorrono dieci anni ed undici mesi.

Bestiario: i concorrenti

La fanciulla belloccia

Si presenta in genere con un vestito serie mezzaborghesia. Suona discretamente e con apparente disinvoltura. Si distrae tuttavia dal pianismo (la sua piccola mente scantona) e le dita svolazzano su ingrati passaggi.

Il fanciullo occhialuto

Nello stile 'dottorino'. In genere cura con attenzione l'estetica: ha i capelli tirati a modo, giacca e pantaloni con le *pinces*. Promette più di quanto conceda.

La grassona ansante

È della serie di quelli che pestano, cercando tuttavia di convincere tutti della loro capacità di 'pianissimo'. Cavallo di battaglia: la Leggerezza di Liszt.

Il figlio di / l'allievo di

Si avvicina con indifferenza e studiata noncuranza al tavolo della commissione. Il viso assume una smorfia schifiltosa. Con indice e pollice consegna il documento. S'avvia al pianoforte. Estrae l'onnipresente fazzoletto col

quale pulire la tastiera (onde allontanare il sospetto di qualsiasi estranea sudorazione). Poi guarda il soffitto, come in cerca d'ispirazione. Infine pigia i tasti.

Benemeriti figli d'arte. Benemeriti figli di.

L'indisciplinato

Non si presenta all'appello. Pretende poi di suonare per legittimazione. S'avvicina al tavolo col casco della motocicletta sottobraccio (della serie «suono e vado via»). Opzione è l'autoradio estraibile ultimo-modello-con-cerca-programmi-elettronico. Porta seco i libri, ma li lascia per dimenticanza sotto al suddetto casco, o sotto alla suddetta autoradio. Suona.

Si teme allora qualche incidente di percorso (serie «stunt-man») o qualche meningite infantile.

Il grande assente

Ai concorsi partecipano cani e porci. Unico grande assente J.S. Bach.

Della didattica

Molti insegnanti di composizione hanno cataratte davanti agli occhi: quinte e ottave parallele impediscono loro di scorgere quanto di buono e bello si cela in un brano; seguire un didatta equivale così a mortificare la propria creatività, e chi – facendosi forza – riesce a sopportarne la vicinanza per un anno o due vedrà indebolirsi ed affievolirsi l'estro, quando non addirittura l'amore per l'atto stesso del comporre.

In compenso, a mo' di *pince-nez* gli appariranno davanti agli occhi tritoni e sincopi armoniche.

Cercasse dunque lo studente un insegnante di composizione musicista, che sia ancor vivo, e componga brani eseguibili. E facesse invece a meno di questi insopportabili pedanti, che in tutta la vita son riusciti soltanto ad imitare questo o quello stile.

Mentecatti et similia

L'accattonaggio dei baroni di conservatorio (ma non certo di tutti gli insegnanti) si manifesta non tanto nel prendere allievi privati, e nemmeno nell'ingerenza e prepotenza del loro tariffario, ma nella prassi ricattatoria verso l'allievo, espressa attraverso l'obbligo di una assidua ed inesorabile frequenza, attraverso la minaccia di non presentarlo agli esami, ed in generale nel tentativo di sfruttare il più a lungo possibile la gallina dalle uova d'oro.

E quanto più è esosa la tariffa, formalmente corretto il rapporto ed apparentemente rispettabile la mera estetica, tanto meno si consegna alla spugnosa mente del privatista, il quale non solo paga (e paga perché non ha avuto chi lo raccomandasse ai fini dell'ammissione in conservatorio), e paga tariffe esose (il rapporto tra una normale lezione ed una lezione di questi professionisti del guadagno è di uno a otto), ma si vede poi anche mortificato ed insultato (vero insulto alla conoscenza) proprio in ciò che più gli è caro: il valore.

E allora a nulla vale far presente che le lezioni son pagate col miserabile gruzzolo dovuto a lavori saltuari, a nulla cercar di conquistare la stima del barone: il

pregiudizio opererà comunque contro l'allievo privato, che verrà sempre considerato alla stregua di una grassa vacca, da mungere il più possibile, e fino a farla morire d'inedia. Inesorabilmente.

Promesse spauracchio

Ecco un elenco delle promesse tacite od espresse dei baroni.

1. *Esame.* È la promessa tipica. Consente di incrementare le lezioni in modo impressionante. Ancor più impressionante è il fatto che nulla importa se l'esame verrà poi sostenuto con esito sfavorevole: opera un meccanismo automatico di ricambio che consente il costante impinguamento; la naturale sacca è quella del microambiente del conservatorio, di amici e parenti di allievi, e talora addirittura di allievi interni.
2. *Concorsi.* È la promessa-tipo per i diplomati. Essi devono necessariamente vincere dei concorsi per acquisire punteggio valido ai fini delle graduatorie nei conservatori. È un settore ben remunerato, dal momento che comprende anche gli allievi uscenti dai conservatori, e quindi la totalità degli allievi possibili.
3. *Concerti.* È categoria che comprende le due precedenti. Si spiega così come mai molti insegnanti siano inseriti in associazioni concertistiche di infimo ordine, o si diano da fare per organizzare miserabili saggi o esibizioni di dodici ore consecutive dove genitori estasiati ed allievi alle prime armi possono, pagando, appagare mitici sogni concertistici.

4. *Scuole, o posti in graduatorie.* Alcuni sembrano garantire una scuola seria, dal momento che numerosi allievi già piazzati testimoniano della loro potenza contrattuale. Essi in sostanza promettono il posto in conservatorio. Ma è chiaro che, seppure avessero il dono della sincerità, cosa che solo un «Candido» può pensare, sarebbe materialmente impossibile 'piazzare' la quantità enorme di allievi che riescono ad attirare, e che hanno in 'parcheggio' anche presso i cosiddetti allievi già inseriti. Si pensi che un insegnante privo di scrupoli può fare in cinque ore anche dieci lezioni, e che i giorni impiegati in conservatorio sono in genere due o tre. Ogni barone può avere, quindi, con facilità, dai trenta ai cinquanta allievi. Altra prassi che fa loro guadagnare tempo è quella ormai consolidata di non recuperare le lezioni non tenute per ragioni di forza maggiore, lezioni pagate regolarmente in anticipo.

Il barone, dunque, lucra non solo sulle spalle degli allievi, ma anche su quelle degli altri insegnanti il cui compenso, in proporzione, è miserabile. Egli sfrutta il malessere della struttura pubblica per i propri fini privati e, di conseguenza, ha tutto l'interesse a far sì che questo malessere continui e sia anzi incrementato.

5. *Preparazione.* È il caso più raro e la più velata promessa. Ma non si illuda l'allievo: da persone prive di scrupoli difficilmente potrà ottenere una preparazione musicale. Molti insegnanti di pianoforte, i cui nomi sono noti, pur vincitori di concorsi internazionali, o blasonati concertisti delle stagioni RAI locali, non correggono neanche gli errori di lettura.

Sciocchezze, spropositi, enormità...

«Torniamo all'antico»

GIUSEPPE VERDI (tratto, come il titolo di questo capitolo, dall'omonima rubrica di *Ars Nova*).

«A scuola imparò che la ferocia bestiale e la dedizione alla musica erano elementi inseparabili» (detto di Toscanini).

NORMAN LEBRECHT, *Il mito del maestro*, Milano 1992, p. 108.

«Se penso a quanti si precipitavano da Horowitz per ascoltare la solita *Marcia Turca*, tre notturni di Chopin e una rapsodia ungherese di Liszt... Mai! Neppure con l'aereo privato!».

MARIO BORTOLOTTI, intervista a «La Repubblica» del 3-4 gennaio 1992.

«Il tratto di libertà che da sempre si riconosce alla prassi dell'interpretazione non coincide dunque col soggetto praticare varianti alla lettera del testo».

ALESSANDRO BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano 1992, p. 39.

«Il Senso è nomade. Può avere abitato in passato nel repertorio della musica colta e perfino nei graffiti delle avanguardie. Ma ormai sembra ineluttabilmente trasferitosi in altre regioni della creatività collettiva».

ALESSANDRO BARICCO, *L'anima di Hegel*, cit., p. 68.

«Occorre notare che non esiste alcun accertamento intrafenomenico al di là dell'udito che possa farci deci-

dere intorno all'esserci effettivo di una manifestazione sonora».

GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Milano 1991, p. 73.

«Ci accorgiamo che di fronte ad un'opera d'arte quello che è innanzitutto importante è un processo di interpretazione; ciò che importa è una comprensione critica, non un giudizio di valore espresso in termini dogmatici e semplicistici».

UMBERTO ECO, *La definizione dell'arte*, Milano 1983, p. 60.

«Pianisti privi di doti strumentali si rifugiano all'ombra di geni musicali che appartengono alla preistoria dello Steinway. Col pretesto d'una 'musicalità' che sbandierano sciupando la frase e gabbando quanti blaterano contro il 'virtuosismo' equivocando con faciloneria su d'un fondamentale aspetto del pianismo».

VINCENZO VITALE, *Il pianoforte a Napoli nell'ottocento*, Napoli 1983, p. 111 s.

«Vorrei che finalmente si affermasse la potenza della fuga, anche di quella scolastica, come mezzo di esprimere musicalmente idee e sentimenti».

ANDRÉ GEDALGE, *Trattato della fuga*, Milano, Edizioni Curci 1981, p. 13.

«Il carattere strumentale e lo stretto incalzare delle imitazioni fanno accettare in questa realizzazione (di un basso *nda*) – sull'esempio irraggiungibile di J.S. BACH – alcune modestissime licenze, mai peraltro trop-

po lontane dallo stile 'severo' scolasticamente consigliato».

BRUNO MAZZOTTA, *Appunti per le lezioni di armonia*, Napoli 1984, p.129.

Della posizione della mano

In ogni manuale che si rispetti non può mancare il solito capitoletto dedicato alla posizione ottimale della mano, come se la risposta a questo problema non sia in realtà della più grande ovvietà: la miglior posizione è quella naturale, quella cioè che la mano assume quando è in stato di riposo, col braccio disteso lungo il fianco. Però i manuali generalmente omettono che i più grandi pianisti del mondo hanno talvolta una posizione tecnicamente assurda, eppure funzionale in modo geniale. Horowitz è il caso limite ed il più conosciuto. Glenn Gould suona bassissimo, quasi appendendosi alla tastiera. Molti tengono il quinto dito sempre in tensione, altri distendono le dita. Gli allievi di Vitale compiono svolazzamenti e sfarfallamenti visibili ad occhio nudo. Molti pianisti jazz dalla tecnica leggendaria sono venuti su in modo naturale e con evidenti difetti 'funzionali', ad esempio Petrucciani e Peterson.

Pertanto chi volesse a qualsiasi costo modificare una propria impostazione naturale, magari la risposta geniale del proprio corpo alle posizioni affatto innaturali del pianismo, potrebbe fare (pianisticamente, s'intende) la fine di Schumann.

Sarà perciò meglio valorizzare le proprie doti nascenti se si vorrà arrivare alla perfettibilità delle risposte tecniche, ed al miglior grado possibile di esecuzione; ed

al contrario sarà ancor sempre possibile invenire una posizione ed una tecnica ottimali in grado di generare una grande quantità di esecutori di medio livello, tutti eguali tra di loro, al punto da incidere cento studi senza proporre nessuna sostanziale differenza di esecuzione.

In definitiva, se il progresso della tecnica deve portare all'elevazione del livello medio di esecuzione pianistica a discapito della genialità dell'interpretazione saranno preferibili poche punte d'iceberg che si elevano sulla massa piuttosto che un ghiacciaio uniforme, bianco e tale da rendere veramente glaciale tutto il futuro dell'arte.

Dei vincitori di concorso

Fra i pregi del cosiddetto tipico vincitore di concorso vi è senz'altro la «chiarezza d'idee», l'univocità delle sue esecuzioni, insomma il suo (non) caratterizzare un brano, informandolo di un'unica mera intuizione (ad esempio quella ritmica): e che sia sempre la medesima idea, perché una tale granitica convinzione della verità non può concedersi variabili o varianti.

La chiarezza, la pulizia, l'uniformità creano il vincitore di concorso *standard*. Ma allora l'incapacità di presentare variabili di un'interpretazione significa in quest'epoca essere dei buoni musicisti, e la perfezione o chiarezze d'idee (dell'idea con la 'i' minuscola) significa possedere un'originale linea interpretativa!

E invece, l'eccessiva semplificazione della linea melodica di un brano, l'asservimento della sua complessità ad un'unica scelta preferenziale, la limpidezza tecnica, la chiarezza e lapalissianità delle invenzioni (quando ci sono è il migliore dei casi) non sono qualità propriamente

di Schumann
sulla filosofia di Horowitz
p. 21

artistiche, quanto contabili, nel senso che si adattano ad un buon ragioniere. Ma che strano: in letteratura, pittura, e in tutte le altre arti (quelle che non necessitano di un mediatore), l'uniformità, la cristallizzazione delle forme è ritenuta un difetto, indice di convinzioni troppo rigide, che porta inesorabilmente alla noia. Si immagina poi un pittore in grado di riprodurre in un numero infinito di copie la stessa opera; non ci verrebbe il sospetto che tale capacità perfettamente simmetrica e simmetricamente perfetta nasconda non un artista tecnicamente agguerrito né un tecnico con velleità artistiche ma nulla più e nulla meno che un tecnico stupido? Già, perché ai concorsi si premia null'altro che la stupidità, attratti dall'uniformità e dalla chiarezza. Soltanto uno stupido può essere talmente convinto di una sua esecuzione da assegnarle indefinitamente il rango di 'unica' e 'perfetta'; e soltanto uno stupido può sopportarne ogni volta la ripetizione senza annoiarsene.

