

Andrea Landriscina

Manuale di Direzione

Come dirigere gruppi di musicisti nei più svariati contesti

Dirigere non è un'esperienza esclusiva dei grandi direttori d'orchestra e non si pratica solo sul grande repertorio sinfonico e operistico. Può, infatti, capitare a molti musicisti di trovarsi nella situazione di dover dirigere una propria composizione per molti esecutori, un coro, un piccolo gruppo strumentale, una banda, un gruppo di allievi, magari in un contesto ludico, didattico o in un piccolo spettacolo, come pure in un vasto numero di evenienze possibili, ma difficili da elencare esaustivamente.

Imparare i rudimenti del dirigere può essere una cosa utile per qualsiasi musicista, anche se è ovvio che, per ottenere qualunque risultato, è indispensabile rivolgersi ad un maestro e potere fare della pratica, visto che si tratta di una attività nella quale conta unicamente il *saper fare* e l'esperienza maturata.

Tuttavia, contrariamente ad una credenza comune fino a pochi decenni fa, la direzione non è una capacità spontanea posseduta misteriosamente solo da pochi eletti, ma può essere trasmessa e insegnata, con gli stessi limiti e le stesse possibilità che si riscontrano nell'insegnamento di tutte le discipline artistiche.

Il metodo qui presentato si prefigge lo scopo di ottenere risultati didattici apprezzabili in breve tempo, come ho potuto sperimentare ed apprezzare nell'esperienza che ho avuto con numerosi allievi.


Va anche chiarito che questo libro non pensa affatto di sostituire il maestro, ma si propone semplicemente di affiancarlo e coadiuvarlo, forse un po' di stimolarlo: è nato raccogliendo e organizzando appunti, dispense, pensieri e riflessioni scaturiti nel corso dei miei anni di insegnamento dei *Direzione di coro e repertorio corale per didattica della musica* nei Conservatori italiani, corso che recentemente si è espanso fino a trattare anche la direzione strumentale, ed è stato progettato inizialmente come una serie di appunti per i miei allievi.

Questo mio lavoro è soggetto, come tutta la mia attività didattica ed artistica, ad un continuo stato di evoluzione e di aggiornamento. Invito, quindi, coloro che fossero interessati a utilizzarlo in qualche misura, a scaricare periodicamente l'ultima versione disponibile dal mio sito:

<http://www.landriscina.it>

Revisione aggiornata al 16 novembre 2009

Avvertenze legali

| | |
|--|--|
| Questo libro è pubblicato con licenza: |  |
| Tu sei libero di: | riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera |
| Alle seguenti condizioni: | <ul style="list-style-type: none">• Attribuzione — Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.• Non commerciale — Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.• Non opere derivate — Non puoi alterare o trasformare quest'opera, ne' usarla per crearne un'altra.• Diritti morali – Sei tenuto a rispettare i diritti morali dell'autore. |

Prefazione

Un libro libero

Sono profondamente convinto che, rimodellando la celebre affermazione di Newton, senza la presenza di giganti alle nostre spalle noi tutti saremmo dei nani. Quasi tutto quello che sappiamo e sappiamo fare, oggi, è merito del lavoro, della fatica, dell'ingegno, della creatività, di milioni di esseri umani che ci hanno preceduto. Per ogni nostro sapere abbiamo infinite riconoscenze, per ogni oggetto o concetto che usiamo quotidianamente ci sono dietro mille padri, pur se ne ignoriamo l'esistenza. Se l'uomo ha potuto costruire quello che oggi chiamiamo "civiltà" questo lo si deve unicamente alla condivisione delle conoscenze teoriche e pratiche.

Sono profondamente in disaccordo con l'uso rapinoso e paralizzante che si sta facendo oggi del diritto d'autore (che andrebbe meglio chiamato *diritto d'editore*), volto a bloccare il progresso scientifico e culturale dell'umanità a "vantaggio" di pochissimi.

L'editoria oggi ha preso una direzione vergognosa: l'editore non promuove più i suoi libri né aiuta, consiglia e assiste i suoi autori, come avveniva in passato, ma li sfrutta all'osso e blocca a volte la diffusione delle opere per paura di non intascare qualcosa. Migliaia di titoli librari non sono disponibili perché esauriti, ma non si possono liberamente fotocopiare o in qualsiasi modo fruire perché "protetti" dal copyright. Questi libri sono i *desaparecidos* della cultura, vittime di un sistema che antepone lo sfruttamento economico dell'opera alla conoscenza e alla fruibilità della stessa. Inoltre, a parte rare eccezioni rappresentati dai romanzieri di successo, oggi un editore, per pubblicare un libro senza correre il minimo rischio economico, pretende dall'autore una enorme quantità di denaro, denaro che l'autore di un libro specialistico a diffusione, ovviamente, limitata, non vedrà mai ritornare indietro, nonostante gli sforzi compiuti per realizzare l'opera. Pertanto tutta l'editoria a contenuto specialistico, indispensabile comunque per il progresso dell'umanità, grava economicamente solo ed unicamente sugli studiosi, che si fanno carico del doppio sacrificio di portare avanti le loro ricerche e di pubblicarne i risultati, sempre e comunque a loro spese.

Uno dei più grandi valori della civiltà umana è, ribadisco, la condivisione delle idee e delle conoscenze. Quando le persone si scambiano oggetti e denari, si ritrovano alla fine in possesso di valori complessivi, espressi in oggetti e denari, più o meno equivalenti a quello che avevano prima, ma se le persone si scambiano idee e conoscenze, ciascuna nello scambio sarà profondamente arricchita, senza che nessuna, al contempo, possa rimanere impoverita.

Su questo principio è sorto di recente un grandissimo movimento mondiale che potremmo chiamare "*delle conoscenze aperte*" formato da persone che, stanche della paralisi culturale apportata da brevetti e diritti d'autore, mettono a libera disposizione dell'umanità idee, testi, conoscenze, software, manualistica, in pratica ogni tipo di opere dell'ingegno, movimento di cui sono appassionato e attivo sostenitore.

Su queste premesse, se voglio che questa mia fatica abbia senso e che non venga imprigionata da contratti, cavilli ed editori e tutte quelle terribili gabbie legali che potremmo definire come i preservativi della cultura, l'unico mezzo che ho per "tutelarla" veramente è quello di *donarla*, tramite le meravigliose possibilità offerte da Internet, a tutti coloro che possono essere in qualche modo interessati a leggerla e ad utilizzarla.

Questo libro, quindi, è un testo libero: chiunque può scaricarlo, duplicarlo, leggerlo, redistribuirlo ed utilizzarlo, con il vincolo di citarne la fonte (perché me ne assumo la paternità e quindi anche la responsabilità), di non farlo a fine di lucro (in tal caso è obbligato a contattarmi, perché è giusto che in qualche modo ne partecipi anch'io), e di seguire le poche condizioni sopra riportate.

Anche gli strumenti tecnici con cui è stato realizzato sono quasi tutti strumenti liberi: il testo è stato scritto integralmente con OpenOffice su Linux Ubuntu, splendido sistema operativo libero, e con lo stesso programma sono state realizzate le illustrazioni e la conversione in PDF, alcuni ritocchi alle immagini sono stati ottenuti con Gimp, e il server che lo distribuisce sul Web è sempre basato su Linux. Solo gli esempi musicali sono stati realizzati con Finale™, non essendo disponibile al momento, nel mondo Open Source, un software altrettanto pratico, potente e di rapido utilizzo.

Un insperato successo

La presente edizione che avete nelle mani è la terza revisione che sto facendo del mio lavoro. Quando nell'autunno del 2002 ebbi finita la prima stesura, ne parlai con un mio vecchio amico che fa l'editore

musicale ormai da tre generazioni e gli chiesi che tiratura avrebbe potuto avere in Italia il mio libro. Mi rispose che poteva vendere sulle 20 copie l'anno, o al massimo 30. Ebbene, quando l'ho messo in linea, il software che mi certifica i gli scaricamenti ne ha segnati 900 solo 11 mesi. In seguito il trend si è abbassato, ma ho superato abbondantemente i 2000. Ho avuto un sacco di recensioni su blasonate riviste, un gran numero di siti internet hanno un link a questo libro, ricevo numerose email di felicitazioni, di commenti di richieste e di chiarimenti. La cosa che più mi ha colpito è il fatto che questo libro è stato letto non solo in Italia ma anche in altri paesi, come mi testimoniano le email ricevute, grazie al fatto che la lingua italiana è ancora piuttosto conosciuta nell'ambito dei musicisti.

Un libro vivo

Un altro vantaggio offerto dall'editoria libera on-line è quello di permettere agli utenti di disporre sempre dell'ultima edizione, consentendo all'autore di apportare anche frequenti correzioni, cambiamenti e integrazioni assecondando sia la propria evoluzione professionale e didattica sia tenendo conto del feedback ricevuto dagli utenti stessi, feedback del quale potrò tenere conto nelle future rielaborazioni, fornendo agli utilizzatori qualcosa di simile ad un... *servizio di assistenza*.

Un libro elettronico

Siamo da sempre abituati al fatto che un libro è un oggetto, che ha un colore, una ruvidezza o una morbidezza, un odore, un peso, uno spazio occupato. E giustamente: chi non ricorda il piacere di leggere comodamente sdraiati sulla propria poltrona preferita un bel libro provando il gusto dell'avanzamento, sfogliando le pagine e provando un senso di possesso del libro stesso mentre lo si stringe avidamente tra le mani, potendo personalizzare ogni pagina con sottolineature, segni e annotazioni, infilandoci dentro un variopinto segnalibro, se non più d'uno, per ritrovare agilmente i passi di maggiore importanza? L'introduzione del libro elettronico spiazza completamente il lettore che ha ragione a considerare queste caratteristiche come integranti ed indispensabili di un libro.

Un libro in formato elettronico, tuttavia, ha pure dalla sua molti vantaggi. Occupa pochissimo spazio (che dipende solo dal supporto su cui è memorizzato), è molto facile trovare un termine o una parola, si può trasmettere facilmente via Internet e si può duplicare all'infinito senza consumarlo né rovinarlo.

Tuttavia la lettura davanti ad uno schermo è assai poco edificante, molto scomoda, poco salutare per gli occhi e non permette di aggiungere con la stessa semplicità offerta dai libri cartacei le amate sottolineature, evidenziazioni, note e segnalibri.

Per la semplice consultazione il libro elettronico è veramente ottimo, ma, se qualcuno desidera veramente leggere e usare il presente lavoro, consiglio caldamente di stamparlo su carta, magari fronte - retro, e perfino di rilegarlo, per esempio ad anelli.

La trasformazione di un libro elettronico in un libro cartaceo è indispensabile per una vera e propria fruizione dello stesso. Altrimenti possiamo solo consultarlo o *sfogliarlo* virtualmente, ma sarà molto difficile *usarlo*, o anche solo leggerlo, nel vero senso della parola.

Negli ultimi mesi stanno uscendo numerosi lettori di libri elettronici, il più famoso è il Kindle di Amazon, che hanno lo scopo di sostituire il libro tradizionale. Finora siamo agli inizi, e si tratta di tecnologie proprietarie, lacunose e tutte incompatibili tra loro. Ma il fenomeno testimonia che c'è un interesse ed un movimento attorno al libro elettronico e, probabilmente, una prossima revisione del presente lavoro avverrà quando la tecnologia sarà completa e matura.

Per una didattica della direzione

Nel panorama musicale esistono numerosissimi metodi didattici per qualsiasi settore della disciplina o quasi. Tuttavia non ho trovato granché per la didattica della direzione. Di libri sulla direzione ce ne sono molti, ma sono quasi tutti catalogabili come racconti di esperienze di famosi direttori che non si preoccupano né dell'organicità, né della completezza, né della gradualità dell'esposizione, né della trasmissibilità di quello che insegnano. Ce ne sono anche numerosi specifici per il coro, ma vedono il problema da un'angolazione specialistica e quindi limitata, tanto che non potrebbero servire un gran che ad un maestro di banda. Nei miei anni d'insegnamento di "Direzione di coro e repertorio corale per Didattica della Musica" nei Conservatori italiani non sono mai riuscito a trovare, tra i numerosissimi testi che ho letto o consultato, nemmeno un capitolo che mi potesse servire effettivamente e utilmente, non dico come dispensa, ma nemmeno per

fornirmi una traccia per le mie lezioni. Il corso in questione si proponeva inizialmente di insegnare a dirigere a coloro che andranno a fare gli insegnanti di musica, e che dovranno verosimilmente dirigere una classe di studenti che cantano in coro oppure dei piccoli gruppi strumentali, magari composti da strumentario Orff. Nel corso degli anni ho messo a punto una mia personale didattica, appuntandomi schemi e “tabelle di marcia” e ho sempre visto che gli studenti prendevano a loro volta appunti e schizzi. Mi sono, quindi, proposto di scrivere delle dispense che servissero, in parte, a supplire tali appunti. Inoltre mi è capitato di essere contattato molte volte da compositori, maestri di banda, direttori di coro, insegnanti di scuola e altri musicisti alle prese con la direzione di gruppi musicali che mi chiedessero informazioni e consigli su come fare e soprattutto come apprendere questa disciplina, che potrei chiamare scherzosamente “direzione complementare”. A queste persone avevo sempre risposto finora, che, come uno strumento musicale non si impara a suonare dai libri, così pure la direzione non può essere trasmessa per iscritto, e che, peraltro, non esiste nessun libro che serva propriamente per imparare a dirigere. Però ho sempre riflettuto sul fatto che la direzione è certamente una disciplina molto particolare, ma che qualche parte di essa, comunque, può essere sistematizzata e trasmessa per iscritto. Inoltre, nel mio insegnamento sono riuscito quasi sempre ad ottenere risultati decorosi anche con gli allievi meno dotati e più svogliati, tanto che sono piuttosto convinto della bontà del metodo che sto tuttora continuando a sviluppare. E così dalle dispense per gli allievi all’idea di un libro il passo è stato molto breve, praticamente ho cominciato a concepire le prime come capitoli del secondo.

I limiti di un libro sono evidentissimi per una materia assolutamente pratica, ma, visto che sono stati scritti centinaia di libri su come si suonano i vari strumenti musicali e su come si compone, ho potuto prendere ispirazione metodologica e pratica dall’abbondante letteratura esistente negli altri settori, e soprattutto ho potuto verificare tali limiti e sfruttarli al fine di ottenere qualcosa di utile.

Come sempre e inevitabilmente accade in ogni settore artistico, gran parte quello che io insegno è in totale contrasto con quello che insegnano molti miei colleghi; questo è dovuto all’enorme caos che ha sempre albergato in questa materia, o volendo vedere il tutto in termini ottimistici, alla incredibile ricchezza di approcci che la materia stessa offre. Tra le tante scelte che potevo fare, ho sempre preferito quelle estremamente logiche e razionali, non perché migliori (nel mondo dell’arte vale generalmente la regola opposta) ma perché sono più facilmente insegnabili e ricordabili. Insomma ho cercato, nel minuscolo laboratorio costituito dalla mia classe e dalla mia personale esperienza, di contribuire a creare un piccolo nucleo di una possibile “didattica della direzione”.

Lo sforzo di fare qualcosa che potesse andare bene per ogni tipo di utilizzo è stato grande. Se mi fossi occupato solo di direzione di coro, di banda o di orchestra, avrei potuto fare esempi più specifici e più calzanti, risparmiare molti paragrafi, scrupoli e precisazioni, per potere utilizzare soltanto ciò che è specifico e lampante per il solo caso esaminato. Gli esempi, le citazioni e i paragoni maggiormente utilizzati in questo lavoro, tuttavia, provengono dal mondo dell’orchestra e più specificamente dai grandi direttori d’orchestra, sia perché l’esempio di alcuni grandi maestri può essere molto chiaro ed evidente per profondità di vedute e per la loro immensa esperienza, sia perché la direzione d’orchestra, dal punto di vista tecnico e metodologico ha raggiunto delle vette molto superiori, rispetto alle altre discipline concorrenti nel settore direttoriale.

Questo anche per stretti motivi contingenti: un maestro del coro ha il *suo* coro, un maestro di banda ha la *sua* banda; l’orchestra, invece, è guidata da direttori sempre differenti, che quindi sono costretti a sviluppare al massimo tutte le possibili capacità tecniche e comunicative.

Una torre di Babele

Pochi settori dell’arte musicale sono così multiformi e magmatici come quello del dirigere.

Ho perfino conosciuto grandissimi direttori che non hanno mai saputo spiegare nemmeno a se stessi come sono riusciti ad ottenere determinati risultati. Anzi, spessissimo si arrabbiavano con chiunque cercasse in qualche modo di spiegarli, affermando che veniva svilita la magia dell’arte.

La maggior parte dei direttori di talento che ho conosciuto, addirittura, afferma sovente che la tecnica è nociva o, al massimo, non serve a nulla. Eppure, se la stessa affermazione venisse fatta propria da uno strumentista, non sarebbe possibile ottenere nemmeno una scala di do maggiore decente.

Non ne parliamo delle scuole di direzione: ciascuna è diversa e spesso inconciliabile con i metodi proposti dalle altre.

In realtà le orchestre professionali stesse spesso sono abituate a supplire comunque alle mancanze del direttore e quindi l’andare assieme è garantito più spesso da tecniche tipiche della musica da camera (i

musicisti si guardano tra loro) che dalla raffinata tecnica del direttore.

Chiunque andasse a verificare su trattati, manuali ed enciclopedie i vari schemi gestuali, senza dubbio difficilmente riuscirebbe a trovarne due uguali.