Fortunatamente, se lo stupido non si annoia a guardare il pallone gonfiato e colorato, c'è chi per lui, dopo ogni sguardo, s'alza e se ne va, perché anche una bella palla, una palla proprio magnifica, tutta colorata e (gaudio) perfettamente sferica dopo poche occhiate stanca irreversibilmente.

Questo terzo incomodo, che non accetta, è il pubblico, il quale spesso non è coinvolto, specie se l'automappa in questione non è ancora noto. Ma se sfortunatamente l'automa addiviene al successo (miracoli di concorsi e di amichevoli 'pacche' sulle spalle di chi sa e chi può), ebbene anche il pubblico resterà in sala ad annoiarsi, a patire la fine del concerto, distratto semmai dallo sguardo che la vicina di poltrona lancia all'altrui collier di diamanti.

Dei corsi estivi

Il corso estivo *standard* è quello che elude calde sudorazioni emozionali. È condotto in genere dagli stessi insegnanti che decidono le sorti dei concorsi o degli esami; essi diventano, così, avvicinati alla modica cifra di cinque o seicentomila lire per una settimana di corso collettivo.

In questo breve periodo si può imparare tutto sulla musica, ed ogni punto oscuro della propria bieca formazione conservatoriale sarà illuminato da una vivida e sfolgorante luce: le intuizioni estive di quegli stessi insegnanti incontrati nei corridoi del conservatorio! Con turni estenuanti all'unico pianoforte (moltiplicato per venticinque corsisti) si potrà anche suonare per mezz'ora al giorno! e fare lezione ogni due giorni col docente sempre più ciotto e cotto (nell'ora di libertà corre a rinfrancarsi: laide membra galleggiano in piscina). Le sue rivelazioni vi apriranno sordidi universi esecutivi, e sarete contaminati dai due o tre allievi privati, pezzi di virtuosi, che sempre il maestro porta seco per dimostrare ai miscredenti la grandezza della sua scuola.

La massima ambizione dei corsisti è l'agognato saggio finale nell'immane chiostro messo a disposizione dal comune (della serie «viva la cultura»).

Così, se non piove, si potrà ascoltare la *summa* di queste *monster-class*: caldi deliri di mezza estate.

Dell'eguaglianza tra le mani

L'eguaglianza tra le mani è una verità paradossale. È una verità perché le due mani devono acquisire le me-

desime capacità potenziali (velocità digitale, ampiezza, tocco). È un paradosso perché quello che normalmente si chiede alle due mani è la complementarità tra opposti; viceversa, quanti e quali esercizi dovrebbe svolgere la sinistra prima di raggiungere le doti di cantabilità tra quarto e quinto tipiche della destra? Quante ore di studio potrebbero bilanciare lo squilibrio per gli innumerevoli brani in cui la sinistra svolge una funzione di mero accompagnamento? Dal canto suo la destra prende ottave e accordi in modo differente dalla sinistra, ed ha minore attitudine ai salti (quando non si sia curata questa specifica qualità).

Se quindi le due mani sono di fatto differenti, il problema non sarà tanto quello di imparare a renderle uguali, quanto quello di rendere funzionale al massimo grado la diversità di ciascuna.

Questo ribaltamento (apparente) delle posizioni tradizionali, basato su osservazioni tecniche, in realtà consente delle aperture sulle possibilità interpretative. Se una scuola pianistica fondasse le sue velleità sull'affondo costantemente eguale del tasto, in modo uniforme tra le due mani, questa scuola tenderebbe all'appiattimento musicale delle possibilità espressive di un brano. Quando Vitale diceva che nessuno dei suoi allievi aveva compreso il suo magistero pianistico (che poi era il magistero di Denza) poteva forse intendere proprio questo: la caduta preparatoria, lo slancio del dito, l'affondo del tasto sono espedienti tecnici che dovrebbero ampliare le possibilità espressive della musica, diminuire lo scarto tra idea e sua realizzazione, e non viceversa condurre all'appiattimento, al gelo musicale. Le due mani devono essere sempre in grado di scomparire, l'una in favore dell'altra; e ciò vale anche per ciascun dito delle due

mani: in qualsiasi momento deve essere possibile variare l'intensità tra le diverse dita. Ora, ciò non è virtualmente impossibile anche con il tipico affondo dovuto allo slancio del dito: ma questo suono è quasi sempre slegato, cosa che assicura una maggiore velocità e nitidezza, ma che diminuisce la possibilità di dire delle cose attraverso i tradizionali stilemi pianistici: il legato, il crescendo diversificato tra le mani e tra le frasi divise per sezioni fra ogni mano.

Da tutto ciò si evince la necessità di riflettere sul dato tecnico in ragione della sua efficacia finale, che in musica non è altro che la musica stessa, e non la velocità virtuosistica né il nitore discografico, l'anatocistico formalismo di certi cosiddetti filologismi.

Della sinistra verginità

Non si parla di segni zodiacali, né di prime terrificanti esperienze intime, ma della maggiore predisposizione della mano sinistra ad assumere posizioni naturali, non deformate dalla preformazione tecnicistica di cui soffre la mano destra. Più facilmente la sinistra potrà suonare in modo completamente rilassato, e raggiungere un miglior incremento dei risultati, proprio perché generalmente gli studi scelti, e la consueta disponibilità virtuosistica ivi riservata agli svolazzamenti negli alti, si riferiscono alla destra.

La letteratura per mano sinistra non è avara di esempi e di studi anche *per mano sinistra sola* e alcuni di questi brani sono indicati più avanti. Ora si potrebbe soltanto suggerire la possibilità di eseguire, ad esempio, alcuni preludi del *Clavicembalo ben temperato* rad-

doppiando quel che fa la destra e, soprattutto, pensando a quello che la sinistra propone. Per esempio, uno studio interessante è quello in re maggiore del Primo libro.

Altrove, quando si voglia verificare se *effettivamente* si sta pensando alla sinistra, basterà cantare ad alta voce: soltanto se la frase che ne esce è quella suonata dalla sinistra si sta procedendo bene. Attenzione: l'esercizio potrebbe sembrare molto facile, ma provando si vedrà che spesso, come per magia, dalle labbra di chi sta suonando vien fuori la parte della destra.

Latitanza dell'idea

Non si può fare a meno di rilevare un fenomeno al quale va imputata l'attuale crisi della cultura e dell'arte: il baronaggio delle cattedre, il feudalesimo dell'immobilismo scientifico. Non vi sono luoghi in cui si fa cultura e non docenti, maestri che si dedichino all'insegnamento per amore dell'arte e della ricerca, ma soltanto ai fini di una miserabile gestione di potere, nota a tutti gli addetti ai lavori in qualsiasi campo in cui sia appena più importante ricoprire una carica decisionale. La logica seguita non è allineata con quella di un partito, o con un'idea, anche se formalmente vi appare ancorata, ma soltanto col proprio avanzamento, che si traduce nell'aver la più grande influenza personale nel maggior numero possibile di luoghi. Centri dove si dovrebbero promuovere musica, letteratura, arte e in genere tutto ciò che è scientifico si trasformano in luoghi dove non si promuove altro che gli allievi di quei quattro o cinque personaggi di spicco che stringono in pugno il de-

VERAECUMIA in
Ch. S. Schopenhauer
Sulla filosofia
mai veniti
P.

stino culturale di una intera regione. È importante l'aver sottolineato da un lato l'autonomia individuale dei baroni della musica, e dall'altro la disinvoltura morale con la quale si muovono, restando lontani da qualsiasi idea politica in senso vero e alto. Difatti è a questo tipo di atteggiamento che bisogna guardare per riconoscere *in nuce* il motivo della scarsa rappresentatività dei partiti, per scorgere quella che da alcuni è stata chiamata «la menzogna del potere», e per comprendere quali sono le ragioni della lottizzazione dei posti di lavoro, della spartizione delle cattedre. In questi casi, politica diventa manipolazione del potere a fini meramente personali, e non per il bene della collettività, ectoplasma che appare ormai citato soltanto nei manuali di diritto, a mo' di spauracchio o banderuola che perpetri l'inganno di idee che ormai sono prive di qualsiasi effettività. Ed è qui che bisogna infatti ricercare le ragioni del personalismo e del protagonismo di potere che ha conquistato l'uomo politico medio, il quale accetta questa logica distruttiva e vi si adegua senza apparenti traumi, confezando una veste di rispettabilità e di decoro ad un agire ormai inqualificabile. Costoro, ormai, nulla hanno più a che fare con la cultura, alla quale rinunciano spesso e volentieri in nome di una loro scuola (preferendo propri allievi poco dotati ad esterni ed a figli di nessuno) e di loro interessi particolari, anche economici (lottizzazione dell'editoria scientifica con la prassi dell'adottato, manipolazione di concorsi ed esami al fine di incrementare la propria riserva di allievi, etc.). Ecco nascere testi firmati da due o più titolari, scritti a sedici o diciotto mani al solo fine di essere piazzati in otto o nove cattedre diverse; ecco la pubblicazione quasi biennale di nuovi lavori che raccolgono decine di

→ Ch. F. EVANGELISTI p. 27

insignificanti relazioni presso altrettanti insignificanti convegni, dove si decide la sorte dei futuri titolari o si giocano i numeri della propria scuola contro quelli del collega.

Questa logica basata sull'assenza del valore e dell'idea domina nella sfera dei concorsi letterari, musicali e scientifici (che domini anche quelli statali è cosa ormai risaputa) e la lottizzazione non è tanto ad opera dei partiti politici quanto per mano di questi uomini di (bassa) cultura.

Ad esempio, nei concorsi musicali sono preferiti gli allievi dei membri della commissione con una naturalezza da far spavento, e trascurando qualsiasi effettivo valore musicale dei concorrenti esaminati. In questo campo, dove viene valutata la sensibilità musicale dell'artista, è facile addurre sfumature estetiche o tecniche utili ad eliminare concorrenti «scomodi».

Ciò accade ormai ovunque, e specie nella formulazione delle graduatorie di supplenza, per le quali in ogni conservatorio vige una consuetudine diversa, con la gravissima conseguenza di un preoccupante stato di incertezza del diritto.

Baricchinate

Il libretto di Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, piomba come una doccia fredda sulla variegata promiscuità della musica contemporanea, dialogando a distanza e polemizzando sulla sostanza di «Fase seconda» di Bortolotto. Baricco si chiede per quale motivo, dopo decenni di sperimentalismo, questa produzione, che ama definirsi come la più alta espressione

della musica colta, non riesca in nessun modo a stabilire un contatto qualsiasi con il pubblico, a ricucire lo strappo operato dalla seconda scuola di Vienna. E alla domanda fa seguire affermazioni di questo tipo: «anche la musica colta agonizza nella prassi che la assume come valore assoluto e la tramanda ottusamente come privilegio di un compiaciuto consesso di morti viventi».

L'effetto è quasi tellurico: breccie si aprono nel concetto di interpretazione e sul modo filologico di intendere lo spartito, dal momento che oggi sembra non avere più importanza l'«originale», magari un Urtext, al quale chiedere un'unica e autentica interpretazione. E breccie si aprono su tutto il movimento della «Nuova Musica»: aridi sperimentalismi che non potranno mai riagganciare il pubblico, perché manca ormai l'elemento sorpresa. Gli stessi codici usati per trasmettere le opere si sono trasformati in complessi sistemi la cui consequenzialità è conosciuta soltanto dall'autore.

Il volume si distingue nel panorama editoriale per il fatto di registrare, forse non per la prima volta (dal momento che idee molto simili erano contenute nel mio *Le parole sospese, o del silenzio in arte*, Napoli 1988, ESI), ma con la pregnanza di corpose argomentazioni, l'asfitticità di un sistema musicale che si ostina a non voler considerare la morte di eventi come quello meramente concertistico, e a non utilizzare le sinergie possibili con le altre musiche. Una sua debolezza risiede, forse, nel tentativo di inserirsi in quel filone di pensiero che rinuncia ad impegni «forti», e nel ritenere che l'uscita dalla crisi possa prescindere dalla domanda sul senso, sul significato anche originario e fondativo, della musica.

→ pag. 73 ultimo appunto e pag. 74

Boulez è morto

Perché dichiarare la morte di Boulez?

Esiste un precedente, che risale a quasi trent'anni fa: in un suo articolo provocatorio, un giovane Boulez dichiarava che Schoenberg era morto. Inequivocabilmente e irrimediabilmente morto. E che nemmeno era il caso di lasciarsi prendere dalla commozione e dalla malinconia: la musica doveva emanciparsi dallo sviluppo tematico dei dodici suoni (uno sviluppo conseguenza di estensioni cromatiche) per diventare serie, cioè sequenza matematica, e derivazione della serie (in Italia Donatoni ha raccolto questo dettato, e l'ha estremizzato a suo modo). Anche la forma, che ancora Schoenberg conservava come contenente della materia, andava invece abbandonata con coraggio: che ci si dedicasse alle strutture architettoniche di un'opera, all'ingeneramento complessivo a partire dalla serie. Curiosamente, quindi, questa teoria della generazione era destinata a seguire il ciclo della «generazione»: intesa qui come l'alternarsi delle generazioni, la cui unità di misura è stabilita convenzionalmente proprio dal trascorrere di un periodo di tempo individuato nei trent'anni. E dopo trent'anni tramonta la necessità di una generazione dell'opera a partire dalla serie, quindi dalla sequenza matematica organizzata secondo strutture geometriche, o strutture qualsiasi. Quest'evento: il pensionamento di un *esprit de geometrie*, non corrisponde certo al pensionamento di Boulez, che resta più potente che mai, e addirittura in grado di ottenere da Jack Lang il licenziamento del Directeur général de la musique al Ministero della Cultura, Michel Schneider. Lo psicanalista è stato oggetto qualche tempo fa, per un suo libro su Glenn Gould, di diatribe e scontri su riviste specia-

anche EVANGELISTI, rivista BOULEZ in un volume, parlando di "un'occasione di lungimiranza" p. 54

lizzate e non. Ad esempio, e non sembri questa una divagazione, il volume subì una odiosa stroncatura da parte di Mario Bortolotto su una delle riviste più lette nelle aule e nelle salette dei patrii conservatori. Bortolotto lamentava i numerosi errori presenti nel volume: date, riferimenti, opere. E in effetti compaiono molti errori, alcuni probabilmente dovuti alla traduzione: Einaudi aveva agito con rapidità, cogliendo una congiuntura favorevole a Gould: dopo il romanzo di Bernhard, che presentava come alterego del narratore proprio il pianista canadese, e l'*Ala del turbine intelligente*, pubblicati da Adelphi, grande successo avevano raccolto le *Conversazioni con G.G.* della Ubulibri, e *No, non sono un eccentrico* della EDT.

Questo pianista, simpatico perché reietto e solitario, ha incontrato un successo eclatante, e non a caso: la fredda razionalità esecutiva, il gusto dell'attacco fine a sé stesso, la programmatica inversione delle letture tradizionali dei brani, l'alterazione in sala di registrazione delle velocità, delle dinamiche, la compressione dei timbri, tutto ciò corrisponde al rigido formalismo esecutivo di un intero ventennio, alla caduta della figura dell'interprete-compositore (eppure Gould fu anche compositore), all'incapacità di comunicare col pubblico se non attraverso il vinile, lo schermo, il laser.

Ma quella di Gould è una figura complessa e geniale: se ne possono, contemporaneamente, rilevare aspetti che cospirano con la decadenza della cultura ma anche tratti tipici dei grandi romantici: solitudine, tramonto, morte. E questo è quello che Schneider evidenzia nel suo volume, questo quel che un Bortolotto sempre più acido ed alessandrino appare incapace di sopportare. E, soprattutto, questo quel che dà fastidio a Boulez, il quale

anche EVANGELISTI, rivista Bortolotto, or numero: p. 53

contesta a Schneider la sua «incompetenza» musicale, cioè il non possesso di dati, nozioni, statistiche, numeri. Non interessa a Boulez la capacità di sognare, la possibilità di «sentire», di essere lirici ed espressivi, ma raggelare, portare ad esaurimento il numero e la struttura.

Così, egli sembra già cadavere, e da più di trent'anni: il suo eccesso di professionismo coincide con la morte dell'arte, che invece si afferma qui soltanto presunta.

Pianisti in cattività

Non sempre i pianisti sono rimasti volontariamente rinchiusi in gabbie dorate. Vi fu un tempo in cui essi interpretavano i propri brani e quelli altrui con grande libertà rispetto a quel che il dominio del segno avrebbe in seguito preteso.

Ciò è scritto a caratteri macroscopici nella storia dell'interpretazione musicale, e specialmente in quella del pianismo. Ma non sempre l'interprete di oggi ha presente fino a qual punto fosse possibile 'rivisitare' un testo, quasi reinventandolo e riscrivendolo, e come ciò accadesse sia nel caso di autori che interpretavano sé stessi sia in quello di pianisti che eseguivano opere di terzi.

Ecco quindi un parzialissimo catalogo di interpretazioni, veramente sconvolgenti per chi sia abituato alle mere letture ritmiche di oggi.

CAMILLE SAINT-SAENS, nella sua *mazurka* op. 66, incisa nel 1918 su rullo DUO-ART (si provi a rintracciare il tre/quarti originario! Spostamento ritmico favorito dalla scrittura sincopata, ma accentuato oltre ogni misura). Disco EVEREST X 1918.

CAMILLE SAINT-SAENS, nella *Dance des prêtresses de Dagon*, de *Samson et Dalila*, incisione su rullo DUO-ART del 1918, disco EVEREST X 1918: (battute iniziali con mano sinistra non riportate in spartito; ritmo singhiozzato specie nelle semicrome mi-sol ribattute dalla mano sinistra; chiusura divergente dallo spartito - pubblicato dalla Durand et fils editeurs).

ALFRED GRUNFELD: *Voci di primavera* (trascrizione da Strauss), su rullo WELTE-MIGNON 1905, pubblicato dalla Recorded Treasures n. 682, collana *The Welte legacy of piano treasures* (ritmo fortemente singhiozzato, secondo movimento più lungo).

ALFRED GRUNFELD: *Dinner Waltz*, stesso rullo e disco; stranissimo tempo ternario con costante singhiozzo sul primo movimento.

SERGEJ PROKOFIEV: *Toccata* op. 11 su disco Klavier Records 1974 (altro che compositore percussivo!).

SERGEJ PROKOFIEV: *Marcia dall'Amore per le tre melarancie*, stesso disco.

GEORGE GERSHWIN: *Rapsodia in blu*, su rullo DUO-ART 1924, disco CBS-SONY 25 AC 247 (moltissime varianti rispetto allo spartito per pianoforte solo, con aggiunte e sovrapposizioni dall'orchestra. Ritmi fortemente sincopati ed accentati, non indicati in partitura).

EDVARD GRIEG: *Papillon* op. 43 n. 1, su rullo WELTE-MIGNON del 1906, disco Inercord 860-855.

MAURICE RAVEL: Secondo tempo della *Sonatina*, rullo del 1913/14, stesso disco del precedente (slentati, arpeggiati alla Paderewski non segnati; emblematico perché come compositore consigliava agli interpreti la massima fedeltà allo spartito).

IGNACY JAN PADEREWSKI, nella *mazurka* op. 17 n. 4, su

rullo DUO-ART 1921, disco Eurodisc n. 27 674 XDK (stravolgimento del tre/quarti).

IGNACY JAN PADEREWSKI: in Liszt, seconda *Rapsodia ungherese*, stesso disco (cadenze fra il Lissan e la Friska, e prima della fine); nella decima Rapsodia ogni parte è chiusa in maniera differente dall'originale. Cambia totalmente la parte in cui Liszt imita il cimbalom ungherese, raddoppiando note e prolungando trilli doppi. Anche Cortot fa lo stesso nella undicesima Rapsodia, CBS-SONY 25 AC 243 dal rullo DUO-ART.

IGNACY JAN PADEREWSKI: nella *Leggerezza* di Liszt, incisione del 1923 su disco RCA MVC 527, oggi su disco RCA CAMDEM MCV 527 (cambia tutto il finale).

BERNHARD STAVENTHAGEN: nella *Rapsodia ungherese* n. 12 di Liszt, su rullo WELTE-MIGNON 1905 n; 1033, disco EMI n. 2704481 (esecuzione totalmente divergente dallo spartito, basata sui personali ricordi delle esecuzioni e delle lezioni di Liszt).

ERVIN NYIREGYHAZI, in Grieg, *Elle dance* (aggiunge ottave e accordi, tuoni - zampa di leone - al basso); Garçon Vacher (salta diverse battute). In Cajkovskij, Valzer in la bem. mag. altera completamente la direzione del brano con andamenti rallentati, raddoppi, sonorità da capogiro.

ALFRED CORTOT aggiunge spesso ottave, raddoppi etc. Famoso il secondo concerto di Chopin inciso nel 1935, dove riscrive addirittura la parte dell'orchestra (oggi usata come versione Cortot) su disco EMI, La voix de son maître 2 C 153-03090/6.

ALFRED CORTOT, nel concerto di Schumann, ultima versione dal vivo: impone i rallentati ed i rubati all'orchestra, anche quando è in pausa; complice il direttore, Ferenc Fricsay. Berlino 1951, su disco REPLICA RLP 2479.

Sublimità discografiche

Nel corso della stesura di questo manuale si è discusso e combattuto con molti pianisti e compositori. Ma un pianista-compositore si è dimostrato essenziale per la sua incredibile capacità e conoscenza di fonti discografiche rare e meno rare, comunque sempre tali da meritare l'ascolto di un interprete. Ho chiesto a questo straordinario musicista di fornirmi un elenco di dieci dischi (o CD) imprescindibili. Ed Eugenio Fels mi ha risposto a suo modo, esagerando: ne ha fornito appena quaranta, che riporto in ordine casuale, così come da lui stesso indicato. Una avvertenza: non si intende qui perpetuare la logica devastante del repertorio, ma quella vincente dei grandi interpreti.

1. Horowitz-Szell: CAJKOVSKIJ, *Concerto* in si bemolle minore op. 23 (1952); Movimento Musica.
2. Cortot: CHOPIN, *Concerto* n. 2 in fa minore op. 21 (1935); SCHUMANN, *Concerto* in la minore op. 54 (1927); FRANCK, *Variazioni sinfoniche* (1927); Music e Arts.
3. Rachmaninov: Le registrazioni complete: CHOPIN, *Sonata* n. 2 in si bemolle minore op. 35 (1930); SCHUMANN, *Carnaval* op. 9 (1929); i suoi quattro concerti, la Rapsodia su un tema di Paganini (1929-1941) e altro; RCA (10 CD).
4. Cortot: SCHUMANN, *Carnaval* op. 9 (1928); *Kreislariana* op. 16 (1935) e altro; PEARL.
5. Paderewsky suona BEETHOVEN, SCHUMANN, CHOPIN, LISZT etc.; RCA.
6. Paderewsky suona HAYDN, MOZART, BEETHOVEN ed altro; PEARL.

7. Cortot: S. SAENS, *Concerto* n. 4 in do minore, op. 44 (1935); RAVEL, *Concerto per la mano sinistra* (1939) e altro; PEARL.
8. Horowitz-Toscanini: BRAHMS, *Concerto* n. 2 in si bemolle maggiore op. 83 (1948); Stradivarius.
9. Richter: LISZT, *Sonata* in si minore (Aldeburg 1966); MUSSORGSKY, *Quadri di un'esposizione* (1958); Frequenz.
10. Richter: LISZT, *Sonata* in si minore (Firenze 1966) e altro; Memories
11. Grieg, Mahler, Skriabin, Reger, Debussy, S. Saens, Ravel, R. Strauss suonano se stessi (1905-1914, da rulli di pianoforte); Intercord.
12. Scriabin, Sofronitsky, Neuhaus ed altri suonano SKRIABIN (1910-1959); Saison Russe.
13. Horowitz: SKRIABIN, *Studi, Sonate, Poemi etc.* (1962-1972); CBS.
14. Cortot: SCHUMANN, *Studi sinfonici* (1929), *Scene fanciullesche* (1935) ed altro; PEARL.
15. Horowitz-Ormandy: RACHMANINOV, *Concerto* n. 3 in re minore op. 30 (1978); RCA.
16. Gieseking-Mengelberg: RACHMANINOV, *Concerti* n. 2 in dominore e n. 3 in re minore (1940); Music e Arts.
17. Rachmaninov suona sé stesso (1919-1929 da rulli di pianoforte); Decca.
18. Bernstein: MOZART, *Concerto* in si bemolle maggiore K 450 e altro (1967), Decca.
19. Paderewsky: CHOPIN, opere varie (1911-1938); PEARL (DUE CD).
20. D'albert, Busoni, Paderewski; Von Sauer, Carreno, Pugno, etc. suonano CHOPIN (1905-1907, da rulli di pianoforte); Teldec.