Ci sono addirittura dei casi eclatanti di direttori che dirigono usando praticamente il solo carisma.

Si racconta che un musicista che ascoltava il concerto in sala, vedendo Furthwängler dirigere un pizzicato di archi tenendo la bacchetta a mezz'aria e lasciandola vibrare convulsamente e aritmicamente, andò al termine del concerto a chiedere ad alcuni orchestrali dei Berliner Philharmoniker come fosse possibile in quel pizzicato andare a tempo suonando tutti assieme; «semplice» rispose uno di questi, «basta guardare il primo violino!».

D'altronde, per capire quanto Furthwängler dirigesse praticamente “di carisma”, si racconta che durante la seconda guerra mondiale, mentre lui dirigeva quasi a giorni alterni opere di Wagner a Bayreuth, dove venivano mandate le truppe tedesche ferite per trascorrere la convalescenza rigenerandosi con massicce dosi di musica wagneriana, una sera in cui lui era di riposo, accompagnò un'amica a vedere il funzionamento del teatro da dietro le quinte durante la recita. Entrò anche nella buca dell'orchestra (che a Bayreuth è coperta e quindi nascosta al pubblico) e, miracolo, improvvisamente, l'intera orchestra cambiò suono e modo di suonare, e venne fuori il suono inconfondibile di Furthwängler; questo evento è stato notato da numerosi testimoni che l'hanno tramandato colmi di stupore.

Io stesso ho visto con i miei occhi e ascoltato con le mie orecchie cosa succedeva se Franco Ferrara (un autentico mito della direzione, sconosciuto al grande pubblico a causa di una malattia che gli stroncò l'attività concertistica) si avvicinava ad un'orchestra che stava suonando sotto la direzione di qualche suo allievo.

L'orchestra non sembrava più essere la stessa: tutto cambiava e si trasformava nel suono intenso e profondo che contraddistingueva lo stile artistico di Ferrara. Lo studente che dirigeva era come se non ci fosse: non contava più nulla di fronte a quel carisma travolgente.

Pur se il suo carisma era gigantesco, tuttavia Ferrara possedeva una tecnica assolutamente perfetta, frutto forse più del suo incommensurabile talento intuitivo che di una vera e propria scuola.

È chiaro, comunque, che il carisma, la personalità e le qualità personali possono supplire a qualsiasi assenza di tecnica, visto che le orchestre, per il semplice *andare assieme*, possono sempre “guardare il primo violino”, ma è altrettanto chiaro che il possesso di carisma non è insegnabile, mentre una qualche tecnica per mandare assieme un gruppo di esecutori (e per questo motivo magari farsi ben accettare da questi) sì.

Inoltre sappiamo tutti che gli orchestrali, in particolare, ma per estensione il discorso vale per tutti i musicisti che suonano sotto direzione, la simpatia o l'antipatia verso il direttore nasce sovente più dall'agio e dalla comodità che provano suonando sotto la sua bacchetta che dalla valutazione dell'effettiva statura artistica.

Anche a questo proposito ho avuto numerose esperienze personali, rimanendo quasi sempre stupito di fronte ad orchestrali perfino delle più grandi orchestre (come la Scala e i Wiener Philharmoniker) che mi confessavano candidamente di preferire di gran lunga alcuni direttori di bassa routine (secondo una mia personale valutazione artistica, ovviamente) che però sono assolutamente precisini e meticolosi, a grandissimi geni, che però richiedono all'orchestra sforzo, concentrazione e una notevole difficoltà di comprensione e decifrazione.

Rivolgendomi con questo libro non a direttori per “vocazione e scelta” ma a coloro che si ritrovano a dirigere in particolari situazioni, il primo problema da risolvere è quello di fornire delle indicazioni minimali, ma chiare e precise, per districarsi nella materia.

Grazie anche alla mia esperienza di insegnamento ho potuto mettere a punto delle tecniche che potessero funzionare su tutti, indipendentemente da particolari predisposizioni naturali.

Note sull'utilizzo pratico di questo libro

Ho già abbondantemente informato che il taglio di questo libro non può (e forse non deve) non risentire della sua origine, cioè una serie di dispense per miei studenti, e quindi l'intero lavoro non è concepito in alcun modo per essere autonomo da un insegnamento pratico impartito da un maestro, nonostante i miei sforzi di garantire comunque la chiarezza di ogni argomento esposto.

Il libro presenta una varia tipologia di informazioni: spiegazioni, schemi, esercizi, osservazioni.

Le spiegazioni non hanno bisogno di essere commentate.

Gli schemi sì, almeno gli schemi gestuali, visto che qualsiasi libro direzione o articolo di enciclopedia che io abbia consultato offre schemi completamente differenti e completamente incompatibili con qualsiasi altro.

Ho scelto in gran parte l'insegnamento che predomina all'Accademia di Vienna, presso la quale ho studiato, dove si segue in gran parte la tradizione lasciata da Hans Swarowsky, in quanto mi è sempre sembrata la più logica e quindi la più trasmissibile.

Ho studiato con numerosi maestri (principalmente Franco Ferrara, Otmar Suitner e il suo assistente Peter Schwarz) e ne ho conosciuti a centinaia, e il tipo di approccio prevalentemente seguito dai più, pur validissimo nei risultati artistici, era talmente personale o istintivo da non poter essere facilmente emulato o trasmesso senza una complicatissima e impegnativa fase di interiorizzazione, di rielaborazione interiore e forse anche di autoidentificazione con il maestro, che comunque richiederebbe talento, volontà, tenacia, intuito e lunga esperienza, qualità che è obbligatorio richiedere a chi si vuole accingere a fare il direttore d'orchestra di carriera, ma che non può essere pretesa da chi fa l'insegnante di musica in una scuola media e che vuole eventualmente dirigere il saggio finale dei suoi ragazzi.

Vista la fin troppo vasta tipologia delle persone a cui mi rivolgo, questo libro è forse perfino controindicato per i direttori di vocazione: gli argomenti sono affrontati nella maniera più semplice possibile, striminzita ed essenziale, mancano intenzionalmente tutte le sottigliezze e i "distinguo" che sono indispensabili nell'arte direttoriale, mancano volutamente moltissime informazioni basilari e l'intero taglio è quasi sempre basato sul brutale concetto: "si fa così!", che per dal punto di vista artistico è l'approccio più umiliante e riduttivo che esista.

Tuttavia, pur rivolgendomi all'utenza non specificatamente professionale ho cercato di essere *semplice*, ma non *semplificista*: tutto quello che tratto ha lo scopo di raggiungere il massimo livello possibile all'interno del contesto prescelto, visto che come musicista sono sempre alla eterna ricerca del meglio.

Per quanto riguarda gli esercizi, mi sono basato su quelli che abitualmente utilizzo in classe. Prima di eseguirli è meglio leggere con molta attenzione le consegne; andrebbero eseguiti tutti davanti ad uno specchio da abiti (sufficientemente grande da visualizzare almeno l'intero busto), per avere un feedback immediato sul risultato dell'esercizio stesso.

L'utilizzo di una videocamera amatoriale per riprendersi quando si prova e quando si dirige è comunque utilissimo, e permette dei progressi enormi e rapidi semplicemente osservando se stessi al lavoro.

Visto il prezzo sempre più basso, questo oggetto non è più da considerarsi un lusso, mentre è giusto consigliarlo come utile e moderno strumento di apprendimento.

Se gli studenti riescono ad organizzarsi, sarebbe cosa eccellente poter studiare a coppie di 2, in cui uno dirige e l'altro suona (o canta), scambiandosi vicendevolmente i ruoli e, soprattutto, osservazioni costruttive.

La direzione, per la sua stessa natura, non può essere insegnata né appresa individualmente, anzi, il suo insegnamento richiede comunque più persone e, possibilmente, spazi e mezzi idonei.

Per quanto riguarda le **osservazioni**, quelle che sono contrassegnate dall'immagine della *bomba* riprodotta qui a fianco, si riferiscono a difficoltà, possibili fraintendimenti, equivoci oppure incidenti frequenti che ho potuto verificare nel corso del mio lavoro di insegnante.



Visto che un lavoro del genere non può limitarsi a descrizioni verbali o a disegni statici, ho pensato di corredare questo libro di una serie di brevissimi filmati didattici, che si potranno scaricare dal medesimo sito nel quale il libro è reperibile. L'esistenza di filmati relativi all'argomento di cui si sta trattando sarà indicata tramite l'icona riportata qui a fianco.

I filmati sono degli esempi scolastici da me prodotti: non ho volutamente attinto agli esempi di grandi maestri in concerto in quanto, essendo questo un libro libero a distribuzione gratuita, non volevo incappare in grane attinenti al diritto d'autore.



Introduzione

Dal gesto della mano alla musica

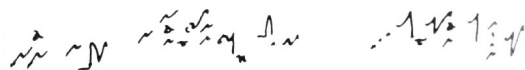
Uno dei primi mezzi per veicolare informazioni musicali è stata la gestualità. Sono stati trovati dei bassorilievi egizi riportanti delle figure di musicisti che suonano e davanti a loro c'è un personaggio che fa delle segnalazioni simboliche con una mano.

In epoche e civiltà in cui la scrittura musicale non esisteva, oppure era estremamente rudimentale oppure ancora non veniva comunemente utilizzata, il sistema migliore per far ricordare una melodia era quello di utilizzare dei gesti convenzionali.

Questo modo di operare si chiama **chironomia**, e si è riscontrato in moltissime civiltà umane, come gli antichi egizi, gli ebrei, i greci, i romani, gli indiani, i bizantini e molti altri ancora. Di queste tradizioni alcune si sono preservate nel tempo e sono rimaste e tuttora visibili, come la chironomia degli antichi egizi che è rimasta nelle tradizioni della musica copta, e la chironomia di radice greco – romana – ebraico – bizantina che è alla base di quella gregoriana.

Già, perché i cantori medioevali, che dovevano ricordarsi a memoria decine di migliaia di canti che cambiavano di giorno in giorno anche più volte nelle varie celebrazioni della giornata (liturgia delle ore), si affidavano a qualche cantore più anziano o più esperto per farsi rammentare la melodia. Per svolgere questo compito, il *praecemptor* utilizzava un antico linguaggio di gesti che serviva ad indicare simbolicamente le curvature ed i tratti salienti del canto. Essendosi la chironomia già piuttosto sviluppata nel corso dei secoli e permettendo di indicare con una discreta precisione una linea melodica, si pensò di utilizzare gli stessi segni gestuali della chironomia per de-scrivere le melodie. Nacque così la cosiddetta *notazione neumatica in campo aperto* (cioè senza linee di riferimento che indicassero la posizione assoluta delle note) che, per molti studiosi, va vista come la trasposizione dei gesti del maestro sulla carta.

L'immagine qui sotto, tratta dal *Liber Gradualis*, notazione di Laon, mostra chiaramente questo tipo di figure neumatiche – chironomiche (oltre alla scansione dei gesti sono riconoscibili anche alcune lettere dell'alfabeto che forniscono informazioni aggiuntive; per esempio sopra al primo neuma è leggibile una piccola lettera "a", che sta per *augete*, che in latino significa aumentate, e si riferisce all'aspetto ritmico: indica, quindi, di dilatare il tempo e forse anche il gesto) che possono suscitare nella nostra immaginazione qualcosa di simile a quello che tali antichi maestri facevano per far ricordare le melodie:



Guido d'Arezzo applicò tecniche chironomiche perfino all'intonazione, al posizionamento degli intervalli e alla descrizione dell'altezza assoluta e relativa dei suoni, come attesta la celeberrima tecnica della mano, detta appunto guidoniana.

Ancora ai nostri giorni vediamo usare tecniche chironomiche per l'indicazione dell'altezza dei suoni nel metodo didattico Kodaly, grandemente usato nell'educazione musicale di base.

Ma lo sviluppo decisivo della gestualità per trasmettere informazioni musicali, non fu tanto nel settore delle altezze dei suoni, quanto nella scansione del tempo, ma per arrivare a questo risultato occorre andare un po' più avanti nel medioevo, fino all'età detta dell'*Ars Nova*.

Come è nata la figura del direttore

Finché il ritmo musicale fu solo verbale, cioè determinato dalla ritmica intrinseca al testo che veniva cantato¹, non era molto grande il problema di "andare assieme" tra i diversi cantori e la parte più complessa della gestione di un coro era senz'altro il ricordare e far ricordare a memoria con precisione l'immenso patrimonio musicale necessario alle esigenze liturgiche, a parte le difficoltà di organizzazione del coro stesso.

Con l'avvento della mensuralità (cioè la divisione isocrona del tempo in multipli e sottomultipli) si sono create le premesse perché la musica potesse essere diretta, e difatti comparve quasi subito la figura di colui

¹ Nella lingua latina, come in molte lingue antiche, non esiste l'accento qualitativo di una sillaba (l'accento come lo intendiamo modernamente ottenuto appoggiando una vocale), bensì l'accento quantitativo, cioè ogni sillaba è breve o lunga in base a principi ben precisi e determinati.

che batte il tempo per tutti gli esecutori. A proposito di questo, possiamo vedere una significativa rappresentazione di due maestri che battono il tempo da due cantorie contrapposte nel frontespizio del *Theatrum instrumentorum* di Michael Praetorius². La gestualità, quindi, smise di indicare l'altezza dei suoni per passare ad indicare la scansione metrica entro la quale i ritmi dovevano essere scanditi.

La mensuralità, la polifonia e la scrittura, tre diversi aspetti strettamente interdipendenti dello stesso tipo di civiltà musicale, portarono un nuovo importantissimo concetto temporale: il *tactus*³, ovvero il tempo che sincronizzava tra di loro le varie voci della polifonia, l'unità di misura per i tempi musicali.

Questo *tactus* veniva battuto in moltissimi modi che possiamo classificare in due grandi categorie: *sonori* e *visivi*.

La *battuta sonora* era ottenuta battendo la mano o il piede o vari oggetti (bastoni di varie dimensioni, ogni genere di strumenti a percussione, per esempio) su di una superficie ricavandone un suono udibile che scandiva il tempo.

La *battuta visiva* era ottenuta muovendo la mano, che poteva anche stringere una notevole varietà di oggetti che avevano lo scopo di aumentarne la visibilità (bastoni di varie dimensioni, rotoli di carta, bacchette, ecc.) e comunicava la scansione temporale in maniera assolutamente silenziosa. Questa era composta da due elementi: la *depressio* (il battere) e la *elevatio* (il levare); la tecnica gestuale era solo agli inizi e non si disponevano di altre possibilità, pertanto se si doveva battere un tempo in 3 si utilizzava una *depressio* del valore di un movimento e una *elevatio* di due.

Fino a tutto il rinascimento il battitore del tempo era generalmente una figura di manovalanza⁴: il direttore, che era contemporaneamente anche il compositore (con rare eccezioni) era principalmente colui che conduceva le prove, che assegnava le parti e che insegnava il brano agli esecutori.

Grandi cambiamenti vennero con il periodo barocco, nel quale vedremo nascere un'altra forma di direzione sonora che rimarrà in vigore con enorme successo fino all'800 compreso, con significativi strascichi pure ai giorni nostri: *la direzione dallo strumento*.

Il direttore, infatti, dirigeva sia utilizzando cenni del capo (componente visiva), sia suonando il proprio strumento (componente sonora), con modalità molto simili a quelle che oggi si usano nella musica da camera.

Gli strumenti privilegiati dai direttori – compositori erano il violino e il cembalo, tuttavia molti altri potevano essere impiegati per lo stesso scopo⁵.

Ancora oggi vediamo dei solisti (per lo più tastieristi o violinisti) che eseguono concerti solistici dirigendo dallo strumento. Tuttavia, nel tempo antico, il direttore non suonava la parte del solista, ma talvolta il basso, talvolta la melodia, talvolta degli accordi del continuo, al fine di guidare l'orchestra.

Per lunghissimo tempo, poi, la direzione non era gestita da un solo soggetto. La pratica consueta, infatti, era la cosiddetta *direzione a due*, che oggi ci sembra un assurdo, ma che è durata quasi tre secoli e in Italia è stata praticata fino a metà dell'800.

La coppia direttoriale era costituita dal compositore (o maestro di cappella) che sedeva al cembalo e si occupava prevalentemente della concertazione (ma dirigeva i recitativi nelle opere) e dal primo violino (detto *di spalla*), che guidava tutto il resto dell'esecuzione. È chiaro che il rapporto tra le due figure non fosse sempre idilliaco e che a volte sorgessero grandi conflitti non solo artistici e interpretativi, ma anche di poteri e di competenze. In certi casi particolari poteva esserci perfino un *battitore del tempo*, o addirittura un terzo direttore (negli spettacoli d'opera un maestro di cappella non compositore sedeva al lato del palcoscenico e dirigeva quei recitativi in cui i cantanti fossero spostati, per motivi scenici, dal suo versante).

Con il passare del tempo, il primo violino si specializzò sempre di più nel dirigere, fino a smettere completamente di suonare per battere solo il tempo con l'archetto. In tal caso, l'orchestra aveva bisogno di un altro primo violino che fosse di guida sonora per tutti, e questa figura fu quella del *concertino*.

Solo nell'800, sotto la spinta di alcuni maestri particolarmente carismatici, il violinista direttore smise di

2 Michael Praetorius, *Sintagma musicum*, vol. II, Wolfenbüttel 1620.

3 Il *tactus* era la pulsazione del battito cardiaco che si poteva sentire tastandosi le vene del polso. Anche se la sua frequenza poteva essere diversa da individuo a individuo (se uno, al limite, era febbricitante poteva avere una frequenza rapidissima) fu per lunghissimo tempo l'unico metro di riferimento (o quasi) per il tempo musicale. Le varie convenzioni scritte e i vari simboli di proporzione assegnavano rapporti differenti tra il *tactus* e le figure musicali. Chiunque abbia a che fare con la musica antica dovrà essere perfettamente consapevole del *tactus* e della relativa teoria delle proporzioni, per evitare di staccare dei tempi completamente errati.