21. Backhaus: BRAHMS, opere varie (1933-1935); PEARL.
22. Rubinstein-Mehta: BRAHMS, *Concerto* n. 1 in re minore op. 15 (1976); Decca.
23. Gieseking suona BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, DEBUSSY, POULENC, SKRIABIN, etc. (1928-1956); PEARL.
24. Fischer suona BACH, HAENDEL, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT (1931-1938); PEARL.
25. Schnabel: BACH, *Concerto* BWV 1061; BRAHMS, *Concerto* n. 2 op. 83 (1935-1936); PEARL.
26. Rubinstein suona BEETHOVEN, SCHUMANN, CHOPIN, DEBUSSY (1975); RCA.
27. Schnabel: BRAHMS, *Concerto* n. 1 op. 15; BACH, *Due toccate* (1937-1938); PEARL.
28. Rubinstein-Mitropoulos: S. SAENS, *Concerto* n. 2 in sol minore op. 22; FRANCK, *Variazioni sinfoniche* e altro (1953); Music e arts.
29. Richter: BEETHOVEN, *Sonata* in fa minore op. 57 e altro (1960); RCA.
30. Richter: BEETHOVEN, *Sonata* in re minore op. 31 n. 2; SCHUMANN, *Fantasia* op. 17; EMI.
31. Fischer: BEETHOVEN, *Sonate* op. 28, op. 53; op. 10 n. 3 e op. 111 (1948-1954); Fonit Cetra.
32. Gershwin suona la *Rapsodia in blu* (1925 da rullo di pianoforte, con orchestra diretta da Tilson-Thomas nel 1976); CBS.
33. Richter-Kondrashin: LISZT, i due concerti (1961); Philips.
34. Richter: BEETHOVEN, op. 10 n. 3 e op. 26; CHOPIN, op. 38; STRAUSS, *Burleske* (1960-1961); Elected.
35. Schnabel: MOZART, *Concerti* vari; EMI (tre CD).

36. Gieseeking: MOZART, Concerti vari; EMI (due CD).
37. Fischer: MOZART, Concerti vari; EMI (tre CD).
38. Cortot, CHOPIN, Vari brani, EMI (sei CD).
39. Paderewsky suona CHOPIN, SCHUBERT, SCHUMANN, WAGNER-LISZT, LISZT e BEETHOVEN (1919-1927, da rulli di pianoforte); Fonè.
40. Busoni suona BACH-BUSONI, LISZT e CHOPIN (1915-1921, da rulli di pianoforte) FONÉ. Questi ultimi due CD inclusi per l'alto valore storico delle registrazioni, ma non ben riversati da rullo; al momento non sono disponibili sul mercato altri riversamenti.

Del pedale

Il pedale può essere benissimo tenuto sotto le pause senza nulla togliere alla correttezza della scrittura. Questo è un dato di fatto assimilato dalla cultura musicale, ma che viene talvolta messo in discussione nelle interpretazioni cosiddette filologiche, che limitano il concetto di pausa ad una privazione di suono.

Esso è infine soprattutto elemento essenziale alla frase, e alla logica complessiva del brano; il suono potrà dunque essere tenuto col pedale, fermo restando il fatto di alzare le mani dalla tastiera.

Dello staccato

Oltre ai consueti sistemi per staccare, cioè allo staccato di dita, polso, braccio, e sistemi misti, esiste probabilmente un'ulteriore possibilità che è relativa ad uno

staccato finalizzato al suono, combinato col pedale in modo tale da produrre effetti timbrici particolari. Ciò significa però che segnando, ad esempio, un determinato accordo col punto di staccato o col segno di portato, l'esecuzione non corrisponderebbe allo stesso accordo, segnato in modo più semplice senza né legatura né punto, ma eseguito nella combinazione di staccato-pedale. Da ciò è deducibile che il compositore lungimirante non segnerà staccato un accordo che potrebbe poi essere eseguito col semplice 'staccato', limitando quindi la ricerca dell'interprete alla pura e semplice lettura stilisticamente accettabile di uno staccato-di-per-sè. Questo compositore lascerà all'esecutore la ricerca di un suono che sia il risultato della mediazione di indicazioni dinamiche o messaggi taciti di pura e semplice logica musicale.

Sarà possibile pertanto trovare legature anche laddove è impossibile legare, indicando in tal modo il compositore la logica musicale, il senso di una determinata frase (logica comunque non esaustiva per l'interprete).

L'esecutore, per esteso, potrà evitare di legare quando risulterà chiaro che la resa timbrica ed il senso complessivo migliorano staccando o suonando 'poco legato'; viceversa, una frase staccata potrà essere modellata meglio nel tocco e nel suono con un 'poco legato'. Risulta così chiaro che l'uso del tocco finalizzato ad ottenere sonorità particolari, mescolato ad opportune pedalizzazioni (o addirittura all'uso di armonici creati da tasti abbassati senza però essere suonati e segnati, ipotesi non più fantascientifica anche e soprattutto nelle esecuzioni dei classici) può giustificare l'alterazione di certi segni del compositore, o quantomeno rimpiazzare l'assenza di alcuni segni con quelli suggeriti dalla logica musicale

del brano (l'eguaglianza tra logica musicale del brano e logica musicale dell'interprete è sempre esistita: se ne prenda atto con coraggio, affrontandone le logiche conseguenze).

L'arbitrarietà di questa conclusione è solo apparente, perché rispecchia una prassi esecutiva storicamente comprovata, ed interrotta oggi dall'incapacità di andare oltre il segno grafico apposto dal compositore.

Della fedeltà al testo

1. Si può decidere di attenersi più o meno fedelmente al testo: si tratta di cosa lecita e che accade spessissimo nella prassi musicale.
2. Qualora si decida di essere fedeli al testo, senza però trascurare quella logica del brano che supponiamo per ipotesi essere la logica dello stesso compositore, è possibile dare una lettura lievemente estensiva di alcuni segni del compositore, laddove riesca impossibile, ad esempio, legare, o quando risulti impossibile staccare mantenendo quella velocità, quel colore e quel pedale suggerito dal medesimo compositore o, semplicemente, laddove diversi segni contrastino tra loro o con la logica che riteniamo essere dell'autore.
3. Qualora non si voglia nemmeno modificare lievemente alcuni segni ci si troverà sempre di fronte ad una vastissima letteratura, magari originariamente clavicembalistica (è il caso di Bach), o anche pianistica, del tutto priva di indicazioni specifiche od esatte.
4. In tutti questi casi, il segno dovrà sempre essere

oggetto di riflessione, da relazionare comunque al suono (in senso proprio) che si è scelto.

5. Queste acquisizioni sono importanti perché ridimensionano lo strapotere del segno, limitando la materia ed esaltando l'idea musicale in sé, proprio nella sua manifestazione sonora. Qui l'idea musicale dell'interprete è importante quanto quella del compositore, perché non toglie nulla alla oggettività del brano, ma ne incrementa le possibilità di esecuzione. Così entrambe le idee saranno effettivamente complici nell'ambito di un'unica assoluta concezione dell'arte.

Errori?

- Alzare il pedale di botto crea un effetto di rimbombo utilissimo nei crescendo, o anche nei pianissimi, laddove occorra rompere la monotonia di una frase.
- Sfasare tra loro le mani è spesso utile, oltre ad essere divertente.
- Su tastiere che non trillano bene o dal ribattuto inefficace è utile studiare articolando molto i trilli e i mordenti (invece di eseguirli a contatto col tasto).
- Pedali non cambiati dove si dovrebbe producono sovrapposizioni armoniche insostituibili.
- Alterare la corretta posizione del polso alzandolo a dismisura per ottenere ottave più piene colpendo il tasto dall'alto; alzare la mano più del necessario; staccare lateralmente quando non ce ne sarebbe bisogno apparente: tutte cose lecite ed opportune,

talora per favorire il rilassamento della muscolatura, talaltra per calibrare diversamente il suono.

- Ottave molto forti nel registro più basso possono essere sporcate con due o più note colpite col palmo della mano.
- Ottave dalle sonorità estreme ineguali sono spesso utili per dare spessore al suono.
- Velocità e legato sono in genere inversamente proporzionali; tuttavia in velocità il suono potrà sembrare eccessivamente percussivo in presenza di una articolazione errata. Sarà opportuno tornare al legato ed al lento.
- Apparentemente chiunque è capace di legare. In realtà in molti casi il suono è percussivo, e il pedale nasconde le imperfezioni. Perciò queste ultime appaiono invece evidenti in fughe di Bach, unico banco di prova per saggiare la capacità di legare e staccare in modo indipendente tra le mani.
- Parrebbe che l'esecuzione perfetta di trilli e mordenti sia la meta dei pianisti. Vale a dire che essi si sforzano di suonare tutte le note realizzandole matematicamente, ritmicamente. Tuttavia, esaltare questo aspetto, specie nella musica barocca, 'tematizza' gli abbellimenti (detematizza il reale tema), che perdono in tal modo il loro carattere improvvisativo. Pertanto essi vanno sovente realizzati in maniera più libera, anche se non necessariamente meno limpida, ed in modo differente di volta in volta, magari accelerando o decelerando nel corso dell'esecuzione. Rispetto alla rigidità del segno si consulti poi il manuale di J. C. Bach, laddove tratta della libertà di realizzazione.
- Polifonia sembrerebbe indicare che in una fuga di

Bach bisogna marcare le entrate. Ciò potrebbe significare eseguirle più forte, o in modo accentuato. Ma questo può essere valido soltanto per i «pianisti» di Saint-Saens: le nuove entrate vanno messe in rilievo, non necessariamente suonandole più forte delle altre voci: uno stacco improvviso tra forte e piano può mettere in rilievo una entrata molto meglio di un incessante crescendo delle voci. Occorre notare, quindi, che a differenza di quanto viene comunemente insegnato, la diversità tra le voci è questione di suono e di tocco, non di simmetria matematica.

Del repertorio

Ecco brevemente alcuni consigli:

1. Mai studiare un intero *corpus* di studi, ma scegliere soltanto i migliori. In certa misura ciò vale anche per opere troppo lunghe, o di cui non piace qualche numero: eseguire per forza l'intera opera è soltanto una convenzione.
2. Non fidarsi della notorietà quale criterio di scelta del proprio repertorio. Se tutti sono in grado di suonare un brano significa evidentemente che quel brano è alla portata di chiunque (non solo in senso tecnico). Scegliere brani che caratterizzano la personalità e l'individualità.
3. Non eseguire mai lo stesso programma per più di tre concerti, ma variare, nella misura in cui sia possibile seguendo uno schema di rotazione (ad esempio: ABCD; EFCD; GHEC; ILFD; GHIL). Ciò con-

- sentirà di aggiornare il repertorio continuando contemporaneamente a proporre concerti.
4. Non preoccuparsi di dover mantenere ad ogni costo il maggior numero di brani per lungo tempo, ma lasciarli da parte con semplicità dopo averli eseguiti in alcuni concerti; eventualmente essi potranno essere ripresi in seguito, arricchiti di nuove soluzioni tecniche e musicali dovute alla lunga sedimentazione interiore.
 5. Scegliere preferibilmente brani rari, inediti, ineseguiti; scegliere edizioni o versioni divergenti da quelle consuetudinarie; proporre soluzioni ed accostamenti originali; 'citare' le variazioni di qualche grande interprete.
 6. Riscoprire le trascrizioni e le opere di autori famosi ma poco eseguiti: esse hanno grande dignità ed importanza artistica, specie quando si trasformano in vere e proprie reinvenzioni.
 7. Crearsi una zona di 'affinità spirituali', evitando di cadere nella trappola tesa dall'affermazione che l'interprete debba «possedere il maggior repertorio possibile». Ciò è falso, ed è dimostrato dai fatti. L'interprete deve conoscere il maggior numero possibile di brani, e studiarli con serietà, ma non necessariamente deve farli entrare in repertorio se si accorge nell'esecuzione di non essere in sintonia con quel tipo di produzione (Meglio ancora sarebbe evitare del tutto il pensiero di possedere un 'repertorio', deformazione giuridico-notarile di cose d'arte).
 8. Non trascurare i brani di musica contemporanea: in ogni tempo tutti i più grandi autori ed esecutori hanno eseguito prevalentemente composizio-

- ni di musicisti viventi. Se dovesse prevalere la nefasta abitudine di escludere dalle sale da concerto questa produzione, la morte dell'arte troverebbe camere mortuarie, sudari, sarcofagi (il pianoforte dà talora questa impressione) adatti allo scopo. E purtroppo i cadaveri che muovono le dita sono già la maggioranza.
9. Non rendere più rigidi i confini tra generi musicali attraverso scelte unidirezionali: tali barriere reggono talmente bene da non necessitare di ulteriori supporti. Conservare una grande apertura mentale verso generi, stili, forme differenti (ciò potrebbe sembrare ovvio: ma nella realtà quanti pianisti si concedono improvvisazioni con jazzisti? quanti includono in repertorio brani mutuati da altri generi?).
 10. Tenere in giusto conto le esigenze del pubblico, l'occasione, il tipo di sala, ma senza demonizzare questi elementi. La sala può essere sfruttata per creare effetti diversi (e può contribuire a rendere unica e memorabile l'esecuzione). Il pubblico va prima persuaso e conquistato (con la convinzione nell'esecuzione e, se occorre, con un pizzico di istrionismo) e poi educato. L'occasione va pilotata ed indirizzata secondo i propri fini. Occorre inoltre non credere troppo in quest'idea dell'educazione del pubblico; lo spirito collettivo spesso indovina con grande precisione la qualità dell'esecuzione, anche se non necessariamente quella dell'opera. In questo senso, non esiste una fruizione privilegiata del critico d'arte. L'unica fruizione privilegiata è quella data dall'insieme degli spettatori.