4 Questo fenomeno poteva accadere anche nei secoli successivi, sia pur più raramente. Ricordiamo che il suo compito non era quello propriamente di dirigere, ma unicamente quello di battere il *tactus*.

5 Sappiamo con certezza, per esempio, che J. J. Quantz dirigeva dal flauto e D. Dragonetti dal contrabbasso.

battere il tempo con l'archetto e passò alla più agile bacchetta e soprattutto, sotto la spinta di una maggiore complessità delle partiture, si riunirono le figure del Konzertmeister (violino di spalla direttore) e del Kapellmeister (compositore, maestro di cappella al cembalo e concertatore) per avere un'unica figura che compendiasse entrambi i ruoli: il *maestro direttore e concertatore*, dicitura che ancora oggi troviamo sovente nelle locandine dei concerti.

Il passaggio dalla direzione a due a quella singola, ha comportato anche l'ingresso del protagonismo, del divismo, ma anche del virtuosismo direttoriale, visto che l'estrema specializzazione che ha subito tale figura ha permesso l'esistenza di repertori creati appositamente per questa figura e che richiedono qualità specifiche paragonabili al virtuosismo strumentale.

Sarebbe, infatti, impensabile eseguire opere di Stravinsky, Bartok, Berg e Webern senza la presenza di un direttore tecnicamente preparato.

Quando è necessario dirigere?

In realtà, ogniqualvolta due o più esecutori suonano o cantano assieme occorre un sincronismo che possiamo considerare embrionalmente come direzione. Non dobbiamo pensare solo e necessariamente a un signore in frac con la bacchetta in mano: quando il primo violino fa un cenno del capo per *dare il levare* ai membri di un quartetto, svolge un'attività estremamente simile. Anche in complessi di discrete dimensioni, il direttore può essere contemporaneamente uno strumentista contemporaneamente impegnato nell'esecuzione: per esempio non è infrequente vedere un primo violino che dirige dal suo leggio di orchestrale o un pianista che dirige dal suo sgabello di solista, secondo la vecchia e accreditata tradizione di dirigere dallo strumento. Nell'accezione comune, tuttavia, il direttore è una figura che svolge un ruolo tutto suo e che lavora con un gruppo di una notevole dimensione numerica.

Quando si ha a che fare con un coro o con un'orchestra, sia pure di piccole dimensioni, il direttore svolge un ruolo estremamente pratico e utile, sia pure non sempre indispensabile.

Esistono pure dei casi limite, relativi alla necessità del direttore: in alcuni brani di musica contemporanea, la gestione del sincronismo tra i musicisti può essere talmente complessa da richiedere una figura specifica che se ne faccia carico; ho visto personalmente e più volte dirigere sia dei trii che dei quartetti, cosa che in un repertorio classico, invece, potrebbe sembrare caricaturale.

Oltre che un ruolo utile, il direttore svolge anche un ulteriore ruolo un po' più imponderabile: la gestualità, caricata e plasmata dalle proprie idee interpretative, aggiunge ulteriori informazioni all'esecuzione musicale e crea interesse, concentrazione e migliore comprensione del testo musicale eseguito, o, come minimo, ulteriore elemento di spettacolo. Chiunque abbia visto dirigere un grandissimo maestro, si sarà reso conto di come il suo gesto comunichi emozioni, tensioni e intenzioni non solo agli esecutori, ma anche allo spettatore, migliorando la comprensione generale e la partecipazione interiore all'evento musicale.

Le orchestre senza direttore

Spesso, in repertori orchestrali per piccoli organici, in concerti per solista e orchestra e soprattutto nella musica antica, vediamo l'assenza del direttore come figura formale, anche se poi non c'è alcun dubbio (ed è sempre evidenziato in qualche modo anche nelle locandine) che esista un unico concertatore, un'unica persona che si prende l'intera responsabilità dell'esecuzione.

Tuttavia ci sono state delle esperienze interessanti dove il direttore è stato abolito non solo come figura formale, ma anche come responsabile unico dell'esecuzione.

Nella prima metà del '900 nacque in Unione Sovietica la *Persimfans* (Mosca 1922-1933), che era una grande orchestra sinfonica priva di direttore, considerato dalla cultura comunista come un despota borghese⁶. Questa orchestra era quindi autogestita e ogni orchestrale aveva diritto di parola su ogni minimo particolare dell'esecuzione musicale, sulla base di un egualitarismo assoluto. Il risultato pratico fu un autentico fallimento. Con tale metodo, le prove richieste per montare un nuovo programma richiedevano mesi e mesi, dal momento che ogni orchestrale si pregiava di sfoggiare le proprie raffinatezze interpretative e le prove si riducevano a delle interminabili assemblee para-sindacali, dove, per decidere se fare o non fare un accento, si doveva arrivare perfino alle votazioni. L'orchestra, come prevedibile, chiuse per inconcludenza.

In tempi molto più recenti è sorta negli Stati Uniti un'altra orchestra senza direttore: la *Orpheus Chamber*

6 La triste associazione mentale direttore – dittatore, è figlia di una lunga storia di innegabili abusi di potere, ed è stata egregiamente esemplificata da Federico Fellini nel film *Prova d'orchestra*

Orchestra, complesso oggi molto famoso, prestigioso e documentato da una copiosa discografia. Ho incontrato personalmente Julian Fifer, il violoncellista che l'ha fondata, ed è stato per me molto istruttivo conoscere da lui le tappe di perfezionamento del loro modo di lavorare. Inizialmente le cose andarono pressappoco come nell'orchestra sovietica: interminabili prove e scarsissima produttività, che in un regime di libera imprenditorialità come quello americano significava guadagni da fame. Fifer, infatti, mi disse che solo parecchio tempo dopo la fondazione della *Orpheus* venne a sapere dell'esperienza sovietica e dei suoi risultati disastrosi. In seguito gli orchestrali decisero di passare da una *democrazia diretta*, i cui tutti partecipano in egual modo alla costruzione delle scelte interpretative, ad una *democrazia rappresentativa*, in cui pochi per volta, secondo un criterio di rotazione dei ruoli rigoroso e imparziale, prendono le decisioni, dopo aver studiato a fondo l'intera partitura. Il risultato è oggi eccellente e sotto gli occhi (pardon, le orecchie) di tutti. Anche se, in fondo, la figura direttoriale è stata velatamente ripristinata in forma oligarchica.

In tempi recenti altre orchestre, come ad es. la Prague Chamber Orchestra, hanno preso a lavorare senza direttore, e questa condizione è assai comune nel repertorio antico, dove, tuttavia, una figura di concertatore principale è comunque sempre presente.

Queste esperienze sono assai importanti per capire esattamente in cosa consista realmente la figura del direttore, un po' come è stata meglio compresa la funzionalità di certi organi del corpo umano studiando il comportamento di persone che ne sono rimaste prive a seguito di malattie o incidenti.

Dirigere o battere il tempo?

Il significato comunemente inteso della parola *dirigere* si è formato in periodo romantico. È basato su di una serie di presupposti tecnici e stilistici che si sono forgiati sul grande sinfonismo da Beethoven in poi e sull'opera lirica. Per mandare assieme un gruppo di archi un un concerto grosso barocco basta il cenno del capo o dell'arco di un violinista e l'intera orchestra può suonare insieme senza necessitare di ulteriori indicazioni. Dagli albori della musica mensurale agli inizi dell'800 anche i cambiamenti di tempo avvenivano unicamente per relazioni matematiche⁷, pertanto non era affatto indispensabile la presenza di altri gesti di sincronizzazione temporale nel corso dell'esecuzione. Il direttore come noi oggi lo intendiamo è indispensabile quando ci sono frequenti cambiamenti di tempo (non legati necessariamente da relazione matematica), quando ci sono dei significativi coloriti di frase, dei recitativi accompagnati, degli accelerandi e rallentandi, dei respiri, delle *nuances* agogiche.

Esistono, invece, delle situazioni e dei repertori dove la direzione così intesa è inutile, se non addirittura controproducente. Per esempio, se io dirigo una messa di Palestrina, non avrò cambiamenti di tempo (altro che relazionali), non avrò coloriti di frase (sempre che io mi voglia mantenere in una situazione stilisticamente accettabile⁸), avrò una tale indipendenza delle linee vocali che le indicazioni espressive date ad una voce danneggerebbero la corretta resa di tutte le altre, pertanto, alla luce di queste considerazioni, più che di dirigere avrò bisogno di battere chiaramente il tempo (o meglio il *tactus*).

La differenza tra **dirigere** e **battere** (*dirigieren* e *taktieren* in tedesco, *conduct* e *beat* in inglese) si riscontra non soltanto tra un repertorio e l'altro, ma anche all'interno dello stesso brano.

Tutta la gestualità, infatti, è suddivisibile in due parti differenti:

- **momenti attivi**, dove l'informazione gestuale è indispensabile e imprescindibile (per esempio stacchi di tempo, accelerandi, rallentandi, corone, fermate, cesure, respiri, rubati). Richiedono estrema chiarezza, sono come degli ordini perentori impartiti agli esecutori, debbono essere perfetti tecnicamente e inequivocabili. In questi momenti prevale il *battere* il tempo.
- **momenti passivi** dove il compito del direttore è unicamente quello di mantenere lo stesso tempo, eventualmente fornendo agli esecutori dettagli espressivi. Qui il direttore può fare praticamente quello che vuole (purché quello che fa sia *utile*, naturalmente), può limitarsi a battere il tempo, può indicare qualsiasi sfumatura del tipo di suono: è evidente che in questi momenti prevale il *dirigere*.

La differenza tra dirigere e battere, ovviamente, si manifesta solo nei momenti passivi, che sono spesso la parte più corposa della direzione.

Ovviamente mi riferisco al solo aspetto della gestualità e dell'esecuzione: per quanto riguarda la concertazione non c'è alcuna differenza concettuale tra il dirigere Palestrina o un melodramma romantico.

⁷ Per una descrizione più dettagliata vedi pag.41

⁸ In tutta la musica antica esisteva soli la dinamica di nota (es. messe di voce). La dinamica di frase nasce a fine '700 con la scuola di Mannheim.

Anche nella musica contemporanea a volte è meglio battere soltanto il tempo piuttosto che *dirigere*; questo si verifica soprattutto, caso identico a quello della polifonia classica, laddove l'indipendenza delle varie parti sia spinta all'estremo e che, quindi, indicando con il gesto l'espressione, la dinamica e i coloriti di una parte, si vadano a contrastare in maniera inopportuna le altre.

Quindi il solo battere il tempo correttamente e *asetticamente* non è una attività svalutativa di un direttore, ma può essere una scelta e una necessità stilistica imposta dal tipo di partitura da interpretare.

Va ricordato che, se pure un direttore si limita al solo battere il tempo, conserva comunque l'onere di fare le prove, nelle quali può (e deve) plasmare ogni minimo dettaglio dell'interpretazione musicale.

Tecnica del gesto e preparazione musicale degli esecutori

Una cosa che mi viene spesso obiettata ogni volta che tengo le mie lezioni di direzione ad un nuovo gruppo è che una cosa è dirigere un gruppo di professionisti, un'altra è dirigere un gruppo dilettanti o di bambini che non hanno preparazione musicale alcuna. Ebbene, questa preoccupazione è completamente fuori luogo. La tecnica del gesto interferisce nella sfera inconscia tramite un linguaggio non verbale, ed in questa sua caratteristica è assolutamente indifferente alla preparazione musicale di chi ci si trova di fronte. E' vero che avere di fronte dei professionisti porta a dei risultati artistici più agevoli e pregevoli rispetto all'esperienza con dilettanti, tuttavia la differenza non sta nei meccanismi con cui il gesto viene recepito, ma nella preparazione, nella professionalità, nella concentrazione e nell'esperienza intrinseca del professionista, riguardando la qualità dell'esecuzione più che il semplice sincronismo. Per riprova di questa affermazione io ho spesso insegnato dei canti a dei bambini che non erano minimamente in possesso di preparazione musicale e, una volta che tali canti erano sufficientemente appresi, ho poi potuto dirigerli con lo stesso tipo di gestualità che avrei usato con dei professionisti, potendo perfino ottenere ogni genere di accelerandi e rallentandi a piacimento pur senza averli concordati preventivamente.

Questo è un esperimento facile da realizzare e dà una chiara visione di come la tecnica del gesto si rivolga all'inconscio e sia indipendente da ogni tipo di acculturamento. E non potrebbe essere diversamente, altrimenti un'orchestra non potrebbe cambiare direttore ad ogni concerto, direttore che, a sua volta, può provenire da qualsiasi provenienza culturale, geografica e artistica.

Capovolgendo, inoltre, questo discorso, possiamo anche affermare che qualsiasi tecnica del gesto che funzioni con qualsiasi tipologia di esecutore⁹ è utile e funzionale, e questo aiuta a capire come a risultati eccellenti si possa arrivare, comunque, per tante strade, aventi pari dignità.

Ed il fatto che le tecniche direttoriali, che producono eccellenti risultati, siano così numerose, ne è la riprova.

Alla ricerca di uno standard

Abbiamo detto che qualsiasi tecnica che funzioni va bene. Per secoli ogni maestro di cappella ha fatto a modo suo, secondo il suo istinto, con innumerevoli prove ed errori, raggiungendo di volta in volta risultati più o meno soddisfacenti. Quando i risultati erano particolarmente sgradevoli, come tutti sanno (perché la cosa si ripete ancora oggi, tale e quale) ... si arrabbiava con gli esecutori.

Per molti secoli, la direzione è stata una cosa prevalentemente istintiva: alcuni spontaneamente vi riuscivano, altri no. Fino agli anni '70, la maggior parte dei musicisti professionisti erano convinti che "direttori si nasce e basta", che la direzione non fosse minimamente insegnabile e che l'unico requisito per diventare direttore fosse di avere una ferratissima preparazione musicale: se poi l'istinto portava a dirigere in maniera soddisfacente nasceva un direttore, altrimenti ... peccato! Insegnare la direzione era considerato una contraddizione in termini, una espressione blasfema. Il direttore era un iniziato ad un'arte di cui nessuno poteva conoscere la procedura di iniziazione, appartenente ad una casta alla quale si accedeva unicamente grazie a capricciosi e imperscrutabili doni del fato. E da qui alla mitizzazione di tale figura il passo fu molto breve, come mostra tutta la storia del '900 con i suoi direttori - divi che si facevano fotografare ed intervistare in pose da condottieri militari, oppure ieratiche, divistiche, profetiche o estatiche.

Chi più di chiunque altro ha rotto le uova nel paniere ed ha mandato all'aria questa radicata convinzione fu Hans Swarowsky.

Nato a Budapest nel 1899, quando l'Ungheria faceva parte dell'Impero Austro - Ungarico, e morto a Salisburgo nel 1975, fu uno dei più importanti direttori d'orchestra del suo tempo. Allievo di Schoenberg e di

9 In questo lavoro userò prevalentemente il termine *esecutore*, piuttosto che orchestrale o corista vista la molteplice destinazione d'uso che mi prefiggo con questo libro.

Webern per la composizione e di Weingartner e di Richard Strauss per la direzione, fu un personaggio coltissimo, geniale e rivoluzionario. Pose le basi per lo studio della prassi esecutiva del classicismo viennese (negli anni '50, quando di prassi esecutiva non si parlava nemmeno per la musica barocca!), fu direttore stabile di importantissime orchestre e teatri d'opera e dal 1946 aprì presso l'Accademia di Vienna una scuola di direzione d'orchestra che sfornò oltre 800 allievi, la maggior parte dei quali sono oggi celebri direttori in carriera (tanto per citare i più famosi Claudio Abbado, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Adam Fischer, Garcia Navarro, Dimitri Kitaenko, Theodor Guschlbauer).

Swarowsky concepì nel corso di tanti anni di attività artistica e di insegnamento un vero e proprio metodo didattico per la direzione, metodo che comprendeva molti elementi, dalla tecnica del gesto (Schlagtechnik) alla tecnica di memorizzazione delle partiture mediante l'analisi strutturale del fraseggio (Taktgruppenanalysis) alla scuola dell'interpretazione, che nessuno meglio di lui seppe sviluppare e spiegare su basi logiche, storiche, compositive e filologiche.

Il suo metodo si è largamente diffuso, visto che numerosi suoi allievi sono stati insegnanti a loro volta, e che, quindi, l'hanno ulteriormente sviluppato e perfezionato.

Qualsiasi opinione si possa avere sull'uomo e sul suo insegnamento, da Swarowsky in poi tutti hanno dovuto fare i conti con una nuova realtà: cioè che la direzione è insegnabile su basi concrete e razionali né più né meno di qualsiasi altra materia artistica, e che la gestualità è una disciplina che ha una precisa grammatica che, se correttamente applicata, funziona sempre, almeno limitatamente alla possibilità di mandare assieme un gruppo di esecutori.

Nessuna altra scuola di direzione ha mai avuto tanta completezza e si è basata così sistematicamente su principi logici così facilmente spiegabili e quindi facilmente trasmissibili.