Opere disponibili

- J. S. BACH, *Fantasia* in sol min. BWV 920, nella versione di Egon Petri, Breitkopf n. 4322
- F. KALKBRENNER, *Fuga* a quattro voci in sol maggiore per sola mano sinistra, Schirmer.
- H. BERENS, *Studio* in do min. op. 89 n. 9 per sola mano sinistra.
- E. SATIE, *Douze petits chorals* (rev. Caby), Salabert.
- E. DOHNANYI, *Studio* in la min. op. 28 n. 1, Editio Musica Budapest.
- E. GRIEG, *Sonata* in mi min. op. 7, Peters.
- D. BRUBECK, *I see Satie*, in Clavier, febbraio 1987.
- G. GERSHWIN, *Improptu in two keys*, New world music corporation.
- M. MUSSORGSKY, *Sonata* in do mag., per pianoforte a quattro mani.
- C. SCHUMANN, *Romanza* in la min. op. 21 n. 1, Willy Muller Sudddeutscher Musikverlag-Heidelberg.
- C. DEBUSSY, *Images* (oubliées).
- O. RESPIGHI, *Notturmo*, F. Bongiovanni.
- BACH-JIJIN, *Studio per pedaliera*, trascrizione per pianoforte.
- V. RIETI, *Variazioni enarmoniche*, per due pianoforti o pianoforte a quattro mani, inedito.
- BACH-SILOTI, *Preludio* in si minore.
- BACH-FELS, *Preludio corale* BWV 742, trascrizione per pianoforte, inedita.
- BACH-KISTLER-LIEBENDOERFER, *Fantasia* BWV 651, distribuita da Schott Freres.
- C. DEBUSSY-M. RAVEL, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, trascrizione per pianoforte a quattro mani.
- H. DOHNANYI, *Fuga* in re min., per mano sinistra sola o per due mani inesperte.

- G. GERSHWIN, *Two waltzer*, New World music corporation.
- C. COREA, *Musicmagic*, per voce e pianoforte, Litha music co.
- D. BRUBECK, *Points on jazz*, versione di H. Brubeck per pianoforte solo, Derry Music Co.
- G.E. FLORENCE, *Sweet Pickles*, Dover.
- M. AUFDERHEIDE, *Dusty*, Dover.
- D. MILHAUD, *Le Boef sur le toit*, versione per pianoforte a quattro mani, Max Eschig.
- E. SATIE, *Quarto notturno*, Max Eschig.
- A. SAVINIO, *Les chants de la mi-mort*, Suite per pianoforte, Suvini Zerboni.

Note su spartiti

- *Riscaldamento?* Senz'altro è preferibile cominciare la giornata musicale con qualche preludio e fuga di Bach. I migliori del primo libro mi sembrano, ad esempio, il *presto* del preludio X, e la relativa fuga; il preludio II, il V, con il raddoppio della destra alla sinistra, e l'XI. Tutti in questa successione. Si può poi passare ai due *Presto* di Brahms, su temi di Bach, naturalmente spostando in modo creativo tutti gli accenti, simulando, perché no?, anche atmosfere jazzistiche. Poi, passare al II libro, del quale si consiglia soltanto il VI preludio, e subito dopo (per rilassare le mani) il I ed il XX. Tutta questa fase non deve mai superare un'ora di studio.
- *A quale mano pensare?* Mentre si studia, ad esempio, il II preludio del primo libro? Innanzitutto moltiplicare ogni passaggio armonico (il che equi-

vale a dire quasi sempre una battuta) per quattro ripetizioni. Alternare, poi, la velocità normale, dove si affondano tutte le note, ad una velocità doppia, dove la mano va naturalmente in tensione. Portare all'estremo questa velocità e questa tensione. Poi, *mentre si sta suonando, e continuando a farlo*, rilassare del tutto le mani. Per sviluppare la capacità di pensare indifferentemente ad una mano o all'altra, crescere con l'una mentre si decresce con l'altra, e far questo in frasi estremamente diluite, alla Glass per intendersi. Lo studio è ottimo per la microarticolazione, e consente, con certe diteggiature, di suonare vicinissimi ai tasti. Una curiosità che concerne lo scatto delle dita: nella quintultima battuta, se si fa scattare il quarto dito, nella posizione do (secondo dito) e fa (quarto dito), quando si prende il si della battuta successiva il quarto urta contro il tasto nero (fa diesis). Piccola meditazione – conseguente – sulla opportunità di non svolazzare sui tasti. In molti punti la fantasia consente cadenze improvvisate, e lunghe parentesi modali possono aprirsi verso la fine.

- *Quanto tempo dedicare allo studio?* Il tempo è funzione dell'attenzione che si riesce a dedicare allo studio. Oggi, la nostra capacità di attenzione è diminuita enormemente, a causa della velocità degli stimoli che continuamente riceviamo. In ogni caso, si sconsiglia di superare le quattro ore giornaliere (in prossimità di esami o concerti). Si consiglia di portare una media che non superi le cinque mezz'ore.
- *Diteggiature.* Quali diteggiature usare? Bisogna cercare di facilitare i passaggi o, al contrario, di migliorare la tecnica attraverso diteggiature volu-

tamente scomode? Probabilmente la soluzione consiste nel separare lo studio fine a sé stesso da quello per le esibizioni. Ma in ogni caso, si preferisca una posizione che conservi il più possibile la mano raccolta, in modo da evitare tensioni eccessive. Qui si potrebbe obiettare che alla naturalità fisiologica si contrappone una naturalità della posizione del pianista. Qui si preferisce optare per una naturalità fisiologica di ogni pianista

- *Errata interpretazione del battere.* Questo è spesso l'errore di chi è incapace di interpretare. In realtà, spesso si pensa il battere come se fosse comodamente assiso in poltrona, privandolo di qualsiasi impulso. Invece il battere, in senso assoluto, non esiste affatto. Piccoli spostamenti vengono fatti da tutti i grandi interpreti, e anche la precisione matematica talora comporta un attacco del tasto tale da lanciare *input* verso la velocità e la forza, contaminando il ritmo, e l'inserimento degli eventi sonori nel tempo musicale.
- *L'ansia del più debole.* Non si preoccupi l'allievo del voto d'esame: già è stata segnalata da Piero Rattalino una grande disparità nelle votazioni d'esame tra Nord e Sud. Si indirizzi, pertanto, ogni sforzo verso la formazione musicale in sé.
- *La finzione del segno.* Uno spazio viene lasciato alla musica da alcuni omissis del segno, sorta di spazio simbolico in senso goethiano. Anche gli *ossia* consentono di intravedere quanta libertà i compositori dimostrassero nei confronti delle loro stesse composizioni (eccettuati alcuni casi limite). Altra possibilità è negli accenti; ciascuno già esegue certi accenti arbitrari: e se si decidesse di renderli arbi-

trari programmaticamente? È sempre un arbitrio che caratterizza e fa grande l'interprete.

- *Accuse.* Tra le tante accuse ricusiamo quelle di romanticismo e reazionarietà. Non si intende qui privare di significato i segni: per fortuna a questo hanno già pensato i virtuosi, che eseguendo con facilità passaggi astrusi invertono quei segni che dovrebbero invece esprimere complessità. Così il simbolico va a farsi benedire. Noi auspichiamo che ai segni corrisponda un contenuto musicale, una qualità.

Quantità e qualità

Non si può certo esaurire nello spazio di questo manualetto un discorso di tale complessità. Tuttavia a noi pare che il senso, e la qualità, risiedano nella possibilità, che l'opera conserva, di rimandare ad altro. La qualità è nel salto del meccanismo logico e quantitativo di successione. In questo salto risiede, inoltre, la possibilità di *vedere* l'altro, e di relazionare con lui. Non a caso su questo *eteroriferimento* tanta parte della speculazione filosofica sta riflettendo, da Deleuze a Nancy, da Serres all'ultimo Foucault e Guattari. Levinas, poi, ha intuito quanto di mistico possa esserci in questo *rinvio oltre la prassi*.

Paralipomena

Non c'è dubbio che il miglior interprete suoni senza muovere un dito. Anche il fruitore è immobile: solo il suo spirito è vivo.

Sovente l'arte è ingiusta: essa premia l'istante ispirato e censura le intere ore improduttive.

Ogni espressione del ritmo in musica è l'espansione di un ordine cosmico.

L'artista crea il soliloquio, ed esso lo magnifica.

Lo stile diventa godimento quando oltrepassa il disgusto per la descrizione.

La scelta caduta sulla composizione musicale di chi sente una predisposizione letteraria volta al linguaggio simbolico non è che una conferma di questa particolare inclinazione dello spirito; difatti la scrittura musicale, nella sua indecifrabilità ai non iniziati, è massima realizzazione per chi anela a celare le più intime sensazioni dietro segni che nulla di limpido lasciano trasparire. Il simbolo manifesta soltanto la necessità, consostanziale a certi argomenti, di mediazione attraverso segni, cosa in cui consiste la ricerca di un significato.

I suoni sono stanchi d'esser perfetti: loro limite è questa stessa uniformità che li rende belli e preziosi. Il non variare, il persistere in timbri e colori di cui già si immagina l'effetto, genera noia, e la mancanza di invenzione (quella stessa invenzione che può portare all'errore di esecuzione) rende il brano privo di qualsiasi emozionalità.

La musica è un'arte che può qualificarsi come espressione del pensiero in espansione.

Essa è un frutto del pensiero perché ogni variazione nel pensiero produce mutazioni essenziali nel suono, e dal muoversi del pensiero deriva anche il muoversi del discorso musicale, proprio in senso generativo.

→ G. VARESE:

lo scopo è l'annullamento delle obbedienze al pensiero e la persistenza alla continuità di immagini e suoni →

Essa è inoltre frutto dell'espansione del pensiero perché può qualificarsi come arte, e quindi come disciplina esoterica di perfezionamento soltanto quando sia aliena dal pensiero comunemente usato, tingendosi di eccezionalità ed espandendosi al di là dei limiti disposti soltanto dalla consuetudine.

La ricerca di una personale dimensione del produrre è scontata? o, per meglio dire, agisce secondo ingranaggi automatici, nel momento in cui ci si pone davanti al leggio e si effettua la selezione di certe frasi a discapito di altre? Si può parlare, insomma, di un meccanismo di ricerca inteso quale atteggiamento interiore, quale ovvia e naturale predisposizione dell'artista nei confronti del suo creare?

Probabilmente, l'uso del termine 'ricerca' è in questo caso erroneo, perché la scelta quasi automatica che si compie non è il frutto dell'atteggiamento interiore di ricerca: in tal modo si salta un gradino di troppo; è semplicemente un orientarsi del gusto che se può provenire da un atteggiamento di ricerca, può anche essere una semplice scelta dell'artista. Questi, consapevole del suo stile e sicuro della sua produzione, opera una selezione lungo strade già percorse e caratterizzanti. In ciò non v'è nulla della ricerca. Perciò meglio sarebbe riferire questo termine al metodo di scrittura, e non ad un automatico moto interiore.

Nella *Terminologia filosofica* di Adorno, a proposito della critica kantiana alla cosiddetta prova ontologica di Dio, vi è la spiegazione del fondamento di tale critica; basata sulla differenza tra concetto e giudizio (i concetti non possono esprimere verità, o meglio non possono contenerla: celebre l'esempio del centauro, per il quale

l'insieme dei concetti che formano la definizione non dice assolutamente nulla delle sue qualità), la critica kantiana mostra come l'esistenza di Dio sia «pertinenza del giudizio», come dice Adorno, e «deriverebbe dal suo proprio concetto, poiché la sua esistenza è compresa nel suo concetto, come una delle sue note». Poco prima Adorno si riferisce però ai concetti definiti contraddittori, di cui è più semplice dimostrare l'assenza di esistenza, proprio in virtù della contraddizione: un concetto siffatto potrebbe essere «un ferro di legno».

Ora, a parte la banale osservazione che se non è dato dimostrare l'esistenza di un concetto (diciamo il suo fondamento d'esistenza) non è dato dimostrarne nemmeno l'inesistenza, occorrerebbe poi valutare se e in quale dimensione, a quale punto di riferimento ancorare questa prova d'esistenza. Nel campo dell'immaginario e dell'arte, o in quello della scienza (un ferro che abbia tutte le qualità del legno conservando intatte altre conformazioni strutturali) il concetto contraddittorio può essere accettato non senza una fondata sospensione del giudizio sulla sua esistenza.

Analogamente non è rilevante dimostrare che l'inesistenza di Dio deriva dalla natura stessa del concetto in quanto tale. Infatti da ciò è possibile dimostrare soltanto che il concetto non possa né affermarne né negarne l'esistenza.

Infine, ma qui il tracciato diventa complesso, anche un concetto può essere una prova oggettiva di esistenza, perché non è affatto provato che la dimostrazione d'esistenza debba essere fondata sulla formulazione di un giudizio, o in altri termini sulla riflessione cosciente di un concetto. Quest'ultimo, anche se fosse la somma dei concetti dell'entità immaginaria 'centauro' può essere

introiettato senza riflessione, attraverso una forma di meditazione sovraoggettiva, e non oggettiva. Una serie di meditazioni sovraoggettive può poi essere il fondamento di un giustificato e motivato giudizio d'esistenza.