Pertanto non è un certo un caso se l'insegnamento di Swarowsky continua a propagarsi nel mondo ed è per questo che, tra le diverse tecniche direttoriali, ho scelto di ispirarmi principalmente a tale metodo, sia pure filtrandolo attraverso le mie personali esperienze e convinzioni. Con questo non intendo dire che sto scrivendo una dissertazione sul metodo di Swarowsky, ma che a parti di esso mi sono fortemente ispirato, in quanto ha maggiori possibilità di altri di poter divenire uno standard accademico e di porre seriamente le basi per una futura didattica della direzione.

Dirigere quale organico?

Esistono oggi tanti corsi per la direzione d'orchestra, di coro, di voci bianche, di banda e di ensemble strumentali. Vista la sempre maggiore parcellizzazione e specializzazione del sapere, è un normale segno dei tempi il fatto che esista un corso per qualsiasi compagine.

Tuttavia nel mondo della cultura e dell'arte non esistono tutte queste barriere, tutte queste demarcazioni.

Insomma: non esiste alcuna vera differenza tecnica nel dirigere un coro, un'orchestra, una banda o qualsiasi altro gruppo di esecutori.

La divisione in compartimenti stagni di tutte le discipline afferenti alla direzione è comunque una divisione artificiosa e utile solo a moltiplicare il numero delle specializzazioni.

Un direttore di coro che prepari il suo coro ad eseguire la *Missa solemnis* di Beethoven o il *Messiah* di Händel è perfettamente in grado di dirigere anche tutto l'insieme, come pure una sinfonia o altro.

Nel mondo germanico, infatti, il *maestro di cappella* istruisce il coro e dirige l'orchestra senza fare tante differenze. Anche dirigere una banda non è molto differente dall'esperienza con l'orchestra.

La tecnica è sempre la stessa, le qualità richieste le stesse, lo studio della partitura è lo stesso, e così via.

Quello che cambia sostanzialmente è costituito dalla **specificità** del gruppo e quindi dal **modo di rapportarsi** ad esso.

Rapportarsi con un coro prevalentemente amatoriale, che prova con calma in un'atmosfera conviviale (talvolta più prova e più si diverte), è abbastanza diverso dal rapportarsi con un'orchestra professionale, che deve ridurre al massimo i tempi di allestimento di uno spettacolo per motivi di costi e di produttività.

Se si ha a che fare con una banda, occorre dedicare molto tempo alla trascrizione, alla realizzazione, al reperimento dei materiali d'esecuzione, visto che le bande hanno delle tipologie diversissime e occorre che ciascuna utilizzi al meglio il proprio organico.

Dirigere un coro di voci bianche richiede la dote di sapere rapportarsi molto bene con dei bambini, avere una buona comunicativa didattica e una notevole pazienza.

Ma i principi primi della direzione rimangono sempre quelli, tanto è vero che ho avuto la fortuna di conoscere eccellenti musicisti che hanno diretto ogni genere di gruppo con ottimi risultati.

Formazione delle qualità necessarie alla direzione

L'orecchio

Dicono molti orchestrali che la caratteristica principale che contraddistingue i direttori degli altri musicisti è quella di essere completamente sordi. Questa è, ovviamente, una malignità ingenerosa, ma nasce dal fatto che la dote che, secondo le aspettative, dovrebbe essere maggiormente sviluppata nel direttore è proprio quella dell'orecchio musicale.

L'attività direttoriale più onerosa è sempre quella della concertazione, attività che richiede moltissimo tempo: nelle grandi orchestre sinfoniche la prova può durare 3 o 4 volte il tempo di esecuzione, ma se ci portiamo verso le realtà semi - professionali, didattiche o amatoriali vediamo che per preparare un singolo programma occorre lavorare anche molti mesi.

Senza un ottimo orecchio non è possibile né provare né insegnare, perché non si saprebbe cosa dire agli esecutori e cosa poter migliorare; inoltre non ha nessuna utilità il capire genericamente che qualcosa non va o che qualcosa potrebbe essere perfezionata: se non si individua con grande precisione il problema e non lo si espone chiaramente, nessun errore potrà mai essere corretto e nessuna soluzione potrà essere mai adottata. L'orecchio non è (o non è solo) un dono del cielo, ma è anche il frutto di un allenamento quotidiano intelligente e volenteroso che produce il risultato voluto. Tutti i più moderni orientamenti della didattica musicale moderna, infatti, danno allo sviluppo dell'orecchio musicale una enorme importanza.

È cosa risaputa che per imparare a dirigere occorre, per prima cosa e imprescindibilmente, imparare ad ascoltare e a riprodurre con precisione un'immagine sonora interiore.

L'orecchio musicale richiederebbe una vastissima trattazione apposita che non ho intenzione nemmeno di sfiorare, per non esserne travolto¹⁰. Dirò solo che la parte che qui ci interessa in questo primo approccio è la memoria intervallica, la capacità, cioè, di riconoscere e riprodurre qualsiasi intervallo in qualsiasi combinazione, sia melodicamente che armonicamente.

Per ottenere questo risultato, occorre inizialmente lavorare sull'acquisizione di alcune macro strutture (come scale, accordi, cadenze ecc. - in pratica l'orecchio tonale) che sono i mattoni con cui gran parte della musica occidentale è stata costruita.

Ma, in seguito, occorre esercitarsi anche nelle microstrutture, basate su combinazioni di puri intervalli al di fuori dei contesti consueti.

Infatti, se vogliamo affrontare dei generi di musica che vanno dal '900 ai giorni nostri oppure vogliamo affrontare musica antecedente al periodo barocco, l'orecchio tonale spesso non è di nessun aiuto, anzi, talvolta porta a risultati fuorvianti facendoci "inscatolare" all'interno di un contesto tonale ciò che tonale non è affatto.

Questo tipo di esercizi va fatto in sedi apposite, con testi idonei e con insegnanti esperti, imparando a cantare (il canto è il principale sistema di verifica dell'apprendimento e di memorizzazione degli intervalli) qualsiasi successione intervallica svincolata da qualsiasi contesto, oppure in contesti estremamente differenti da quelli consueti, come il contesto modale¹¹.

Gli ausili informatici (i programmi di *ear training*) possono essere utili fino ad un certo stadio di apprendimento, ma sono molto limitati nei loro presupposti metodologici, almeno relativamente a quei programmi che ho potuto conoscere finora.

Dell'orecchio abbiamo parlato finora in termini di riconoscimento e di riproduzione degli intervalli. Tuttavia esiste un'altra funzione psichica legata all'orecchio indispensabile per un direttore.

L'**orecchio interiore** è la capacità di ascoltare interiormente la musica senza che questa venga prodotta all'esterno.

Chiunque avrà provato a sentire dentro di sé un motivo o un intero pezzo, e quindi questa è capacità già nota

10 L'orecchio musicale è un crocevia di un numero impressionante di discipline e può essere affrontato da numerosissimi e fantasiosi punti di vista. Se ne occupano infatti l'anatomia, la fisiologia, l'acustica, la psicoacustica, la psicoaudiofonologia (disciplina fondata da Alfred Tomatis), la pedagogia e la didattica musicale, la musicoterapia, le numerose branche della psicologia (psicologia della percezione, psicologia musicale, ecc.) e tante altre discipline che a fatica potrebbero essere elencate esaustivamente, anche perché ogni giorno ne nascono di nuove.

11 Nella mia personale attività didattica lavoro inizialmente sull'orecchio atonale, utilizzando il celeberrimo *Modus Novus* di Lars Edlund, passando poi all'orecchio modale, dove utilizzo i numerosi metodi che venivano usati nel '500 e nel '600, poi passo a lavori sull'orecchio armonico, infine utilizzo il *depistage*, tecnica tipica della didattica francese, dove lavoro su numerosi tipi di contesti musicali.

ad ogni musicista. Tuttavia, perché questa capacità sia molto utile nella direzione, è importante che abbia un certo livello di precisione.

Occorre abituarsi, quando si studia una partitura, ad ascoltare interiormente una voce per volta, soprattutto le parti interne, e poi tutte le voci complessivamente. Questo allenamento, in fase di studio, porta a formare una chiara immagine interiore della musica, in maniera che, durante le prove, qualora il risultato sonoro ottenuto si discosti significativamente dall'immagine interiorizzata, si sia in grado di correggere ogni inesattezza.

Appare chiaro, a questo punto, che chi sarà in grado di studiare una partitura comodamente seduto sul divano di casa o sul sedile di un treno si troverà comunque molto più avvantaggiato rispetto a colui che per studiare la medesima partitura avrà bisogno di un pianoforte o di un altro strumento polifonico.

L'interpretazione di un brano, inoltre, è qualcosa che viene forgiata e scolpita all'interno dell'immagine sonora interiore, e per questo motivo più questa funzione viene sviluppata più le capacità musicali complessive aumenteranno. Una delle caratteristiche che più formano un buon direttore, infatti, è quella di avere un orecchio interiore molto più sviluppato degli altri.

L'orecchio interiore è pure un elemento importante della memoria musicale, e per questo ulteriore motivo è un elemento discriminante tra chi può accingersi a dirigere e chi no.

Il canto

Durante le prove lo strumento più idoneo, più comodo e più duttile da utilizzare per dare degli esempi è la propria voce. Perché consente dinamica di nota, fraseggio, articolazione sillabica, respiro, tenuta.

Qualsiasi altro strumento è meno idoneo; il pianoforte è eccellente per suonare armonie, ma melodicamente manca della tenuta del suono e della dinamica di nota, gli strumenti ad arco sono poco idonei per dare esempi alle voci o agli strumenti a fiato mentre questi ultimi sono poco indicati per gli archi.

Insomma la voce è l'esemplificatore universale, è uno strumento che è sempre con noi e non c'è nessun motivo per non imparare a padroneggiarlo.

Tanto è vero che gli strumenti musicali sono inizialmente nati per integrare e poi sostituire le voci e sono quasi tutti raggruppati in famiglie, dove prendono i nomi e i ruoli di soprano, contralto, tenore e basso.

Purtroppo la tendenza degli ultimi anni è l'incapacità totale di cantare, i bambini a scuola non lo fanno più, addirittura si *vergognano* a farlo, e gli studenti di conservatorio non sono molto differenti. Messi a cantare anche cose semplicissime fanno quasi sempre delle figure assai deprecabili.

Ebbene, su questo punto è meglio essere chiari e categorici, qualora uno non sia in grado di cantare, è meglio che lasci perdere con la direzione: sarebbe tempo completamente sprecato e non potrebbe avere nessun risultato positivo, al massimo potrebbe rendersi insopportabile a un grande numero di persone.

Quando parlo di *cantare*, non intendo, ovviamente, pretendere di emulare la Callas o la Shuterland, ma mi riferisco a sapere *accennare correttamente con la voce* per fare capire agli altri cosa si desidera ottenere.

Inoltre, l'orecchio si sviluppa e si educa principalmente con il canto: pertanto chiunque non canti (ad eccezione dei laringotomizzati) vuole dire che l'orecchio probabilmente non funziona.

Soprattutto per chi non suona strumenti a fiato, il canto è anche l'unico pungolo che costringe a misurarsi con la complessa arte del respiro, e quindi con il fraseggio e il dialogo interno contenuto nella musica.

La lettura della partitura

Visto che tutta la musica per più esecutori è scritta in partitura, diventa indispensabile poterla leggere con comodità.

Occorre esercitarsi a partire da pochi pentagrammi per volta e imparare a leggere non solo la linea melodica e il basso, ma principalmente le armonie, che è indispensabile memorizzare bene quando si studia un pezzo per dirigerlo. Per svolgere bene questa attività uno strumento a tastiera è il più idoneo.

La lettura diventa sempre più complessa man mano che aumenta il numero delle chiavi e soprattutto man mano che aumenta quello degli strumenti traspositori.

Leggere bene una partitura per banda, infatti, è assai difficile.

Per allenarsi a tale compito, può essere consigliabile cominciare con pochi pentagrammi per volta di soli strumenti traspositori, per esempio la sola sezione degli ottoni in una sinfonia di Bruckner.

Da una buona lettura della partitura deriva una buona capacità di studiare il pezzo e di poterlo provare con competenza.

La conoscenza delle voci e degli strumenti

Se si deve lavorare con dei musicisti, è molto importante conoscere le varie problematiche tecniche degli stessi, a meno di non sapere suonare decorosamente tutti gli strumenti dell'ensemble che si dirige¹². Occorre quindi conoscere la tecnica dei vari strumenti, cosa che si può iniziare tramite la lettura di qualche buon libro, ma deve essere sempre perfezionata con il contatto diretto con i vari strumentisti.

Riuscire a capire il mondo vocale, invece, è qualcosa di molto più complesso, anche perché i libri che si possono leggere insegnano generalmente pochissimo e si smentiscono categoricamente l'un l'altro, mentre ogni cantante ha un suo modo unico di operare e di vedere le cose che normalmente è quasi inconciliabile con quello di tutti gli altri cantanti. L'unica strada da intraprendere è quella di una lunga frequentazione del mondo del canto, in maniera da acquisire le più disparate e contrastanti visioni al fine di crearsi delle proprie opinioni motivate e fondate.

Un discorso a parte merita l'utilizzo effettivo delle tecniche strumentali e vocali che si sono apprese: se io, per esempio, sono un buon violinista e dirigo un'orchestra, è logico che potrò richiedere specifiche arcate, diteggiature e quant'altro. Ma se io non sono un violinista e dirigo un'orchestra d'archi, se pure sapessi tutto su arcate, posizioni e diteggiature, può essere molto pericoloso e controproducente pretendere raffinati dettagli tecnici da persone che magari suonano il violino professionalmente da trent'anni. La cosa migliore da fare in questi casi è quella di rivolgersi alle prime parti e chiarire quale risultato finale si voglia ottenere. Saranno gli strumentisti stessi a indicare ai loro colleghi quali diteggiature, arcate e posizioni utilizzare. E una diteggiatura indicata da un collega, è meglio realizzabile e psicologicamente più facile da accettare di quella indicata da un direttore che palesemente non saprebbe ottenere una sola nota su quello strumento. E anche come immagine, un direttore che chiede consigli all'orchestra in maniera da costruire *insieme* una interpretazione viene molto meglio accettato rispetto a chi viene a pretendere arcate bizzarre o impossibili senza conoscere né il violino né le specificità di quell'orchestra.

La capacità didattica

Possiamo definire le prove come un percorso didattico volto all'apprendimento di determinati brani di musica.

Ovviamente quando si lavora con le grandi orchestre professionali non è affatto così, visto che l'apprendimento del pezzo è già un requisito di partenza e la prova serve solo a cesellare i particolari dell'interpretazione desiderata.

Ma in tutte le situazioni semi professionali o amatoriali, la prova è prevalentemente un'azione didattica e come tale deve essere gestita, pensata e progettata.

La competenza psicologica

Gestire con tante persone un rapporto di relazione finalizzato ad un risultato ben definito non sempre può essere basato sul semplice buon senso o sulle risorse individuali istintive e spontanee.

Frequentare un buon corso di comunicazione efficace potrebbe essere altrettanto utile, per un aspirante direttore, di molte esperienze musicali; questo concetto verrà maggiormente nel capitolo relativo alla psicologia direttoriale (vedi pag. 61).

L'acquisizione di capacità psicologiche e comunicative è un approccio ancora troppo poco praticato nel settore della didattica, figuriamoci nel settore della direzione che ancora fa fatica ad elevarsi dallo spontaneismo istintivo tuttora dominante. Eppure questo potrebbe essere un importante elemento per un futuro sviluppo della disciplina.

La creazione di modelli

Uno dei migliori sistemi per imparare a fare qualche cosa è di imitare il più possibile qualcuno che già la faccia molto bene. A volte non esiste un modello unico da imitare, ma esistono tanti modelli, ognuno dei quali eccelle in qualcosa. L'importante è imparare a copiare il meglio, imitare chi eccelle.

Per imparare a dirigere si può osservare un ottimo direttore, per imparare a fare le prove si può osservare un

¹² Esistono dei musicisti che hanno una invidiabile capacità ad imparare a suonare qualsiasi strumento. Uno dei casi più famosi è quello di Paul Hindemith che suonava praticamente quasi tutti gli strumenti dell'orchestra sinfonica.

ottimo concertatore, e così via. L'imitazione dell'eccellenza è la più intelligente forma di apprendimento, a patto di riuscire a capire bene *cosa esattamente* imitare, cioè saper usare saggiamente l'arte del discernimento per riconoscere i veri segreti del mestiere, utili per essere riutilizzati in seguito, dalle caratteristiche della personalità, che sono individuali e non ha senso copiarle.

La visione di filmati

La tecnologia ci offre delle possibilità che mai prima d'ora erano possibili ai nostri predecessori. È facilissimo procurarsi dei filmati di grandi direttori sia in supporti DVD o BlueRay, sia attingendo all'immenso bacino di filmati che si trova su internet, principalmente del sito [YouTube](https://www.youtube.com/), nel quale basta semplicemente digitare il nome di un direttore e subito si trovano numerosi filmati che lo riguardano. Si tratta di risorse preziosissime, che possono essere guardate e riguardate a piacimento, magari seguendo l'esecuzione con la partitura.

Talvolta si trovano disponibili pure le prove, anche se, generalmente, viene distribuita in video solo la parte più spettacolare di esse, mentre la parte che interessa di più il professionista è alquanto carente.

L'esperienza di orchestra e di coro

Non si può pensare che uno possa fare con competenza una cosa che non ha mai visto fare. E quindi non è possibile che uno possa dirigere senza aver mai suonato o cantato sotto direzione. Vista l'abbondanza, almeno in occidente, di cori, bande e orchestre amatoriali, per farsi dell'esperienza in questo settore non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Vedere la direzione dall'altra parte della barricata è una esperienza imprescindibile per capire esattamente i segreti del mestiere, conoscere il modo di pensare degli esecutori, sapere di cosa hanno bisogno, cosa si aspettano, cosa è utile.