L'artista non può sempre sostenere il ruolo di fenomeno da baraccone, sorta di *monstrum* da additare e separare dalla comune genia. Pur rappresentando questi una patologia dello spirito, ciò non può sempre essere messo in evidenza, non può essere spiattellato ai quattro venti.

La forza che forgia la sua diversità non sempre riesce a proteggerlo dall'invasione altrui e, come un fiore delicato, il suo talento si sciupa, diventa superfluo e accessorio perché poco a poco non rappresenta più il fine di se stesso.

Parafasando Karl Kraus, oggi la musica è la quintessenza di tutto ciò che si è dimenticato.

La grande utopia: il pianoforte non sia più uno strumento a percussione.

La musica contemporanea defunge ogni giorno attraverso la perpetrata 'avanguardia' di oltre quarant'anni fa. Suo triste epitaffio è la didascalia, piena di segni altrimenti incomprensibili che simbolizzano suoni vecchi di mezzo secolo. Siano dunque gli spartiti del futuro simili ad *Urtext*, dove nemmeno l'errore è celato.

Oggi quello che si chiede all'interprete è di non essere caratterizzato quale artista, nel senso creativo del termine, ma di *astrarre* la sua personalità dal brano musicale, di cui dovrebbe risaltare invece l'intrinseco carattere e l'originale personalità del compositore.

Così l'interprete di oggi è un mero esecutore, che si

illude di volta in volta di dar luogo alle idee di Bach, Mozart, Stravinskij, quando invece non fa altro che riprodurre meccanicamente i segni che questi ultimi posero su un foglio di carta. Il fine ultimo di questi grandi compositori era la musica; il fine di un esecutore è il semplice foglio pentagrammato, da cui trae pretesto per proclamarsi virtuoso.

Si può ben dire che ai concerti tenuti dai locali virtuosi anche le sedie inorridiscono.

↳ *Ch. V. SCARLETT, Sulla filosofia di un'arte p. 21*
Siamo diventati degli artisti pattumiera: la nostra principale attività è rivolta alla collezione di pezzi di carta dalla magniloquente intestazione:

Concerto del pianista...

e chi più ne ha, più spende in fotocopie, che girano per i conservatori d'Italia senza essere mai sfogliate da alcuno, incrementando quel patrimonio cartaceo che Cortazar descrive come un mare di celluloidi.

Ciò che è più triste è lo svuotamento di contenuto patito: qualsiasi compromesso viene accettato pur di possedere un programma in più da esibire. E il valore? la sostanza di una esecuzione pubblica? la giusta remunerazione per questi concerti? Tutto ciò non vale ormai nulla, e nessuno suonerebbe senza avere in cambio, almeno, quella squallida locandina, quel pezzo di carta inutile per tutti, tranne che per i Designati, i Grandi Eletti, i Promessi della alleanza. Figli d'arte, di politici, allievi unici di grandi baroni. Soltanto per loro ha un senso collezionare carte.

Che tutti gli altri lascino con buonumore i loro programmi, e la qualifica di artista pattumiera, a questi futuri insegnanti, cercando almeno di far musica sul serio, e fuori dalle patrie officine musicali.

Non sempre Adorno centra il bersaglio: la presenza di idiosincrasie e di piccole alterazioni storiche è riconosciuta ed accettata dalla maggior parte degli Autori. Queste alterazioni possono essere dimostrate attraverso l'analisi micrologica di alcune opinioni, come ad esempio quelle contenute nella appassionata difesa di Bach «contro i suoi ammiratori» (T.W. ADORNO, *Prismi*, Torino 1972, Einaudi, pp. 129 ss.). Qui Adorno si scaglia contro la concezione ideologica della musica di Bach, e contro coloro che «godono l'ordine della sua musica perché gli è possibile sentirsi subordinati» (p. 129). Questi 'ammiratori' degradano Bach ad «uno di quei compositori di chiesa al cui ufficio la musica si opponeva» (p. 129). Lo stesso Bach, nel momento in cui entra al servizio dei catecumeni sarebbe diventato «povero, angusto, espropriato proprio di quello specifico contenuto musicale di cui pur vive il suo prestigio» (p. 130). Egli si sarebbe trasformato in un «neutralizzato bene di cultura, dove la perfezione estetica si frammischia torbidamente con una verità che non è più sostanziale in sé» (p. 130).

In sostanza, pare che Adorno trascuri la formazione luterana (con ammiccamenti al pietismo) di Bach, e l'enorme influsso religioso costatabile e riscontrabile in molte sue opere, proprio alla luce di quella simmetria e quell'ordine così aspramente criticati. Va da sé che non necessariamente riconoscere l'opportuna simmetria compositiva (dato formale indispensabile alla composizione in quel periodo) significa fare di questo riconoscimento, che può essere anche di valore e trasformarsi in apprezzamento, una *Weltanschauung*, proprio una sorta di professione ideologica altrove posta in discussione da Adorno (precisamente nella *Terminologia filosofica*, lezione

decima). Infatti, anche se è indubbio che la produzione di Bach ha abbracciato lo stile galante, e non solo nelle suites francesi ma anche in molte cantate poi rivelatesi parodie, pare anche che la portata religiosa di altre sue opere sia di tale rilievo da abbracciare, quasi contaminandola con topoi, e nel riconoscimento tematico di *Leitmotiv*, tutta la sua produzione. Inoltre, l'incidenza della sfera religiosa nelle cantate e nei corali è stata dimostrata da Albert Schweitzer, il quale ritiene, anzi, impossibile comprendere il contenuto musicale se si prescinde dal testo sacro.

Anche la tesi di Piero Buscaroli, che esalta quella di Adorno confortata dalla scoperta di nuove parodie, è facilmente attaccabile. Egli, in sostanza, ripete che Bach non può considerarsi un compositore religioso perché in molte sue cantate ha utilizzato musiche composte in precedenza per ricorrenze profane. Ma, in primo luogo, era prassi abituale dell'epoca utilizzare materiale preesistente, pur sempre modificato e, per così dire, aggiornato. Molti brani di Bach sono costruiti su temi e spunti di altri compositori, vere e proprie 'fonti'. In secondo luogo Buscaroli sembra vittima di quella stessa influenza romantica che sembra criticare: egli assegna un valore inferiore alla musica religiosa a causa del pregiudizio romantico della novità della creazione: nulla prova che per Bach una cantata o una messa parodia dovesse aver meno valore solo perché basata su idee musicali preesistenti; è questa una caratteristica peculiare della sensibilità dell'Ottocento, e già sfatata nel Novecento, se è vero che la prassi della citazione assume pieno valore di creazione artistica (potrebbero ricordarsi anche gli assemblaggi di Picasso o certi procedimenti di Borges e Joyce). Più probabile che Bach abbia pensato

alla semplice funzionalità della composizione, trattata in modo artigianale.

Anche Adorno nel saggio in esame si richiama spesso ad una concezione analitica ed interpretativa di tipo romantico, e ben vi si può leggere quanto di Malher e Wagner era rimasto nelle opere di Berg e del primo Webern: il richiamo alla doppia fuga in sol diesis minore del secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*, paragonata nell'andamento allo Chopin maturo è privo di fondamento.

La tensione rilevata da Adorno tra modernismo ed arcaismo trova riscontro nell'attuale dibattito, dal momento che per certi versi è stupefacente in alcune opere la presenza dei dodici suoni, che vengono però assorbiti da una struttura armonica complessa e 'giusta' secondo i principi armonici tradizionali (che poi sono quelli codificati da Bach in poi). Adorno critica l'affermazione che Bach abbia recepito nella sua «bottega artigianale» soltanto il pietismo dell'epoca, costatazione certamente vera dal momento che «il pietismo stesso, come tutte le forme di restaurazione, conteneva in sé le forze di quello stesso illuminismo al quale si opponeva» (p. 132). D'altra parte, però, difficile a sostenersi è l'affermazione che in quella bottega «entrarono tutte le scoperte tecniche del tempo»: basti pensare all'esclusione del pianoforte che, per quanto strumento ancora rudimentale costituiva pur sempre una scoperta di cui Bach non seppe o non volle riconoscere la portata. Egli preferì sempre ascoltarsi al clavicordo, che consente un volume d'esecuzione minimo, accessibile a pochi fruitori.

Ed è proprio da questa idea che nasce la critica successiva al saggio di Adorno, ed alla sua posizione in favore delle grandi orchestre e delle grandi idee ripro-

ducenti originali di Bach per piccoli organici. Adorno non potè, forse, ascoltare questi brani eseguiti su esatte riproduzioni di strumenti d'epoca, cosa che oggi è ritenuta indispensabile per formarsi un'idea delle reali sonorità che Bach ascoltava nelle sue composizioni; inoltre, se è pur vero che «le autentiche opere d'arte dispiegano nel tempo il loro contenuto di verità, superiore all'orizzonte della coscienza individuale grazie all'oggettività della legge formale che è lor propria», disconoscere l'oggettività formale consegnata da Bach stesso alla propria opera in favore di una trascrizione di Schoenberg o Webern (trascrizioni che invece non a caso ebbero ad oggetto soprattutto opere teoriche di Bach, quali l'*Arte della fuga* o l'*Offerta musicale*, o brani originariamente per altro strumento) sembra veramente paradossale: chi si potrebbe assumere l'onere di pronunciare un giudizio più veritiero sull'organico di un brano se non lo stesso compositore?

Tuttavia è vero che «non sta scritto da nessuna parte che l'idea che un compositore ha della propria musica debba coincidere con la sua essenza immanente, con la legge che è oggettivamente sua propria» (p. 136). Basterebbe, per dare una logica musicale alle argomentazioni di Adorno, suddividere i vari momenti: quello della composizione originale, oggi riprodotta in genere su strumenti copie di quelli antichi; quello della composizione eseguita tal qual è su un altro strumento (è il caso di tutte le opere clavicembalistiche eseguite ordinariamente sul pianoforte); quello della trascrizione e della reinvenzione ad opera di un altro compositore, momento per il quale possono valere le affermazioni di Adorno.

Gli strali lanciati da Vitale contro i grandi maestri della scuola napoletana, da Rossomandi (*Il pianoforte a*

Napoli nell'Ottocento, Bibliopolis, Napoli 1983 p. 100), a Longo (p. 111) e Cesi (p. 61) sono condensati in una frase particolarmente feroce: oggi, «pianisti privi di doti strumentali si rifugiano all'ombra di geni musicali che appartengono alla preistoria dello Steinway. Col pretesto di una 'musicalità' che sbandierano sciupando la frase e gabbando quanti blaterano contro il 'virtuosismo' equivocando con faciloneria su d'un fondamentale aspetto del pianismo» (p. 111). A parte le sgrammaticature, l'affermazione è grave sia perché mette in discussione acriticamente il magistero di questi grandi, asservendolo ad una mera diatriba tra scuole, sia soprattutto perché vi si preferisce in modo netto il virtuosismo, la concezione 'strumentale' del pianismo, a tutte spese della musicalità.

Se infatti la «musicalità» è di difficile definizione (ma basta comperare qualche disco per reperirla) è pur vero che non per questo bisognerà inaridirsi dita e cervello, costringendosi a pigiare i tasti in modo percussivo e slegato, come notoriamente fanno i vitaliani.

L'esistenza di una corrispondenza interiore, e di un comune tracciato, fra l'opera di Goethe, che ne rappresenta l'asse, ed il pensiero di Thomas Mann, Hermann Broch, Adolf Loos da un lato, e Schoenberg, Adorno, Nietzsche (attraverso l'amore per Wagner) dall'altro, pare confermata e dimostrabile in più luoghi della loro opera. Alcune idee contenute nelle costellazioni di Adorno, come quella di 'entropia' esistono anche in Thomas Mann, in Schoenberg, ma soprattutto in Hermann Broch, precisamente nei suoi *Appunti per un'estetica sistematica*. Qui Broch critica Loos, al quale pure Adorno invece spesso si riferisce nella sua *Teoria Estetica* laddove, ponendosi il problema della fattibilità dell'arte,

ritiene che l'arte aleatoria converge con l'opera totale perché anch'essa è fatta, al di là dell'apparenza. Già Loos aveva detto qualcosa di simile a proposito degli ornamenti, che non si lasciano inventare. E Broch, invece, alla luce di Nietzsche, ritiene l'ornamento «espressione differenziale, in piccolo, dell'idea unitaria e unificatrice che informa il tutto». Per Karl Kraus, infine, il filisteo «salta sugli ornamenti come il cane sulla salsiccia».

Parrebbe che il delirio non sia una scissione dell'io, ma una sorta di autoenfaticazione. L'io ritornerebbe allo stato in cui tutto ciò che accadeva sembrava costruito apposta per lui, quando l'io era come il tutto, ed una differenza tra interno ed esterno, tra dentro e fuori non aveva alcun senso. Questo istante d'enfaticazione totale corrisponderebbe allo stato fetale, quello in cui il bambino è in simbiosi con la madre, durante il quale egli si costituisce come un tutto.