Il maestro collaboratore

Un tempo l'esperienza di maestro collaboratore¹³ era considerata la *gavetta* migliore, l'esperienza prioritaria per imparare a dirigere. Questo valeva soprattutto in un contesto dove l'opera lirica era lo spettacolo principe, dove dirigere significava quasi unicamente dirigere delle opere, e, quando un direttore si ammalava, era proprio un maestro collaboratore a sostituirlo.

Oggi le cose non stanno più così, e chi fa il maestro collaboratore si specializza in questa sola professione che normalmente continua a svolgere per tutta la vita, con scarse o nulle possibilità di carriera.

Fermo restando che può fare il maestro collaboratore solo chi abbia una discreta abilità sul pianoforte, questa attività prepara solo in parte alla direzione.

È comunque una esperienza musicale molto completa, molto utile e ricca di apprendimento, che permette di sviluppare ampiamente la propria prontezza musicale. Ma non rappresenta più da molto tempo l'esperienza elettiva per la direzione come possiamo vedere anche dai *curricula* della maggior parte dei direttori oggi in carriera.

L'assistente

Normalmente la direzione è un'attività monocratica, dove il direttore è unico e non accetta di essere sostituito.

Ho sempre trovato questa unicità del direttore molto svantaggiosa soprattutto nel contesto di cori amatoriali, dove se il direttore ha dei gravi contrattempi personali o è indisposto, non esiste altra alternativa che annullare le prove.

Soprattutto in bande e cori, dove l'attività è continuativa e grava su di un solo soggetto, una soluzione molto elegante sarebbe che il direttore titolare avesse un assistente che potesse svolgere alcune prove al posto suo. Questo permetterebbe un maggior respiro al direttore titolare e permetterebbe uno splendido canale di

¹³ Detto anche *maestro sostituto*, è un professionista che lavora sia privatamente con i cantanti sia come dipendente nei teatri d'opera. Il suo compito con i cantanti è di insegnare loro la parte (e in questa funzione è anche chiamato *spartitista*). All'interno dei teatri, invece, sostituisce l'orchestra con il pianoforte nelle prove di sala, nelle prove di scena e in numerosissime altre evenienze, compresa la preparazione dei balletti. La sua è una professione multifforme, che comporta le più strane incombenze, dove il suonare il pianoforte rappresenta soltanto una parte delle proprie abilità. Va ricordato che il suggeritore e il direttore di palcoscenico sono scelti generalmente tra i maestri collaboratori.

tirocinio per un assistente che si potrebbe fare le ossa senza avere, comunque, la piena responsabilità su tutto. In rare situazioni ho visto utilizzare la figura dell'assistente, ma quando l'ho visto utilizzare questa era estremamente utile per tutti, compreso per gli esecutori che, in tal caso, si vedevano garantire maggiormente una impeccabile cadenzalità delle prove.

Non prendo in considerazione in questa sede la possibilità di fare l'assistente ad un direttore di carriera, il quale, generalmente, si sceglie come collaboratore un maestro già tecnicamente formato e comunque già esperto.

L'analisi

L'analisi musicale non serve soltanto a capire come è fatto un pezzo di musica, e come tale andrebbe raccomandata vivamente a qualsiasi esecutore, ma insegna a smontare la musica e a rimontarla, lavoro che è totalmente analogo a quello che viene fatto durante le prove. Una buona competenza analitica la si vede molto chiaramente durante la fase della concertazione, nella sicurezza e nella profondità con cui un direttore lavora.

Oggi l'analisi è diventata una disciplina a se, sempre a seguito del grande processo di specializzazione e di parcellizzazione della cultura di cui ho già accennato, tanto che oggi non si parla più di analisi al singolare ma di diverse metodologie analitiche al plurale, metodologie spesso lontanissime tra di loro e che hanno anche fini e obiettivi differenti.

La vecchia analisi insegnata dei maestri di armonia e contrappunto di una volta è più che sufficiente per le esigenze di un direttore, anche se per ottenere buoni risultati è indispensabile, tuttavia, un buon livello di profondità. Alcuni consigli pratici su come farla saranno dati a pag. 52.

L'analisi è anche una validissima compagna per il processo di memorizzazione.

Il gesto

Cosa è il gesto?

Penso che chiunque risponderebbe a questa domanda impetuosamente: è il movimento delle braccia! Ahimè, le cose non stanno propriamente così. Il gesto è qualcosa di molto più profondo e complesso. Come livello iniziale per una didattica della direzione non posso fare molto di più che limitarmi alla correttezza gestuale delle braccia, e questo sarà lo scopo principale di tutto questo capitolo; nel presente lavoro, infatti, non mi propongo di andare molto oltre, anche perché un testo scritto non avrebbe nessuna possibilità di comunicare a un sufficiente livello di adeguatezza ciò che per sua natura è tipicamente una espressione non verbale.

Ma in realtà il gesto, è qualcosa di molto più ampio, è l'intera capacità di comunicazione e di partecipazione alla musica del direttore.

E questa si esprime con numerosissimi parametri sia esteriori che interiori.

Per parametri esteriori intendo la mimica facciale, la tensione posturale, lo sguardo degli occhi, il respiro, l'inclinazione del corpo, l'inclinazione del capo, i vari movimenti delle varie parti del corpo, e molto, veramente molto altro.

Per parametri interiori intendo la tensione artistica, l'entusiasmo, la concentrazione, la vita neurovegetativa¹⁴, l'immaginazione interiore, la memoria musicale, l'orecchio interiore, le forze della sfera emozionale, e, anche qui, molto altro ancora.

La fusione di tutti questi elementi può essere definita gesto, mentre il solo battere il tempo correttamente con la mano non è necessariamente una funzione artistica, tanto è vero che esistono già numerosi esperimenti per surrogare la mano di un direttore tramite tecnologie digitali di vario tipo (immagini proiettate, bracci di robot, occhiali olografici, ecc.).

In realtà un direttore comunica tutto se stesso, il suo modo di sentire, la sua concentrazione, la sua partecipazione, il respiro che dà alla musica, la propria sensibilità interiore, e tutti questi parametri, quasi magicamente, sono chiaramente udibili nel suono degli esecutori da lui diretti.

La cosa più straordinaria della direzione è forse proprio questa: il fatto che tutto ciò che il direttore ha dentro di sé si trasforma ineluttabilmente in espressione del suono, nel bene e nel male, ovviamente.

Tecnica dell'anticipo e tecnica del levare

Le tecniche direttoriali sono sicuramente molte, e vengono personalizzate al punto tale che potremmo dire che ogni direttore abbia la sua tecnica specifica, tuttavia possiamo osservare che tutte sono raggruppabili grosso modo in due grandi famiglie: quella dell'anticipo e quella del levare.

La **tecnica dell'anticipo** consiste nella seguente successione¹⁵:

1. partenza del gesto senza un vero e proprio impulso
2. levare
3. impulso di attacco

Visto che l'impulso arriva solo al momento dell'attacco del suono, il suono arriva con un piccolissimo ritardo e l'insieme logicamente non è perfettissimo, in quanto il ritardo è causato dal tempo di risposta di ogni singolo esecutore, tempo che non è mai perfettamente uguale per tutti. Insomma: l'impulso metrico è sull'arrivo del gesto, non sulla partenza.

A prima vista questo tipo di tecnica potrebbe sembrare la peggiore, mentre, se osserviamo bene, è la prediletta da tutti i grandi direttori sinfonici che prediligono il repertorio tardo-romantico (da Karajan a Abbado, per esempio).

I vantaggi che dà questo tipo di tecnica sono:

- La leggera imprecisione: non è vero che la precisione ritmica assoluta sia necessariamente un bene. Se

¹⁴ La vita neurovegetativa è estremamente connessa alla ritmica, qualora la partecipazione emotiva del direttore sia molto intensa. Igor Markevitch aveva studiato particolarmente questo fenomeno ed aveva notato che dirigendo con grande partecipazione interiore opere del '900 come Stravinsky e Bartok, dopo poco gli veniva a mancare il respiro. Mise a punto, quindi, un metodo per svincolare la vita neurovegetativa dalla ritmica, metodo che applicò con successo ed insegnò ai suoi allievi.

¹⁵ Questo argomento, come molti altri affrontati in questo mio lavoro, è assai ostico da descriversi solo a parole. Occorrerebbe poter vedere ed ascoltare esempi tratti da filmati di grandi direttori. Filmati con una buona qualità dell'audio, ovviamente, altrimenti l'esempio non potrebbe essere sufficientemente efficace.

tutti gli archi danno la grattatina di inizio arcata nello stesso preciso momento l'effetto sonoro può essere piuttosto fastidioso, soprattutto nel sinfonismo romantico. Invece un minimo sfasamento controllato dell'attacco crea una sonorità morbida e pastosa.

- Il senso di liberazione: in questo tipo di tecnica, l'inizio di ogni singolo movimento non è mai perfettamente chiaro fino a che non arriva l'impulso d'attacco. Pertanto prima dell'impulso gli esecutori provano un senso di tensione, mentre all'arrivo dell'impulso provano un senso di liberazione. E il suono che esce accompagnato dal senso psicologico di liberazione è normalmente bellissimo.
- Il suono dinamico: le due condizioni precedentemente esposte (attacco in ritardo e senso liberazione) portano ad un suono che esce fuori con una curvatura dinamica spontanea, cosa che ne impreziosisce di molto la qualità rendendolo mobile e duttile.
- L'esecutore è sempre in uno stato di leggera tensione, stato che si ripercuote in una maggiore concentrazione e sensibilità.

Esistono, però, anche degli svantaggi, che sono:

- La leggera imprecisione non produce effetti molto appropriati con timbri percussivi o similari, come, per esempio, pianoforti, percussioni, pizzicato di archi.
- Questo tipo di tecnica richiede una grandissima sicurezza e una consumata esperienza, visto che il tempo battuto dal direttore precede sempre di un infinitesimo quello suonato dagli esecutori. Quando, poi, vogliamo fare accelerandi e rallentandi, si fa estremamente complicato il riuscire a mantenere la centratura metrica interiore e la sicurezza richiesta per non perdere l'esattezza della scansione e per non andare in controgesto o in ritardo.
- Anche per gli esecutori questo tipo di tecnica non è affatto semplice, e richiede anche ad essi grande sicurezza ed esperienza. Non va dimenticato che, in questo caso, gli esecutori suonano con una notevole tensione e mancanza di agio. Ho visto con i miei occhi grandi direttori, abituati a dirigere sempre in anticipo, abbandonare momentaneamente tale tecnica per potere lavorare adeguatamente con orchestre di studenti o con compagini strumentali non molto esperte e sicure.

Va anche fatto notare che i grandi direttori che adottano sistematicamente questo tipo di tecnica, adottano comunque dei correttivi e degli accorgimenti per ovviarne i difetti.

La **tecnica del levare**, invece, consiste nella successione:

1. partenza del gesto con un impulso
2. levare
3. attacco del suono (con un impulso o meno, dipende dai casi)

Il direttore fa vedere il tempo una prima volta tra l'impulso di partenza e il levare, la seconda volta tra il levare e l'attacco. E il risultato è estremamente chiaro e preciso.

Questo tipo di tecnica è ottimale per brani molto ritmati, per gruppi di strumenti a timbro percussivo e per musiche dove l'assoluta chiarezza metrica sia vitale, come, per esempio, il recitativo accompagnato nelle opere liriche.

I vantaggi offerti da questo tipo di tecnica sono:

- ottima precisione
- grande chiarezza
- senso di agio per gli esecutori
- possibilità di ottenere ottimi risultati anche con dilettanti e con esecutori di poca esperienza, visto che il direttore è sempre sullo stesso momento metrico degli esecutori
- è un ottimo punto di partenza per imparare a dirigere

Mentre gli svantaggi sono:

- il suono potrebbe far trasparire delle marcature metriche più calcate
- la grattatina degli archi in perfetta sincronia qualche rara volta può non essere gradevole
- l'agio maggiore degli esecutori potrebbe ritorcersi, in casi limite, in calo di tensione e concentrazione.

A parte il fatto che per ogni svantaggio, come abbiamo detto a proposito della direzione in anticipo, c'è sempre qualche tecnica di compensazione, dobbiamo notare che comunque gli svantaggi di entrambe le tecniche si riferiscono ad un uso meccanico e pedissequo delle stesse. I grandi direttori sono degli ottimi esempi per vedere che, comunque, indipendentemente dalle scelte tecniche iniziali, si possono ottenere risultati meravigliosi.

È chiaro che, per dirigere ad alti livelli concertistici, occorrerebbe padroneggiare entrambe le tecniche ed usarle non solo seconda del tipo di musica o a seconda del tipo di compagine che si dirige, ma addirittura alternarle frequentemente perfino all'interno di zone di scrittura diverse nello stesso brano.

Tuttavia, visto che l'obiettivo che mi pongo con il presente lavoro è estremamente limitato (anche perché penso che chi si prepari a dirigere l'ottava di Mahler lo faccia tramite lunga esperienza e studi accademici altamente qualificati, non certo tramite la lettura di questo mio scritto), **affronterò in questa sede solamente la direzione in levare**, che, dal punto di vista meramente didattico rappresenta la soluzione di gran lunga più semplice.

Ci tengo ulteriormente a precisare che la direzione in anticipo è una tecnica estremamente diversa da quella qui esposta, perfino nei principi di base, e che le descrizioni che seguiranno, nel caso dell'adozione di tale tecnica, verrebbero comunque quasi totalmente modificate.

Come va pure ricordato che gli schemi grafici gestuali riportati su vari libri di direzione che si trovano in commercio e nelle varie bibliografie, si riferiscono in massima parte a tecniche di direzione in anticipo, e questo spiega, in parte, le discrepanze tra il presente testo ed altre pubblicazioni.

L'impulso

La cosa più importante per la chiarezza ritmica è l'impulso. Questo, e qui l'assonanza della parola gioca a nostro favore, va ottenuto a partire da un minimo scatto *nel polso*. L'impulso è indispensabile nei momenti *attivi* (vedi in seguito) della direzione, come è importantissimo tutte le volte che avremo a che fare con una estrema precisione metrica (percussioni, pianoforti, pizzicati di archi, ecc.).

Il gesto corredato di un buon uso dell'impulso mette a proprio agio gli esecutori e migliora la relazione tra questi e il direttore, dà un senso di guida, di sicurezza, di certezza e permette al direttore di avere perfettamente il *polso* (!!!) della situazione.

Gestualità attiva, passiva e dialogante

Esistono tre tipi principali di modalità relazionali nella gestualità direttoriale.

La gestualità **attiva** (vedi anche pag. 11) è quella che impone qualcosa, che tiene il comando, che stabilisce le regole.

Si usa necessariamente in tutti i momenti in cui il tempo è soggetto a (ri-)definizione: stacco di un nuovo tempo, cambiamento di tempo, accelerando, rallentando, cesure, corone, fermate, recitativi, ecc.; qui la figura direttoriale (o analoga figura vicariante) è indispensabile e qualsiasi negligenza porterà a mandare all'aria l'assieme. In questo tipo di relazione i palmi delle mani sono rivolti verso il basso e l'atteggiamento generale è impositivo e volitivo.

La gestualità **passiva**, è l'esatto contrario della precedente. I palmi delle mani sono rivolti prevalentemente in alto e l'atteggiamento complessivo è di accondiscendenza.

Si utilizza quando il tempo è già definito e non viene più modificato, quando si accompagna un solista a cui lasciare la massima libertà, oppure quando si segue un *a solo* orchestrale, in cui il solista fa da guida.

La gestualità **dialogante**, in cui i palmi delle mani si contrappongono, è l'ideale per mantenere il tempo fornendo, all'occorrenza, indicazioni sui vari dettagli interpretativi quali il tipo di suono, il colorito, la sfumatura, il fraseggio e infinite altre cose ancora, cose che, tuttavia, dovrebbero essere concordate anche durante le prove¹⁶.

16 Chiunque abbia visto dirigere Leonard Bernstein, di cui sono disponibili numerosi filmati, potrà notare con la massima chiarezza possibile la differenza tra momenti attivi e passivi. Bernstein, infatti, forse con più evidenza rispetto ad altri direttori, nei momenti attivi era sempre precisissimo, composto e puntiglioso, ma appena entrava nei momenti passivi si abbandonava a pose istrioniche, danzanti e fantasiose che abbandonava prontamente non appena ci fosse un momento attivo. Nei momenti passivi, infatti, è possibile perfino smettere di battere il tempo senza che avvenga nulla di pregiudizievole per l'esecuzione.

Ecco dei piccoli esempi fotografici di cosa intendo:



La postura

Sembra una cosa di poco conto ma anche la postura del corpo ha la sua importanza.

Se si dirige in piedi la postura ideale consiste nel *tenere leggermente avanti il piede controlaterale alla mano con cui si dirige*. Mi spiego meglio: se dirigo con la mano destra, terrò leggermente in avanti il piede sinistro. Questa non è una fissazione o una regola del galateo, ma una soluzione pratica che permette di avere il massimo equilibrio stereoscopico, cioè in tutte le direzioni dello spazio, al fine sia di potere spostare il proprio baricentro senza perdere l'equilibrio, sia di potere cambiare facilmente l'assetto del peso sui due piedi in modo da non stancarsi troppo se le prove o l'esecuzione sono particolarmente lunghe.

Soprattutto nel mondo tedesco, alcuni direttori d'opera dirigono seduti su di uno sgabello. Per i musicisti latini, che coltivano il mito del direttore showman e superstar piuttosto che quello del laborioso e umile Kapellmeister, questa è generalmente un'eresia, ma coloro che dirigono seduti evitano automaticamente tutte le esagerazioni istrioniche, plateali e gigionesche della gestualità direttoriale più deteriore, che spesso mi capita di vedere in giro, pertanto anche tale pratica è tutt'altro che da evitare, anzi potrebbe essere molto utile in fase di apprendistato per trovare un giusto equilibrio e rifuggire le esagerazioni.

È certo, comunque, che un direttore che concentra tutte le sue energie nel dirigere e non nel fare esibizioni narcisistiche ha senz'altro migliori possibilità di una buona prestazione musicale.

Battere il tempo

Non è un caso se il verbo che si riferisce alla scansione tempo musicale è *battere* e il contenitore metrico della musica è la *battuta*.

Infatti in tutta la musica mensurale una pulsazione isocrona è la base entro la quale viene costruito ogni ritmo, e questa pulsazione isocrona viene appunto *battuta* esteriormente o (più spesso) interiormente da ogni musicista.

A cominciare dal tempo dei greci, con *arsi* e *tesi*, fino alle nostre lontane reminiscenze del solfeggio, con *levare* e *battere*, nella storia musicale l'impulso isocrono di riferimento è sempre stato estrinsecato tramite una percussione dall'alto verso il basso.

Perfino la parola *tactus*, unità di misura del tempo nella teoria musicale antica, è onomatopeica e rappresenta un'azione evidentemente percussiva.

Il primo compito direttoriale è proprio quello di *battere* il tempo: se questa azione non viene svolta o viene svolta male la presenza di un direttore è del tutto inutile, quando non è dannosa.

Ovviamente non sempre è indispensabile battere il tempo per un intero brano, ma è comunque necessario farlo in tutti i momenti *attivi* (vedi pag.11).

Da quando è sentita l'esigenza di mandare a tempo un gruppo di musicisti tramite segni, i gesti adoperati sono sempre stati gesti basati sull'azione di battere (su di un leggio, tavolo, parapetto di una cantoria) e sulla loro successiva stilizzazione ed evoluzione; è ovvio che battere il tempo su di un leggio sia oggi considerata una cosa poco accettabile a causa del rumore indesiderato che si provocherebbe, tuttavia l'intera tecnica della direzione può essere vista idealmente come il *battere il tempo su di un piano immaginario*.

Il “tavolo” di battuta

Dal punto di vista didattico, il miglior inizio per imparare a dirigere è quello di immaginare un grande tavolo, all'altezza del proprio plesso solare (un paio di centimetri sopra l'ombelico) su cui battere il tempo.

Questo è il punto di partenza per tutto quanto l'impianto della tecnica del gesto, in quanto, se tutti i gesti percuoteranno questo tavolo immaginario, otterremo visivamente il punto zero che fisserà con certezza la scala di tutte le pulsazioni ritmiche.

Tanto più il mio gesto rimbalzerà sulla linea esatta del tavolo quanto più potrò garantire l'assieme dei musicisti, mentre ogni volta che il mio gesto rimbalzerà sopra o sotto, un elemento di imprecisione renderà meno efficace la comunicazione.

Esercizio 1:

Rimbalzare a tempo (costante) la propria mano sul tavolo di battuta immaginario sempre nello stesso identico punto.

Attenzione che il gesto sia proprio quello del “rimbalzare” col polso che si flette, come si farebbe con una pallina, e non di trascinare¹⁷ o premere.

Alcuni maestri preferiscono l'immagine dello scuotere le mani bagnate per asciugarle, schizzando l'acqua verso il basso¹⁸.

Si potrà eseguire l'esercizio dapprima con la mano destra, poi con la sinistra, in seguito con entrambi le mani contemporaneamente. Il polso sarà importantissimo per dare gli impulsi al rimbalzo della mano.

In tutti i modi si dovrà fare estrema attenzione al fatto che il rimbalzo sia netto e chiaro ritmicamente, che il braccio e soprattutto il polso siano sciolti e non rigidi come pezzi di legno, che il punto di battuta sia sempre lo stesso con grande precisione e che il tempo sia sempre lo stesso.

Consigli e osservazioni:

Per tutti gli esercizi che riguardano la tecnica e la chiarezza del gesto, consiglio vivamente di fare uso di uno specchio: un comune specchio da abiti, che, posto di fronte a colui che si esercita (avendo cura che ci sia spazio attorno per muoversi senza urtare oggetti), gli permetta di potere verificare la propria chiarezza, la propria comunicativa, l'esattezza della forma e la precisione ritmica della scansione.

Per i più sofisticati, può essere utile l'uso anche di una videocamera, che permette di potere osservare se stessi successivamente, in modo da potersi correggere senza la preoccupazione di dovere svolgere contemporaneamente l'esercizio.

Soprattutto quando si dirige realmente davanti ad un gruppo di musicisti, la videocamera è un grande strumento per potere crescere tecnicamente e artisticamente. Ho visto perfino dei direttori di carriera che si fanno filmare durante gli spettacoli d'opera dalla videocamera che serve per il suggeritore e per il riporto sul palcoscenico, al fine di potersi migliorare costantemente osservando il filmato.

¹⁷ Trascinare è l'errore che viene compiuto più di frequente. La maggior parte degli allievi trascina, schiaccia, preme verso il basso, invece di cadere e rimbalzare naturalmente come sarebbe corretto. In questa fase è indispensabile l'esempio e la pronta correzione di un maestro per evitare di portarsi dietro dei seri errori di base.

¹⁸ Questa immagine ha il vantaggio di portare a una maggiore scioltezza del polso e di dare maggior enfasi all'impulso.

Esercizio 2:

eseguire le stesse consegne dell'esercizio precedente ma rimbalzando con la mano per l'intero tavolo di battuta, spostandosi cioè gradualmente da destra a sinistra e viceversa.

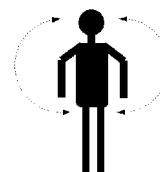
Occorre fare attenzione che il piano del tavolo di battuta sia sempre lo stesso piano orizzontale e non sia curvo e concavo.

Come l'esercizio precedente è consigliabile usare prima un braccio alla volta, e, una volta eseguito perfettamente l'esercizio, usare entrambe le braccia in contemporanea specularmente.



Consigli e osservazioni:

Le nostre braccia sono come dei pendoli: se lasciate penzolare natura descrivono un'orbita circolare. Rimbalzare la mano, seguendo scrupolosa traiettoria lineare orizzontale richiede, un notevole controllo, in quanto allontanandosi dal centro alla periferia, tendono a battere su un piano sempre più avvicinandosi dalla periferia al centro, tendono a battere su di un piano sempre p



Il tavolo di battuta non è posto sempre e solo all'altezza del plesso solare. Talvolta occorre tenerlo più basso o più alto a seconda di varie necessità che si impareranno a conoscere con la pratica.

L'esercizio che propongo qui di seguito è per venire incontro a questa esigenza.

Esercizio 3:

Eseguire successivamente i due esercizi precedenti spostando il tavolo di battuta verso l'alto ogni 4 impulsi gradualmente e, di nuovo, gradualmente in basso, verso il plesso solare.



Consigli e osservazioni:

Il piano orizzontale del tavolo di battuta è mobile, nel senso che possiamo battere una determinata frase tenendo il tavolo più in basso ed un'altra determinata frase tenendolo più in alto.

Se ogni battuta avviene su un piano diverso il gesto è ritmicamente incomprensibile.

Se, invece, il piano di battuta viene mutato ogni tante frasi, l'occhio dell'esecutore riesce facilmente ad adeguarsi al nuovo punto di riferimento.

Braccio destro e braccio sinistro

Visto che abbiamo due braccia, è meglio dirigere con tutte e due o con uno solo? La risposta non è ovvia né univoca.

Anche se quasi tutto il nostro corpo è composto da organi disposti specularmente, ognuno dei nostri organi è leggermente diverso dal proprio gemello. I nostri occhi sono diversi, lo sono le nostre gambe e le nostre orecchie e quindi lo saranno necessariamente anche le nostre braccia.

Se proviamo a rimbalzare il braccio destro o il braccio sinistro, a causa delle inevitabili differenze (di peso, di lunghezza, ecc.) tra i due, potremmo avere delle piccole differenze, e due informazioni contraddittorie tra le due braccia, certo non gioverebbero alla comprensibilità e alla comunicativa.

Ma pure se le braccia fossero totalmente speculari, raddoppiare un'informazione è cosa inutile, quindi potenzialmente dannosa, in quanto distrae.

Il caso limite, a questo proposito, è l'affermazione paradossale di Richard Strauss che "la mano sinistra non ha nulla a che fare con la direzione e, quindi, va tenuta nel taschino del gilet".

Io pongo il problema in un'altra maniera: il fatto di avere due braccia permette di dare differenti

informazioni con ciascun braccio, e questa è una opportunità preziosa che non andrebbe sprecata. Chi abbia osservato attentamente la direzione di un'opera lirica, per esempio, avrà notato che il direttore utilizza il braccio destro prevalentemente per dare indicazioni all'orchestra, il braccio sinistro per indicazioni sul palco (cantanti, coro, ecc.).

Senza arrivare a delle differenziazioni funzionali così estreme, il braccio destro viene usato principalmente per le indicazioni di tempo, mentre il sinistro offre delle ottime occasioni per fornire informazioni aggiuntive (attacchi, coloriti, ecc.).

Quindi differenziare l'uso delle braccia può avere una notevole importanza espressiva.

Eppure, nonostante tutte le argomentazioni precedenti, l'uso simultaneo e speculare delle braccia ha pure una notevole utilità: infatti stimola la respirazione profonda (ma anche il suono tenuto degli archi) ed è talvolta consigliabile quando si dirige un coro, una banda o un gruppo di fiati, soprattutto in repertori lenti e meditativi.

Altra questione da affrontare è quando il direttore è mancino. Non c'è una regola fissa: alcuni preferiscono faticare un po' di più e dirigere con la destra, altri preferiscono la naturalezza di dirigere con la sinistra. Se si ha a che fare con un'orchestra di professionisti abituati alla "girandola" dei direttori, il vederne uno che dirige con la sinistra potrebbe essere talvolta spiazzante: questa almeno è la principale controindicazione, o meglio, precauzione, anche se la professionalità degli orchestrali supplisce sempre a qualsiasi problema. Ma se si crea una consuetudine, come per esempio nel caso del coro, in cui il direttore ha il suo coro, qualsiasi preoccupazione non ha più luogo ad esistere. Non mancano, poi, i casi di direttori che dirigono sia con la sinistra che con la destra; il caso storico più famoso è quello di Herbert von Karajan.

Vorrei far notare, infine, che abbiamo parlato sempre di gesti **speculari**, in quanto il movimento che il braccio destro fa verso destra, il braccio sinistro lo fa verso sinistra. Per questo motivo negli esempi che si vedranno in seguito e negli schemi comparirà la dicitura **esterno** e **interno** invece che *destra* e *sinistra*. La stanghetta di battuta e il gesto in "1"

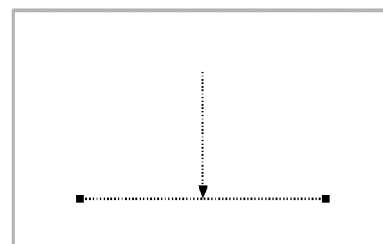
Abbiamo imparato a rimbalzare la mano sul nostro "orizzonte" gestuale. Il secondo passo, ora, è quello di stabilire su questo tavolo di battuta un punto di riferimento anche verticale.

Tale punto va messo al centro e sarà il gesto che utilizzeremo per definire le stanghette di battuta.

Ogni volta che si batte su questo punto, si batte l'1 di una battuta.

L'1 di ogni battuta deve avere necessariamente le seguenti caratteristiche:

1. essere un gesto **perpendicolare** dall'alto verso il basso
2. essere un gesto **completo** (qualora sia incompleto non può essere l'1 della battuta)
3. essere **unico** (un altro gesto uguale sancisce automaticamente l'inizio di una nuova battuta)



Attenzione:

A questo punto, sappiamo già battere la battuta in 1: apparentemente non è affatto difficile, tuttavia le insidie non sono poche. Dopo un po' di tempo, infatti, spesso ci si ritrova a battere dal basso verso l'alto invece che dall'alto verso il basso. Questo è un errore estremamente frequente e insidioso, visto che rischia di compromettere la precisione e la leggibilità del gesto.

Esercizio:

Prendere un brano di musica che vada battuto in “1” (Es. Lo scherzo della IX sinfonia di Beethoven).

Memorizzarne almeno le prime 8 frasi.

Dirigerlo a memoria prestando attenzione in un primo momento alla precisione del gesto.

In un secondo momento, quando la gestualità sarà interiorizzata e automatizzata, cercare di esprimere al meglio la musica, rispettandone i coloriti e il fraseggio.

Qualora si possa lavorare in coppia con un'altra persona, ci si dispone in modo che uno suoni uno strumento (o canti la melodia) e l'altro lo diriga, scambiandosi poi le parti¹⁹.

Il triangolo proporzionato

Se osserviamo la figura precedente, già potrebbe venirci spontaneamente l'idea di unire tra di loro i vari punti terminali del disegno creando un triangolo equilatero.

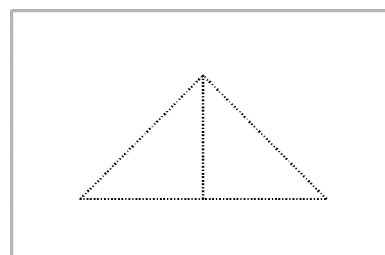
Se lo facciamo, introduciamo nel nostro gesto un nuovo elemento importantissimo: la proporzione.

Questa è indispensabile per la comunicazione generalmente di accenti, ma anche fraseggi, dinamiche e molto altro. In questa sede, comunque, mi occuperò solo di accenti, lasciando la maggiore complessità ad altri ambiti. Come abbiamo detto, quindi, entro questo triangolo verranno iscritti tutti i gesti direttoriali, rispettando accuratamente le proporzioni.

Qualora un lato del triangolo venga ampliato verrà dato un accento al movimento successivo nella successione gestuale.

Mi spiego meglio: se l'1 è più ampio avrò un accento sul 2, se il 2 è più ampio avrò un accento sul 3 e così via.

Questo è il motivo per cui le proporzioni del triangolo sono così importanti.



Il gesto in “4”



Preferisco, una volta chiarito l'“1”, iniziare gli schemi gestuali con il “4”²⁰ perché in fondo è il gesto più facile, in quanto presenta meno “tranelli” rispetto agli altri.

Riporto qui appresso un rudimentale **tracciato gestuale** dove è più chiaro capire come funziona il gesto in “4”. Il gesto è riportato con una linea grossa, il tratteggio indica il triangolo di riferimento.

Se osserviamo attentamente, noteremo innanzitutto una cosa: il gesto “4” è riportato sia al vertice del triangolo sia alla base.

Non si tratta affatto di una svista. Il motivo è molto semplice: visto che **tutti i movimenti vanno necessariamente battuti sul tavolo**, il 4 dovremo necessariamente batterlo sullo stesso punto del 3, come

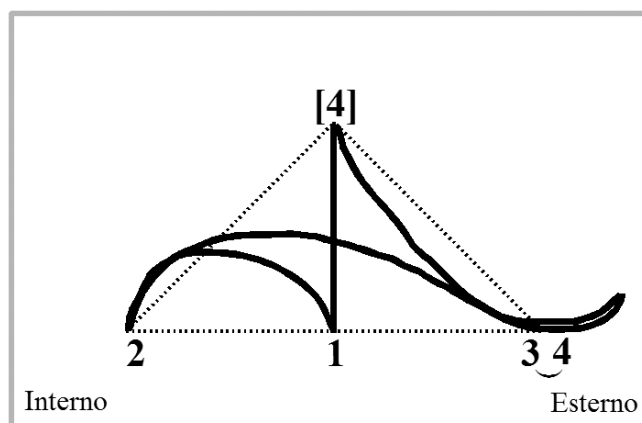
¹⁹ È da sconsigliarsi categoricamente l'utilizzo di registrazioni discografiche per esercitarsi a dirigere. Poche cose sono così dannose. Ci si abitua ad essere passivi davanti all'evento sonoro, invece di essere attivi, qualità principale richiesta nella direzione. Si vede subito chi ha studiato utilizzando dischi: è sempre in ritardo nei confronti dei musicisti che dirige, portandoli, quindi, a rallentare progressivamente e instaurando un circuito vizioso. Infatti si è abituato a “seguire” l'esecuzione invece che a guidarla. Inoltre una registrazione già fatta non viene modificata dal gesto del direttore, e quindi non è possibile trarre da questo tipo di pratica alcun feedback, e quindi alcun apprendimento. Se, invece, ci si accorda con un'altra persona che si renda disponibile a farsi dirigere, si potrà ottenere un ottimo risultato esperienziale, potendone influenzare il tempo, i coloriti, la dinamica, il fraseggio. Non importa se l'altra persona fischieta, canta o suona uno strumento: l'importante è che può reagire e modificare il suo comportamento sonoro in funzione del gesto. Le registrazioni discografiche sono importantissime e preziose, ma come documentazioni musicali e interpretative e, quindi, per ben altre finalità.