Il delirio della schizofrenia, così, visto dall'interno *non* è scissione, ma disperato ritorno all'unitario, alla costituzione unitaria del sé; la disperata ricerca di una nuova antica madre, nelle vesti di una donna da amare.

Occorre ricostituire la necessità di questo amore per la madre originaria, già infranto per la separazione, e che ora va reintegrato.

In qualche modo, sembrerebbe che il nero derivi dalla dualità, dalla percezione della diversità come tale, della scissione tra interno ed esterno, 'tra me e te'. E che l'amore derivi invece dalla verità, dall'omogeneità, anche individuale ed egocentrica (l'altro è trascinato a sé), dell'unione profonda 'tra me e te'.

La presenza di una donna (è una donna principale,

cioè reciproca e non individuata nel sesso) ricostituisce l'amore infranto per necessità naturale, seguendo una metaunione che simula l'unione precedente ormai infranta. Così l'alternativa possibile è tra donna e delirio; entrambi i mezzi sembrerebbero ricostituire un'unità ancestrale poi perduta.

MA: sono entrambi patologie?

Cosa accade nel delirio? i fatti che ci circondano sembrano rivolgersi verso di noi come se l'io fosse il centro ed il fine di ogni eteromovimento. Questi vengono vissuti come se noi li 'comprendessimo', quasi come se la loro ineluttabilità fosse dovuta ad un programma, ad un indirizzo che il soggetto stesso ha scritto su di loro. In qualche modo, la loro 'comprensibilità' è perfetta perché essi sono originati e 'mossi' da noi, pur senza perdere la distinzione esistente tra il soggetto e le cose.

Potremmo dire che esiste come un'atmosfera di fondo che *motiva* lo svolgersi di fatti apparentemente estranei, che dà un sostrato comune tra noi e le cose, spingendo alla considerazione che esista una profonda comune matrice, mai così poco distante dall'essere 'materna'. L'illusione simbiotico-amniotica viene ricostituirsi, ma con qualcosa in più: il sistema fetale sembra amplificato e moltiplicato dagli spazi che la mente può percorrere. E la 'matrice' deve essere molto più complessa per dare giustificazione all'innumerabile serie di movimenti che ci colpisce. D'altra parte, l'io ha comunque vissuto come diviso, l'unione visionaria non è completa se non a sprazzi, il cordone s'è pur rotto. Infine esistono forse zone del pensiero attive a quei livelli primordiali, fosse pure soltanto nel sentire senza sentirsi, ossia percependo la mente come indivisa, o più propriamente, non sentendo affatto la 'mente', perché il «mio ente» è

«l'ente». Zone poi sopite, infrante. Comunque disperse in luoghi ai quali si accede per rapidi accenni, per sguardi fugaci.

La domanda sul dove siano questi luoghi è per il momento sopita, anche se certi stati, come quello in cui si improvvisa su uno strumento che prolunga le dita, o si attende rapiti, in totale partecipazione, ad una comunicazione estetica di rara complessità e grande emozione, parlano ancora per qualcosa in grado di strapparci fuori di noi, alla fine di quel cono turbinoso ed oscuro che ci mette in contatto con l'esterno.

Ragioni di una dedica

Cosa scrivere per ricordare uno dei più originali e importanti compositori dell'ultimo trentennio? Chi ebbe la fortuna di conoscere Luciano Cilio, e di lavorare con lui, sa bene che Luciano fu il centro di una serie di iniziative importantissime per il destino della musica contemporanea a Napoli, dagli incontri di Villa Pignatelli fino ad «Aspetti della musica a Napoli». Ma non è certo questo il luogo per raccontare la storia della sua febbrile attività. Qui vorrei soltanto ricordare alcune scene, indicare alcuni percorsi, stendere la mano per prendere ancora musica da chi fu così tormentato nel produrla.

Lo conobbi grazie ad Eugenio Fels, in occasione di una serie di interviste sulla musica contemporanea a Napoli. Mi impressionò il suo studio al Vomero. C'era un pianoforte verticale nero, di quelli vecchissimi e sgangherati; sedie di legno, tappetini, lampade dalla luce

diffusa ma discreta. Luciano fu inizialmente scettico: il timore verso i giornalisti, l'attenzione per l'immagine così difficile da curare per chi si occupa oggi di arte e musica, ma soprattutto l'ansia di veder pubblicate soltanto cose corrette, alle quali lui aveva già precedentemente pensato, in modo da non sbagliare. E, infine, la provocatoria affermazione di essere un musicista «autodidatta», e che aveva abbandonato gli studi di architettura. Temeva l'ombra di accuse di fallimento, proprio lui così geniale, e così *essenziale* in questa genialità.

Lo incontrai diverse volte. Una volta, sempre al Vomero, discendendo dalla Funicolare centrale, tornando da una lezione di composizione. Avevo con me uno di quegli album di musica dalla copertina paglina; album poderosi e di gran spessore, fatti in modo da poter resistere alle innumerevoli cancellature richieste dallo studio della composizione.

«Che bell'Album», mi disse, «fa venir voglia di scrivere».

Una sera scendemmo insieme verso il Bar Riviera. Lui andava avanti, e noi, due giovani compositori, lo seguivamo. Era in procinto di presentare una delle sue rassegne, ma sembrava stanco di combattere. Discutemmo ancora animatamente di quel che significa scrivere musica a Napoli, e di quante difficoltà quasi insormontabili si incontrino in questa lotta. Sembravamo tre complici.

Ancora nel suo studio gli consegnai il programma di un concerto in cui avevo suonato la sua *Suiff* per violoncello e pianoforte. Buttò il pezzo di carta sulla scrivaniola, e volle che gli raccontassi per filo e per se-

gno quale reazione avesse avuto il pubblico. A Luciano importava tantissimo il parere della gente, e lo teneva in grandissimo conto. Fu uno dei pochi attimi consolatori.

A Villa Pignatelli, in occasione della prima esecuzione assoluta di *Liebesleid*, mi chiamò come giornalista. Ci sedemmo alla fine della serie di sedie predisposte all'aperto, davanti al palco. Lui era completamente preso dall'interpretazione, verificando il lavoro d'insieme con l'interprete. Ma io non potei fare a meno di vedere due spettatori che ridevano tra loro, come se lo scotto che questo grande musicista doveva pagare risiedesse non tanto nell'incomprensione dei presenti, ma in quella dei tantissimi assenti, di tutti quelli del Conservatorio, delle Accademie, delle Università.

Bibliografia

Per tutto quello che riguarda Adorno cfr. specialmente:

T.W. ADORNO, *Alban Berg*, Milano, Feltrinelli 1979. T.W. ADORNO, *Alban Berg*, in *Musica/Realtà* n. 12, Milano, Edizioni Unicopli 1983. T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi 1982. T.W. ADORNO, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1981. T.W. ADORNO, *Il fido maestro sostituito*, Torino, Einaudi 1980. T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 1980. T.W. ADORNO, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, Torino, Bollati Boringhieri 1990. T.W. ADORNO, *Improptus*, Milano, Feltrinelli 1979. T.W. ADORNO, *Le innovazioni tecno-compositive di Berg*, in *Musica/Realtà* n. 11, Milano, Edizioni Unicopli 1983. T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi 1971. T.W. ADORNO, *Minima moralia*, Torino, Einaudi 1979. T.W. ADORNO, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi 1979. T.W. ADORNO, *Prismi*, Torino, Einaudi 1972. T.W. ADORNO, *Scritti sociologici*, Torino, Einaudi 1976. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 1977. T.W. ADORNO, *Terminologia filosofica*, Torino, Einaudi 1975. T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, Bologna, Il Mulino 1971. T.W. ADORNO, *Wagner-Mahler*, Torino, Einaudi 1981. G. DE SIMONE, *Scambio e comunità, appunti per lo studio del pensiero di T.W. Adorno*, tesi di laurea in filosofia del diritto, inedita. F. ASPERGI, *Marxismo e ricerca sociale nella Scuola di Francoforte*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1977. M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 1982. ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE DI FRANCOFORTE, *Lezioni di sociologia*, a cura di M. Horkheimer e T.W. Adorno, Torino, Einaudi 1966.

M. JAY, *L'immaginazione dialettica*, Torino, Einaudi 1979. M. JIMENEZ, *Adorno, arte, ideologia e teoria dell'arte*, Bologna, Cappelli 1979. R. KALIVODA, *La realtà spirituale moderna e il marxismo*, Torino, Einaudi 1971. H. MAUS, *Filosofia sociale*, in VARI, *Filosofia*, a cura di G. Preti, Milano, Feltrinelli 1978. M. MORAZZONI, *Stato e prospettive della ricerca su Alban Berg nella riflessione di Adorno sull'avanguardia musicale*, in *Musica/Realtà* n. 11, Milano, Edizioni Unicopli 1983. C. PETTAZZI, *Th. Wiesengrund Adorno*, Firenze, La Nuova Italia editrice 1979. G.E. RUSCONI, *La teoria critica della società*, Bologna, Il Mulino 1970. M. VACATELLO, *Th. W. ADORNO: Il rinvio della prassi*, Firenze, La nuova Italia editrice 1972. VARI, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino, Einaudi 1972.

Sulla relazione potere/società e memoria/storia/potere, cfr. soprattutto:

M. BLANCHOT, *Michel Foucault come io l'immagino*, Genova, Costa & Nolan 1988. L. D'ALESSANDRO, *Per una genealogia del sociale. Saggio su Michel Foucault*, Napoli, La Buona Stampa 1984. G. DELEUZE, *Foucault*, Milano, Feltrinelli 1987. H. DREYFUS, P. RABINOW, *La ricerca di Michel Foucault*, Firenze, Ponte alle grazie 1989. M. FOUCAULT, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF 1954. M. FOUCAULT, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF 1962. M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon 1961; trad. it. *Storia della follia*, Milano, Rizzoli 1963. Riedizione con il titolo *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard 1972; trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli 1976. M. FOUCAULT, *Introduction à l'«Anthropologie» de Kant*. Dattiloscritto, Biblioteca della Sorbona. M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF 1963; trad. it. *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi 1969. M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard 1963; trad. it. *Raymond Roussel*, Bologna, Cappelli 1978. M.

FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli 1980 (3). M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969; trad. it. *L'archéologia del sapere*, Milano, Rizzoli 1971. M. FOUCAULT, *Titres et travaux*. Nota per la candidatura al Collège de France; trad. it. *Titoli e lavori*, in D. Eribon, Michel Foucault, Milano, Leonardo 1991. M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*. Lezione inaugurale al Collège de France, Paris, Gallimard 1971; trad. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi 1972. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* Opera collettiva a cura di M. Foucault; trad. it. *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...*, Torino, Einaudi 1976. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi 1976. M. FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard 1976; trad. it. *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli 1984. *Le désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille*. Presentazione di A. Farge e M. Foucault, Paris, Gallimard-Julliard 1983. M. FOUCAULT, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard 1984; trad. it. *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli 1985. M. FOUCAULT, *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard 1984; trad. it. *La cura di sé*, Milano, Feltrinelli 1985. M. FOUCAULT, *Résumés des cours au Collège de France*. 1970-1982, Paris, Julliard 1989. Trad. it. in corso per l'editore Ponte alle Grazie. M. FOUCAULT, *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro 1978; trad. it. *La verità e le forme giuridiche*, Napoli 1991. M. MICHELLE (a cura di), *L'Impossible Prison. Débat avec Michel Foucault*, Paris, Seuil 1980. J. RAJCHMAN, *Foucault et la liberté de savoir*, Paris, PUF 1987. A. SHERIDAN, *Discours, sexualité, pouvoir. Initiation à Michel Foucault*, Paris, Seuil 1980. C. SINI, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Bologna, Il Mulino 1990. VARI, *Michel Foucault, une histoire de la vérité*, Paris, Syros 1985. VARI, *Effetto Foucault*, Milano, Feltrinelli 1986.

Sul problema del simbolo e del segno:

AA.VV., *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR 1986. A. COLLISANI, *Musica e simboli*, Palermo, Sellerio 1988. J.F. COOPER, *Dizionario dei simboli*, Padova, Muzzio editore 1987. J. COMBARIEU, *La musica e la magia*, Milano, Mondadori 1982. J.W. GOETHE, *Sulla musica*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1992. C. GRECORAT, *La musica come mistero del suono*, Firenze, Convivio 1988. R. GUENON, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi 1975. R. GUENON, *Il regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, Milano, Adelphi 1982. L. MENGA, *Aspetti magico-religiosi della musica nelle società primitive*, Napoli, CediCA 1978. C. SACHS, *L'origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio 1978. A. SCHAEFFNER, *Les origines des instruments de musique*, Parigi, 1936. M. SCHNEIDER, *Gli animali simbolici*, Milano, Rusconi 1986. M. SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi 1987. M. SCHNEIDER, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi 1992. E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri 1982.