²⁰ In questo lavoro ho indicato tra apici (es. “4”) gli schemi gestuali, mentre i numeri senza apici si riferiscono al movimento interno alla battuta. Mi spiego: se scrivo il “4” mi riferisco al gesto in 4, se scrivo 4 mi riferisco al quarto movimento della battuta.

riportato dallo schema.

Tuttavia il 4 al vertice del triangolo servirà sia per indicare la *direzione* che dovrà seguire il 4, sia per indicare il *punto di fermo*, concetto che riprenderemo in seguito quando parleremo degli *stacchi di tempo* (pag. 34). Pertanto 4 rappresenta il punto di battuta e [4] indica la direzione del gesto e il relativo punto di fermo.

Ricordo ancora il concetto di **esterno ed interno**, già spiegato precedentemente: l'immagine dello schema si riferisce ad una *direzione con la mano destra*, e quindi a destra si andrà all'esterno e a sinistra all'interno. Qualora si dirigesse con la sinistra lo schema andrebbe capovolto specularmente.



Esercizio 1

L'ideale sarebbe avere a disposizione una di quelle belle lavagne nere d'ardesia che ancora oggi (per fortuna) si trovano nelle nostre scuole e su cui si scrive con il gesso bianco.

Non avendola a disposizione ci si può arrangiare con un grande foglio di carta e matite (o pennarelli, gessetti, carboncino, ecc.), anche se non è la stessa cosa.

Si stabilisca preventivamente la velocità del tempo di esecuzione (che, nei casi più recidivi, potrebbe essere perfino scandito dal metronomo, anche se non lo consiglio affatto) e si tracci, perfettamente **a tempo**, il gesto sulla lavagna.

Se il gesto è chiaro ed è stato sufficientemente interiorizzato il tracciato sarà simile a quello riportato qui sopra come modello.



Consigli per analizzare il proprio tracciato gestuale

- Innanzitutto occorre verificare a livello macroscopico le proporzioni del triangolo: se un lato del triangolo non è proporzionato si creeranno nell'esecuzione degli accenti indesiderati.
- Osservare se i punti di battuta sono perfettamente orizzontali sul tavolo oppure se seguono un tracciato circolare
- Osservare se la distanza tra l'1 e il 2 sia la stessa che c'è tra l'1 e il 3.
- Un errore molto comune è che l'altezza del triangolo sia abbastanza più lunga del lato orizzontale.
- Un altro errore molto comune è di battere il 3 sullo stesso punto dell'1
- Un altro errore comune (che il tracciato grafico mette bene in rilievo) è che invece di rimbalzare la mano sui 4 punti di battuta, si trascina il gesto in orizzontale oppure (ancora peggio) si rimbalza dal di sotto del tavolo.

Esercizio 2

Scegliere un brano di musica che vada battuto in “4” (e che inizi sul primo movimento della battuta).

Tra i tanti brani consiglio²¹:

- Vivaldi: le 4 stagioni - l'Autunno - 1° movimento
- Wagner: ouverture dei “Meistersinger von Nürnberg” (I Maestri cantori di Norimberga)
- Mozart: Eine kleine Nachtmusik - 2° movimento

Memorizzarne almeno le prime 4 frasi.

Dirigerlo a memoria prestando attenzione in un primo momento alla precisione del gesto.

In un secondo momento, quando la gestualità sarà interiorizzata e automatizzata, cercare di esprimere al meglio la musica, rispettandone tutta l'espressione.

Qualora si possa lavorare in coppia con un'altra persona, ci si dispone in modo che uno suoni uno strumento (o canti la melodia) e l'altro lo diriga, scambiandosi poi le parti.

21 Tutti i brani qui consigliati cominciano sull'inizio della battuta. Si sconsiglia, in questa fase di apprendimento, di scegliere esempi musicali che comincino in levare, in forma acefala o anacrusica, oppure su altri movimenti della battuta, perché tali difficoltà aggiuntive complicherebbero inutilmente, almeno in questa fase iniziale, l'apprendimento degli schemi gestuali di base.

Il gesto in "2"



Il problema principale del gesto in "2" è la chiarezza. Questo, è, ovviamente, un problema che riguarda tutta la gestualità, ma con il gesto in "2" le cose si complicano, visto che esso

contiene un'insidia.

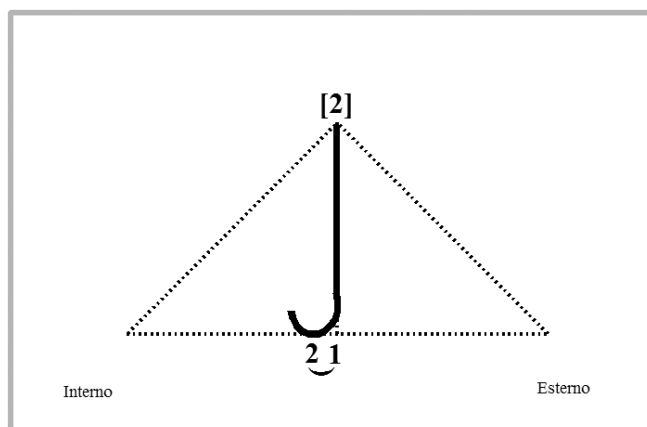
Dopo un po' di battute si tende ad uniformare l' 1 al 2 e quindi coloro che leggono il gesto non sanno più dov'è l' 1 e dov'è il 2. Per evitare questo problema occorre differenziare **estremisticamente** l' 1 dal 2: pertanto il rimbalzo dell' 1 sale di pochissimo verso l'alto mentre il rimbalzo del 2 sale fino al vertice del triangolo.

Alla fine, il gesto ottenuto ha vagamente la forma di un manico d'ombrello.

Riporto qui a fianco lo schema logico - estremamente semplice - del gesto con il tracciato gestuale.

Il gesto in "2" diventa estremamente difficile nei tempi molto lenti, laddove, tuttavia si voglia evitare, per motivi di fraseggio, di passare a dirigere in "4". Per farlo occorre una grande sicurezza ed una instancabile precisione.

Invito, pertanto, ad impraticarsi a lungo sul "2" veloce e rinviare la pratica del "2" lento a una successiva fase di maggiore esperienza.



Esercizio preliminare

Prendere l'inizio un brano di musica (non troppo lento) che vada battuto in "2" e che inizi sul primo movimento della battuta.

Tra i tanti brani consiglio:

- L' *Ouverture* della Carmen di Bizet.
- La *Badinerie* dalla II suite per orchestra di Bach
- La melodia dell'*Inno alla gioia* - finale della IX Sinfonia di Beethoven

Dirigere a memoria poche frasi, seguendo le indicazioni già fornite per gli esercizi precedenti.

Esercizi per i più progrediti

Per imparare a modulare tutte le possibili nuances e sfumature del gesto in "2", la più formidabile palestra è la celebre *Habanera* dalla Carmen di Bizet.

Soprattutto se si può lavorare in coppia e si può dirigere qualcuno che la canti e/o la suoni. L'accompagnamento, comunque, è indispensabile perché tutte le sfumature ritmiche della melodia vanno a trasformare l'accompagnamento.

Una volta appreso perfettamente il gesto in "2", si può cominciare ad approfondire il "2" lento.

Un brano chiave è l'*Ave verum corpus* di Mozart. Non è questa la sede per discutere se sia meglio dirigerlo in "2" o in un'altra maniera, tuttavia imparare a dirigerlo in "2" (senza scandirlo!) permette un approfondimento enorme della sicurezza e della tecnica gestuale.

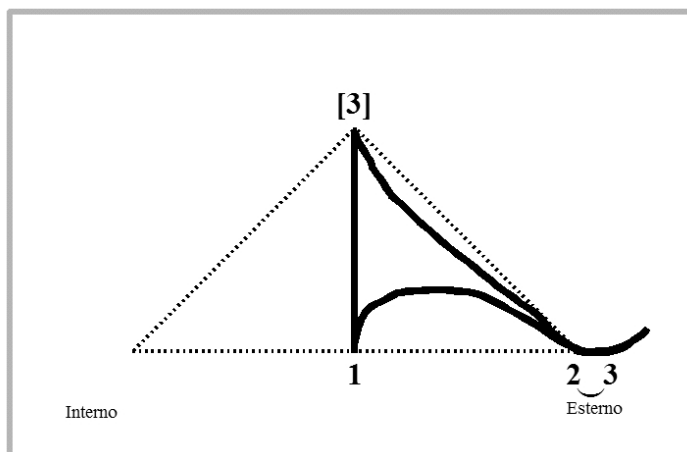
Il gesto in "3"



È semplice e non ha particolari insidie, sia eseguito velocemente che lentamente. Riporto qui a fianco lo schema logico - estremamente semplice - del gesto

con il tracciato gestuale (a destra).

Approfitto per fare notare che *nei gesti pari il 2 viene battuto all'interno, in quelli dispari all'esterno*. Ecco perché il 2 del gesto "3" non cade nella stessa posizione del 2 del gesto "4". Questo accorgimento permette di differenziare meglio gli eventuali cambiamenti di tempo.



Esercizi

1 - Dirigere il "3" alla lavagna seguendo tutte le indicazioni fornite per il gesto in "4".

2 - Prendere un brano di musica (non lento) che vada battuto in "3" e che inizi sul primo movimento della battuta.

Tra i tanti brani consiglio il *Larghetto* (II movimento) della II sinfonia di Beethoven. Dirigere a memoria seguendo le indicazioni già fornite per gli esercizi precedenti.

Esercizi riepilogativi basati sui cambiamenti di tempo

Adesso che si conoscono già alcune figure di base ("1", "2", "3", "4") per stabilizzarle e per aumentare la dimestichezza con le stesse consiglio di fare degli esercizi di cambiamento di tempo.

Il cambiamento di tempo è estremamente frequente in quasi tutti i tipi di musica, praticamente continuo nella musica del '900, e il cominciare subito a cambiare schema gestuale da una battuta all'altra è un utilissimo esercizio.

Chiunque si può costruire i propri esercizi alternando gli schemi gestuali già studiati. Tuttavia, per maggior comodità, se ne propone uno tipico, che potrà servire da falsariga per la preparazione di molti altri. Ricordo che in questi esercizi il movimento ha sempre la stessa durata e che questi vanno ripetuti attentamente finché gli schemi gestuali non sono perfetti e assolutamente sicuri. Si consiglia di scegliere un tempo comodo.



Il gesto in "6"

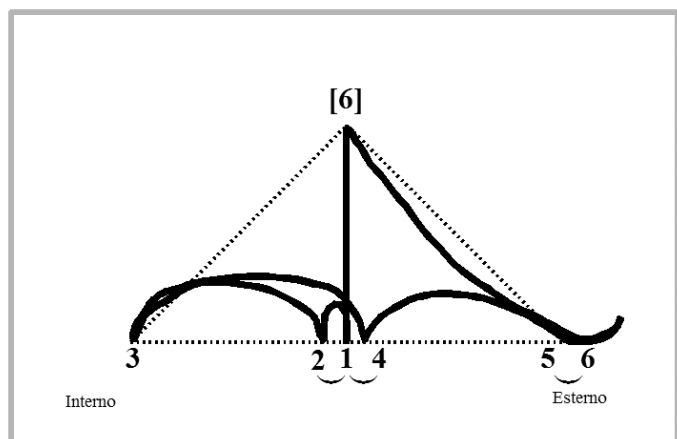


Esistono due varianti principali di questo gesto, una all'italiana e una alla tedesca.

Riporto qui la seconda perché più usata e perché didatticamente più

utile.

Un discorso a parte riguarda il 2 di questo gesto: si batte sullo stesso punto dell'1 e nella stessa direzione; tuttavia si differenzia dall'1 in quanto è **incompleto**, ovvero è un rimbalzo più piccolo. Per chiarirsi meglio le idee si vada a confrontare il precedente paragrafo « La stanghetta di battuta ed il gesto in 1».



Come al solito riporto qui lo schema logico del

gesto, con il tracciato gestuale; ho messo una specie di *legatura* dove occorre battere nello stesso punto, il

disegno separa i punti solo per non appiccicare troppo le immagini rendendole incomprensibili.

Esercizi

Dirigere il “6” alla lavagna.

Prendere un brano di musica che vada battuto in “6” e che inizi sul primo movimento della battuta.

Tra i tanti brani consiglio

1. *Domine Deus* dal “Gloria” di Vivaldi
 2. *L'Andantino* dall'*Ouverture della Semiramide* di Rossini (batt. 48 e segg.).
 3. *Sinfonia (Pastorale)* della 2a cantata (n°10) dall'Oratorio di Natale di Bach
- Dirigere a memoria seguendo le indicazioni già fornite per gli esercizi precedenti.

Un caso particolare del “6”: la “siciliana”



La “siciliana” è un ritmo in 6 di cui sono marcati solo 4 movimenti: 1 -3 -4 -6, mentre il 2 e il 5 sono assenti.

È basata sull'alternanza lunga – breve, e il ritmo di siciliana è alla base di numerose strutture ritmiche derivate, come la barcarola, la berceuse, la pastorale, ecc. La figura seguente ne mostra in notazione la base ritmica fondamentale:



Per dirigere la siciliana *normalmente*²² si usa un “6” ridotto, cioè un gesto in “6” cui vengono omissi il 2 e il 5, rimanendo invariata, comunque, la forma dello schema del “6”. Questo è uno dei rari casi in cui in uno schema gestuale *i singoli movimenti non siano isocroni*. Infatti l'1 è lungo e dura 2 movimenti (in quanto assorbe il 2), il 3 è breve, il 4 è lungo e il 6 è breve.

Ovviamente se la siciliana è veloce si batte comunque in “2”.

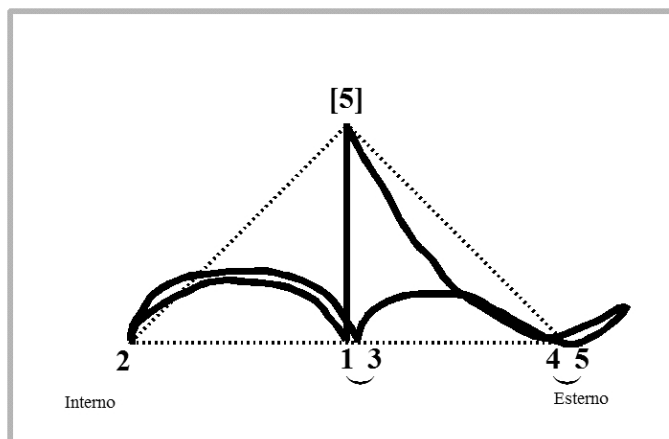
Il gesto in “5”



Il ritmo 5 è molto raro nella musica occidentale, anche se si riscontra frequentemente nella musica del '900 e contemporanea. Tuttavia non sono rari i canti popolari

dell'Europa dell'Est ad avere un ritmo 5.

Il suo schema è molto semplice e di facile apprendimento: è come un gesto “6” privato del 2° movimento.

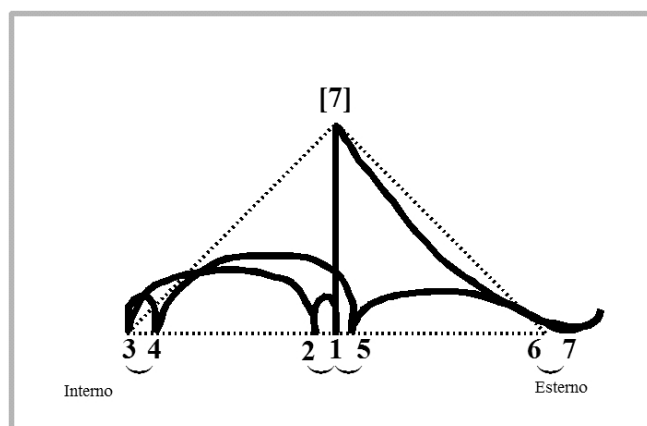


22 Non esiste nessuna specifica controindicazione a dirigere una “siciliana” con un normale gesto in “6”. Tuttavia l'utilizzo della gestualità appropriata non può che migliorare la resa stilistica dell'esecuzione.

Il gesto in "7"



Di schemi gestuali del "7" ne esistono numerosi. Tuttavia il "7" è piuttosto raro e, generalmente, le battute in 7 vengono battute più frequentemente con il "2" asimmetrico (un movimento da 3 più uno da 4, oppure 4 + 3) che nel "7" vero e proprio. Presento, quindi, uno schema tra i tanti possibili, che considero relativamente chiaro e semplice: è molto simile al "6" al quale si aggiunge un ulteriore gesto incompleto (sul 4).



L'ampiezza del gesto

Finora il parametro ampiezza è stato affrontato solo per equilibrare le proporzioni, in quanto era prioritario fissare innanzitutto gli schemi gestuali.

Tuttavia, se immagino di dirigere fortissimo o pianissimo, istintivamente utilizzo porzioni di spazio rispettivamente maggiori o minori.

Le nostre braccia dispongono di 4 articolazioni che permettono 4 dimensioni gestuali:

1. spalla: movimento di tutto il braccio
2. gomito: movimento del solo avambraccio
3. polso: movimento della sola mano
4. dita: movimento delle sole dita²³.

Per la massima parte della direzione si impiega l'articolazione di gomito, che non solo permette di ottenere il massimo del risultato con il minimo dello sforzo, ma, essendo mediana tra le altre, consente pure di disporre rispettivamente di una marcia in più (articolazione di spalla) o in meno (articolazione di polso) qualora si debbano scalare le dinamiche verso l'alto o verso il basso.