Su alcuni itinerari tracciati in Paralipomena:

L. BAZZICALUPO, *Tempo e storia in Hermann Broch*, Napoli, ESI 1987. H. BROCH, *La morte di Virgilio*, Milano, Mondadori 1986. H. BROCH, *Il Kitsch*, Torino, Einaudi 1990. G.K. CHESTERTON, *Il bello del brutto*, Palermo, Sellerio 1985. J.W. GOETHE, *I dolori del giovane werther*, Milano, Mondadori 1981. E. GUIDORIZZI, *L'Italia, Goethe e la Natura*, Napoli, ESI 1984. E. GUIDORIZZI, *Il racconto del crepuscolo*, Napoli, ESI 1983. E. GUIDORIZZI, *Poesia Natura Immagine*, Napoli, ESI 1983. D.R. HOFSTADTER, *Godel, Escher, Bach, un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi 1984. K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, trad. it., Milano, Bompiani 1987. K. KRAUS, *La muraglia cinese*, Roma, Lucarini 1989. A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi 1972. T. MANN, *I Buddenbrook*, Milano, Garzanti

1983. T. MANN, *La morte a Venezia*, Milano, Mondadori 1981. T. MANN, *La Montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio 1930. T. MANN, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori 1980. T. MANN, *Il Werther di Goethe*, in *Saggi su Goethe*, Milano, Mondadori 1986. T. MANN, *Lettere*, Milano, Mondadori 1986. L. MITTNER, *La letteratura tedesca del novecento*, Torino, Einaudi 1975. F. RELLA, *Il silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli 1988. O. WEINIGER, *Sesso e carattere*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1992.

Sulla musica contemporanea:

- a) opere di carattere consultivo: *Archivio del Centro Studi per le culture contemporanee*: spartiti editi e inediti e schede di oltre duecento compositori contemporanei. *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, Napoli, Flavio Pagano Editore 1992. *Itaco, compositori italiani*, Roma, CIDIM 1989. J. MACHLIS, *Introduzione alla musica contemporanea*, Firenze, Sansoni 1984. A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli 1969.
- b) alcuni altri riferimenti: AA.VV., *Musica e scienza, il margine sottile*, Roma, ISMEZ 1991. AA.VV., *Musica verticale, i profili del suono*, Galzerano, Musica verticale 1987. R. ARNHEIM, *Entropia e arte*, Torino, Einaudi 1974. A. BARRICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano, Garzanti 1992. M. BORTOLOTTI, *Fase seconda, Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi 1969. P. BOULEZ, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi 1979. P. BOULEZ, *Per volontà e per caso*, Torino, Einaudi 1977. F. BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica. Saggi di una nuova estetica*, Milano, Ricordi 1954. J. CAGE, *Silensio*, Milano, Feltrinelli 1971. G. e T. CAPPELLI, *Minimal, trance music e elettronica incolta*, Viterbo, Sconcerto 1982. G. CAPPELLI, *Eno, il suo doppio, le musiche possibili*, Musica non Solo. R. CRESTI, *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*, Milano Guido Miano

Editore 1991. F. DONATONI, *Questo*, Milano, Adelphi 1970. F. DONATONI, *Antecedente X*, Milano, Adelphi 1980. L. DONORÀ, *Semiografia della Nuova Musica*, Padova, G. Zanibon 1978. F. EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar 1991. E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi 1973. MUSICA VERTICALE, ... *Su traccia*, programma di sala del XV festival, Roma, Semar 1992. L. NONO, *Verso Prometeo*, Milano, Ricordi 1984. F.K. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Torino, Einaudi 1963. A. SAVINIO, *Scatola sonora*, Torino, Ricordi 1977. A. SCHORNBERG, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore 1963. H. STAFF, *Musica contemporanea*, Milano, Jaca Book 1992. B. PORENA, *Musica/società*, Torino, Einaudi 1975. D. TORTORA, *Nuova Consonanza, trent'anni di musica contemporanea in Italia*, Roma, LIM 1991. A. WEBERN, *Verso la nuova musica*, Milano, Bompiani 1963.

Tra sé ed altro:

J. BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé*, Genova, Costa e Nolan 1987. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani 1987. G. DELEUZE, *Foucault*, Milano, Feltrinelli 1987 (su una soggettività al silicio). M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri 1992. P. LACOUÉ-LABARTHE, *La finzione del politico*, Genova, Il Melangolo 1991 (specie le pp. 97 ss, sul soggetto, la sua infermità e morte). E. LEVINAS, *Il tempo e l'altro*, Genova, il Melangolo 1987. E. LEVINAS, *Fuori dal soggetto*, Genova, Marietti 1992. J.L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio 1992 (specie il capitolo sull'essere-in-comune). M. SERRES, *Il contratto naturale*, Milano, Feltrinelli 1991 (per una soggettività estesa). P. VIRILIO, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori 1992 (estetica dell'apparenza, velocità). E. ZOLLA, *Tre discorsi metafisici*, Napoli, Guida 1991

(specie il terzo discorso, sulle uscite da sé della mente, ed una soggettività ampliata).

Altri percorsi:

- a) su Glenn Gould: J. COTT, *Conversazioni con Glenn Gould*, Milano, Ubulibri 1989. G. GOULD, *L'ala del turbine intelligente*, Milano, Adelphi 1988. G. GOULD, *No, non sono un eccentrico*, Torino, EDT 1989. M. SCHNEIDER, *Glenn Gould, Piano solo*, Torino, Einaudi 1991.
- b) alcuni riferimenti a Bach: P. BUSCAROLI, *Bach*, Milano, Mondadori 1985. A. CASELLA, *G.S. BACH*, Torino, Arione. D.R. HOFSTADTER, *Godel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi 1984. A. SCHWEITZER, *J.S. Bach, il musicista poeta*, Milano, Suvini-Zerboni 1979.
- c) per quanto riguarda Piero Rattalino, cfr. specialmente: P. RATTALINO, *Da Clementi a Pollini*, Milano, Ricordi/Giunti Martello 1983. P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il saggiatore 1983. P. RATTALINO, *La sonata romantica*, Milano, Il saggiatore 1985. P. RATTALINO, *Pianisti e fortisti*, Milano, Ricordi/Giunti 1990.

Miei precedenti lavori:

- a) in volume: *Le parole sospese*, Napoli, ESI 1988; *L'invenzione della dodecafonìa* Napoli, Flavio Pagano Editore 1990. *Una ricerca musicale nel Mezzogiorno*, abstract da «Nord e Sud», Aprile-Giugno 91, Edizioni Scientifiche Italiane. *Individuo, Norma, Potere: rileggendo Michel Foucault*, abstract da «Nord e Sud», Gennaio-Marzo 1992, Edizioni Scientifiche Italiane. *Croce e l'estetica musicale italiana*, da «Nord e Sud», numero monografico dedicato a Croce, 3-92, Edizioni Scientifiche Italiane. *Le chimere d'Aleph*, Centro Studi per il Territorio, oggi Nuove Edizioni.
- b) articoli: «Nemo propheta in patria» per *Napolinotte* 8.3.84.

«Savino, in arte il contagio è mezzo di comunicazione», per *Napoli Oggi* 22.3.90. «Savinio musicista», per *Napolinotte*, 10.3.84. «Musica Nuova», per *Napolinotte*, 19.2.84. «Il segno e il tempo», per *Napolinotte*, 14.3.84. «Che significa definire l'arte», per *Napolinotte*, 15.4.84. «Un modo di poesia», per *Napolinotte*, 30.3.84. «L'alchimia del suono», per *Napolinotte*, 3.3.84. «Ma musica contemporanea non vuol dire solo avanguardia» per *Napolinotte*, 11.2.84. «Il conservatorio di Napoli» per *Napolinotte* 11.2.84. «Musica finzione e musica realtà» per *Napolinotte* 29.2.84. «Luciano Cilio, l'architetto della musica contemporanea», per *Napoli Oggi* 2.6.82. «Franz Liszt, l'abate concertista», per *Napoli Oggi*, 14.4.82. «Fare musica a Napoli è quasi impossibile», per *Napoli Oggi*, 23.6.82. «Luciano Cilio mi disse», per *Napolinotte*, 25.1.84. «Donatoni al corso di Musica Insieme», per *Napoli Oggi*, 22.11.90. «Daniele Lombardi: la musica visiva», per *Napoli Oggi*, 22.11.90. «Fubini e Restagno al Festival di musica contemporanea», per *Napoli Oggi*, 4.10.90. «Boulez è morto», per *Enne* del 15-7-91. «Prokofiev, il viaggio in Bolscevisia», per *Enne* del 29-7-91. «Felix Guattari, l'uccisore di Edipo», per il *Roma*, 2-9-92. «Ars Nova e le voci del novecento artistico», per il *Roma*, 22-9-92. «Napoli rilegge Croce», per il *Roma*, 30-9-92. «Un cocktail musicale tra passato e futuro», per il *Roma*, 6-10-92. «Diritto e potere in Michel Foucault», per il *Roma*, 25-10-92. «Alla scoperta delle partiture di Nietzsche», per il *Roma*, 27-10-92. «Se le mucche adorano Hegel: il libro di Baricco», per il *Roma*, 30-10-92. «Moog, l'elettronico», per il *Roma*, 14-11-92. «Quando il singolo si espone all'altro: Jean-Luc Nancy», per il *Roma*, 15-11-92. «Il nichilista reudento», per il *Roma*, 18-11-92. «Un talk-show per capire l'Avanguardia storica», per il *Roma*, 23-11-92. «Nuove visioni musicali», per il *Roma*, 27-11-92. «L'allegro naufragio di artisti e letterati», per il *Roma*, 27-11-92. «L'arte come spiritualità fondata sull'intuizione», per il *Roma*, 29-

11-92. «Don Benedetto quarant'anni dopo», per il *Roma*, 29-11-92. «Stockhausen per computer», per il *Roma*, 30-11-92. «Come un quartetto va oltre la musica: il Kronos», per il *Roma*, 3-12-92. «Onde in musica a 'Futuro Remoto'», per il *Roma*, 5-12-92. «Sperimentazione? Solo per i figli d'arte», per il *Roma*, 5-12-92. «Luciano Berio... in Sequenza», per il *Roma*, 11-12-92. «Se la primadonna è un computer», per il *Roma*, 15-12-92. «Croce ed altro», per il *Roma*, 22-12-92. «Un concerto per l'avvenire», per il *Roma*, 24-12-92.

Indice

<i>Premessa</i>	p. 7
Desiderata	» 9
Il mero esecutore	» 10
La memoria	» 15
Bambinette	» 21
Genere e specie	» 21
Musica e Zen.	» 23
Si può ancora essere espressivi?	» 25
Dei concorsi pianistici	» 26
Bestiario: <i>i commissari</i>	» 29
Bestiario: <i>i concorrenti</i>	» 31
Della didattica	» 32
Mentecatti et similia	» 33
Sciocchezze, spropositi, enormità....	» 36
Della posizione della mano	» 38
Dei vincitori di concorso	» 39
Dei corsi estivi	» 41
Dell'eguaglianza tra le mani.	» 41
Della sinistra verginità	» 43
Latitanza dell'idea	» 44
Baricchinate	» 46
Boulez è morto.	» 48
Pianisti in cattività.	» 50

Sublimità discografiche	p. 53
Del pedale	» 56
Dello staccato	» 56
Della fedeltà al testo	» 58
Errori?	» 59
Del repertorio	» 61
Opere disponibili	» 64
Note su spartiti	» 65
Quantità e qualità	» 68
Paralipomena	» 68
Ragioni di una dedica	» 81
<i>Bibliografia.</i>	» 85

Questo volume è stato composto
dalla Grafica Elettronica s.n.c., Napoli
e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano
nel mese di aprile dell'anno 1993
per le Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a., Napoli
Stampato in Italia / Printed in Italy

La serie di manuali e pamphlets è costituita da testi brevi, ironici, polemici, a base di manifesti, aforismi, interviste. La loro unità ideale sta nelle idee sovversive e concrete sull'espressione e la comunicazione.

Saint-Saens tratta i pianisti alla stregua di tutte le altre bestie. Erik Satie riferisce ironicamente della grande intelligenza e musicalità degli animali: evidentemente a ragione Karl Kraus ha scritto che «dove non si ha più la forza di piangere né di ridere, lo *humour* sorride fra le lagrime»: perché, in fondo, «a certi animali bisogna lasciare i loro idiotismi».

Ma non soltanto per fini ecologici - questo libro si augura di lasciare i pianisti nelle galassie - esso auspica una generazione di musicisti non di semplici virtuosi, ma che sia capace di far sorridere ancora a lungo.

Girolamo De Simone, musicista, ha curato più aspetti del fare musica, dalla composizione al pianismo, sfiorando una pluralità di generi e tematiche. Si occupa di filosofia presso l'Università Federico II di Napoli, ma anche di critica musicale per uno dei quotidiani della sua città. Ha pubblicato numerosi lavori di filosofia della musica, e diverse sue composizioni. Un CD lo ha visto selezionato affianco a compositori come Berio, Gorli, Chailly. È presidente di un Centro Studi per le Culture Contemporanee.