Esercizi:

A) Sedersi tenendo lo schienale di un'altra seggiola davanti a se. Poggiare l'avambraccio sullo schienale e battere gli schemi gestuali dei vari gesti fin qui studiati solo col polso, cercando di ottenere la massima chiarezza. Abbandonato lo schienale "di coercizione", battere gli stessi schemi a braccio pieno, utilizzando tutto lo spazio disponibile, senza mai scadere di precisione.

B) Battere a tempo uno schema gestuale, cominciando con l'ampiezza minima (solo polso) ed ampliandolo gradualmente poco per volta senza mai cambiare il tempo. Arrivati alla massima ampiezza (tutto il braccio) diminuire progressivamente fino a tornare all'ampiezza iniziale.

Terminato l'esercizio con uno schema, passare ad un altro schema gestuale.

²³ L'articolazione di dito, rarissima, amata grandemente da Richard Strauss, è possibile solo se si fa uso di una bacchetta che amplifichi il movimento delle dita. Non ci eserciteremo su questa articolazione perché è fuori dagli obiettivi che questo libro si propone.

Lo stacco di tempo



Finora non abbiamo ancora chiarito come si incomincia a dirigere un pezzo di musica. Ho dovuto necessariamente rinviare questo problema ad un secondo momento perché per poterlo affrontare è necessario avere estremamente chiari gli schemi gestuali di base. Pertanto anche negli esercizi precedenti ho dato per scontato che l'allievo in un qualche modo riuscisse ad arrangiarsi.

Lo stacco²⁴ di tempo è una delle cose più importanti della direzione, anzi, è la cosa che più contraddistingue il direttore. Non è affatto un paradosso dire che un direttore dilettante ed uno professionista si vedono già dal primo gesto. Infatti il dilettante normalmente batte una intera battuta (a volte anche di più) a vuoto, sperando che funzioni, il professionista inizia immediatamente col tempo e con il suono giusto, fin dalla prima nota. Il vecchio trucchetto di battere una battuta a vuoto, usato da chi non sa dirigere, porta a dei risultati musicali piuttosto scarsi:

1. innanzitutto non dà nessuna garanzia di mandare gli esecutori assieme, perché l'insieme è garantito soltanto dalla precisione del gesto
2. affloscia la tensione musicale con un'inutile pausa d'aspetto, proprio nel momento dell'inizio in cui è più importante creare la tensione musicale e l'atmosfera del pezzo
3. la battuta a vuoto non contiene musica, al massimo contiene noia, e quindi fin dall'inizio avremo un tipo di suono e di concentrazione assolutamente inadeguato alla musica da eseguire
4. questa affermazione sembra paradossale, ma una pausa, che fa parte della musica ed è scritta dal compositore, è musica bella e buona che va eseguita e interpretata, mentre una pausa inserita maldestramente all'inizio e che non faccia parte del discorso musicale crea solo apatia.

La tecnica corretta per iniziare un brano è basata su tre fasi:

1. Punto di fermo
2. Gesto di preparazione
3. Gesto di attacco

Inizialmente tratterò dello stacco che avviene sul movimento della battuta (cioè sull' 1, sul 2, sul 3, ecc.); in seguito ed in un paragrafo a parte tratterò dello stacco che avviene in un punto diverso dall'inizio di un movimento (stacchi acefali ed anacrusici).

Il punto di fermo

È il punto in cui il gesto del direttore sta per cominciare.

- Cerca di convogliare tutta l'attenzione, la tensione espressiva e la concentrazione.
- Guarda negli occhi tutti gli esecutori e, finché non li vede tutti concentrati su di lui, non parte.
- Esprime già nel portamento gestuale e nel volto il tipo di suono, di espressione e di dinamica che desidera ottenere al momento dell'attacco.
- Ascolta interiormente il tempo giusto per l'esecuzione.

Il braccio deve essere fermo e in tensione, qualora avesse delle esitazioni si andrebbero a creare delle false partenze. Insomma, non è un gesto in movimento, ma contiene espressivamente tutte le informazioni richieste per iniziare il brano, tutte meno una: il tempo.

Ricordo che negli schemi gestuali riportati precedentemente si è osservato che l'ultimo movimento di ogni battuta aveva un'indicazione "sul tavolo" ed un'altra indicazione in alto, tra parentesi quadre.

Infatti il punto di fermo (che non ha bisogno di essere sul tavolo in quanto è un *punto* e non una *battuta*) sfrutta il punto indicato in alto tra parentesi.

Il punto di fermo si colloca **2 movimenti prima** del punto di attacco.

Questo significa, per esempio, che:

- se siamo in 4/4 e voglio attaccare sull'1, il punto di fermo è sul 3 (della battuta precedente)
- se siamo in 4/4 e voglio attaccare sul 3, il punto di fermo è sull'1

²⁴ Generalmente gli orchestrali chiamano "attacco" lo stacco di tempo, e, quindi, nel linguaggio musicale corrente (pertanto anche in questo lavoro) si sente parlare più di "attacco" che di "stacco", anche se la parola "attacco" avrebbe propriamente un altro significato specifico come verrà spiegato in seguito nel paragrafo apposito.

- se siamo in 1/4 e voglio attaccare sull'1, il punto di fermo è sull'1 di 2 battute prima
- se siamo in 6/8 e voglio attaccare sul 4, il punto di fermo è sul 2
- se siamo in 2/4 e voglio attaccare sull'2, il punto di fermo è sul 2 (della battuta precedente)

Il gesto di preparazione

Chiamato anche “levare”, è un gesto che indica con grande esattezza la velocità che si intende imprimere al pezzo di musica che viene eseguito. Se è eseguito con esitazione o con un tempo differente da quello reale di esecuzione genera soltanto caos. Durante il gesto di preparazione è vivamente consigliato, quando possibile, respirare a tempo continuando a guardare gli esecutori negli occhi, perché stabilisce un collegamento empatico tra il direttore e gli esecutori veramente privilegiato.

Ci sono dei casi in cui richiederà una notevole precisione, ad esempio:

1. un pizzicato di archi
2. l'insieme di più strumenti percussivi (o pianoforti)
3. uno staccatissimo
4. quando un brano per coro comincia con una consonante come la « T » che è, notoriamente puntualissima, e, quindi, richiede la massima precisione (ma anche la « P » non scherza!).

In tal caso occorre che il direttore inizi il gesto di preparazione con un visibile **impulso**, impulso che dovrà essere ribadito anche nel punto di attacco. Per ottenere un impulso estremamente marcato è anche possibile roteare con scatto il polso.

Il gesto di attacco

È assolutamente necessario ricordare che deve avere lo stesso tempo del gesto di preparazione.

Gli esecutori, al momento di cominciare, hanno avuto modo di vedere il tempo di esecuzione già due volte: la prima durante il gesto di preparazione, la seconda durante quello di attacco.

Non c'è nulla di particolare da dire su questo gesto, qualora l'attacco ricada sull'inizio di un movimento della battuta. In caso contrario le cose si complicano, e al riguardo ho preparato il paragrafo seguente.

Tuttavia, prima di procedere, è meglio appropriarsi della tecnica fin qui esposta e fare moltissimi esercizi per interiorizzarla profondamente.

Esercizio 1 - preliminare per la precisione dello stacco

L'esercizio va fatto preferibilmente con un gruppo di persone (non necessariamente musicisti) a cui si chiede di dare un colpo con le nocche delle mani su di un tavolo o su di una sedia non appena si legge nel gesto del direttore un invito ad attaccare.

Si possono anche usare strumenti percussivi propri o impropri (come penne battute su un bicchiere, ecc.).

Si comincia con il tempo in “4” e si cerca di staccare sull' 1. Quando l'esercizio è perfettamente riuscito si procede a staccare, sul 2, sul 3 e sul 4.

In seguito si passa al gesto in “3”, poi in “2”, poi in “1”, poi in “6”.



Attenzione:

I colpi percussivi debbono arrivare perfettamente sincroni. In caso contrario ricordatevi che:

1. potrebbe esserci un problema di mancanza di attenzione. L'attenzione del gruppo si crea guardando tutti gli esecutori negli occhi con concentrazione durante il punto di fermo (senza però esagerare in durata altrimenti le persone si stufano e si ottiene l'effetto contrario)
2. se c'è l'attenzione ma il suono non giunge assieme, il problema può risiedere nel fatto che il gesto di preparazione e di attacco hanno tempi differenti.
3. Se le due precedenti condizioni sono state perfettamente rispettate, allora il problema risiede nella mancanza o nell'imprecisione dell'impulso di partenza (inizio del gesto di preparazione) o in quello di arrivo (per dirigere un suono percussivo occorre un impulso anche sul momento dell'attacco).

Esercizio 2 - applicazione pratica dello stacco

Anche questo è un esercizio che andrebbe fatto collettivamente.

a) Si prendono delle melodie ben conosciute che inizino sui vari movimenti di una battuta e si dirigono i propri colleghi di studio nella frase iniziale di ciascuna melodia.

b) si prende una melodia e la si suddivide in frasi (all'occorrenza anche semifrase). Si dirigono i propri colleghi facendoli iniziare sui diversi punti di inizio di ogni sezione (come si fa normalmente durante le prove per riprendere da un punto qualsiasi).



Attenzione:

Quando si prova un pezzo di musica ci si trova a dovere iniziare il pezzo non solo dall'inizio, ma in qualsiasi punto, perfino a metà di una frase o sul levare di qualsiasi movimento. Pertanto è indispensabile padroneggiare completamente gli stacchi di tempo per poter provare qualsiasi tipo di musica.

Stacco su punto diverso dall'inizio di un movimento della battuta

Possiamo distinguere due casi: quello in cui l'attacco precede di pochissimo un movimento della battuta, e chiameremo questo caso come stacco **anacrusico** (nota bene: con questo termine ci riferiamo alla posizione rispetto al movimento, non rispetto alla battuta), o lo stacco che inizia dopo il movimento, che potremo chiamare stacco **acefalo**.

| anacrusico | acefalo |
|-------------------|----------------|
| | |



Lo **stacco anacrusico** si dirige come se il punto d'attacco fosse la seconda nota (quella d'arrivo) e la nota rapida precedente viene trattata quasi fosse un'acciaccatura; in questo caso il gesto di *preparazione* inizia con un forte impulso, che alcuni direttori preferiscono accentuare facendo roteare di scatto il polso con grande impeto. Si pratica questo tipo di stacco qualora l'attacco sia collocato immediatamente a ridosso del movimento ed abbia un valore brevissimo, equiparabile ad un'acciaccatura o poco più.



Lo **stacco acefalo**, utilizzabile in tutti gli altri casi²⁵, si dirige come se il punto di attacco fosse quello di *partenza*, tranne che il gesto di *attacco* avrà un forte impulso iniziale.

Sia lo stacco acefalo che quello anacrusico sono stati qui riportati con un solo esempio, cioè con una battuta 4/4 e l'inizio sul levare dell' 1. È ovvio che con tali tecniche si può iniziare su qualsiasi punto di qualsiasi schema metrico di battuta adeguando il punto di fermo e quello che ne consegue.

Il gesto di chiusa

Ora che abbiamo imparato come si comincia, possiamo imparare come si finisce.

Raramente un pezzo di musica finisce a tempo, più frequentemente finisce con un rallentando e alla fine una

²⁵ In realtà la tecnica indicata per lo stacco acefalo è potenzialmente valida in tutti i casi. La differenza tra stacco acefalo e anacrusico è una sottigliezza utilizzata da alcuni maestri per creare un diverso vigore nella ritmica di attacco.

corona, e per tutte le problematiche relative alla corona rinvio all'apposito paragrafo che si trova nella trattazione dell'agogica. Per il momento possiamo dire che per chiudere il suono *basta semplicemente dare il gesto successivo*. Mi spiego: se il pezzo (in 4/4) finisce sul 4, mi basta battere l'1 della battuta successiva e ho chiuso. Esiste pure un gesto usatissimo che consiste in un gesto semicircolare che termina verso il basso e che serve a chiudere. Un'altra maniera possibile per chiudere consiste nell'effettuare un gesto di scansione decisa sul punto dove si vuole chiudere (tecnica inventata da Klemens Krauss). L'importante, comunque, non è la forma (potenzialmente ogni movimento del braccio può chiudere un suono) ma il fatto che dia un'indicazione ritmica precisa. Già, perché anche per chiudere, non solo per cominciare, bisogna andare tutti assieme, altrimenti si ascoltano dei brutti strascichi di suono. Ricordo pure che la chiusa è un momento attivo della direzione²⁶.

Battute asincrone

La battuta asincrona è una battuta nella quale i vari movimenti non hanno la stessa durata: per noi è già una vecchia conoscenza che abbiamo precedentemente incontrato nel caso del "6" alla "siciliana".

Questo tipo di scansione è frequente nella musica del '900 e in quella contemporanea, generalmente in caso di tempi veloci.

Mi spiego: una misura di 7 movimenti potrebbe essere battuta con un gesto in "2" (3 + 4 oppure 4 + 3) oppure in "3" (2 + 2 + 3, 2 + 3 + 2 oppure 3 + 2 + 2) ovviamente a seconda dell'articolazione della musica.

Una misura di 5 movimenti può essere battuta in "2" (2 + 3 oppure 3 + 2), e così via.

È logico che il raggruppamento di più valori ritmici in uno stesso movimento verrà effettuato sulla base della struttura ritmica del brano e sarà possibile cambiare i raggruppamenti di battuta in battuta qualora questa struttura cambi (es. una batt. di 5/4 potrà essere scandita alternativamente in 2+3 o 3+2 qualora la musica lo richieda).

Gesti scanditi (e quindi battute in "8", "9" e "12")

Molte volte occorre suddividere un movimento in più parti sia per eseguire un tempo particolarmente lento, sia per motivi di fraseggio, sia perché si necessita di altre scansioni metriche. Le scansioni generalmente suddividono ogni movimento in 2 o in 3.

Scandire in 2 un gesto significa aggiungere un piccolo gesto di ampiezza ridotta che ribatte lo stesso gesto nello stesso punto di battuta²⁷.



Es. 1 1 2 2 3 3 4 4 per il gesto in "4" (spero che la simbologia grafica sia comprensibile, comunque è preferibile basarsi sul filmato).

La scansione in 3 avviene battendo con il polso un triangolino (un minuscolo gesto in "3") su ogni movimento della battuta di riferimento. Anche in questo caso è preferibile basarsi sul filmato perché descrivere a disegni statici o verbalmente delle azioni gestuali complesse non è cosa possibile.

Grazie ai gesti scanditi disponiamo finalmente dei seguenti schemi metrici:

- l' "8" (che è la scansione binaria del 4)
- il "9" (scansione ternaria del 3)
- il "12" (scansione ternaria del 4)

La scansione, pertanto, serve sia ad ampliare il menù degli schemi gestuali (introducendo l' "8", il "9" e il "12"), sia per affrontare tempi molto lenti.

Ma permette anche di creare degli altri gesti che hanno una grande importanza nell'articolazione del fraseggio secondo il giusto numero di accenti richiesto dalla composizione.

Per esempio, a parità di velocità potrei battere la stessa battuta che contiene 4 semiminime in 4 o in 2

²⁶ Nel repertorio corale in alcune lingue, particolarmente il tedesco, se l'ultima sillaba termina con consonanti come "t" o "p", è importante che il gesto di chiusa sia così preciso da garantire l'assieme a queste consonanti.

²⁷ Già nel "2" del gesto in 6 e nel "2" e nel "4" del gesto in 7 abbiamo visto degli esempi di scansioni, che abbiamo chiamato anche "gesti incompleti" o "ribattuti".

scandito, sapendo che il “4” ha 4 accenti, mentre il “2” scandito ne ha 2 soli.

È il caso del celeberrimo *Ave verum corpus* di Mozart: l’indicazione di tempo, *alla breve*, è chiarissima, e questo significa che va fraseggiato in 2, ma vista la particolare lentezza occorre comunque sostenere il suono con 4 movimenti, e quindi, in questo caso, il “2” scandito è particolarmente opportuno, almeno per il principiante²⁸.

Come pure è molto diverso dal punto di vista del fraseggio, in caso di tempi veloci, usare l’ “1” a scansione ternaria invece del “3”, oppure l’ “1” a scansione binaria invece del “2”.

Le possibilità tecniche di scelta sono sempre numerosissime. Le scelte, ovviamente, verranno fatte in funzione della velocità, del fraseggio, dell’espressione musicale e degli accenti. Ma per potere effettuare delle vere scelte, occorre prima avere un sufficiente bagaglio tecnico.

Facciamo l’esempio di una battuta in tempo “6”, in tal caso avremo le seguenti possibilità:

1. Battere il normale gesto in “6” - qualora ci siano 6 accenti organizzati su un fraseggio binario (3 + 3)
2. Scandire in 2 il gesto in “6” se il tempo è molto lento (viene in 12)
3. Scandire in 3 il gesto in “6” se il tempo è molto lento (viene in 18)
4. Battere in “2” con scansione ternaria (nel caso il tempo sia veloce)
5. Battere in “3” con scansione binaria (se l’articolazione è 2 + 2 + 2)
6. Battere alla siciliana - come il primo caso, quando la ritmica sia di siciliana
7. Battere in “1” scandito in 2 - in caso di tempo molto rapido binario (3 + 3)
8. Battere in “1” scandito in 3 - in caso di tempo molto rapido ternario (2 + 2 + 2)
9. Battere in “1” - in caso di 6 rapidissimo

Un altro utilizzo della scansione è in fase transitoria per *rallentare e transitare verso altri gesti* in situazione di rallentando.

Per esempio posso:

- rallentare un gesto in “2”
- scandirlo (e portare gli impulsi a 4)
- infine passare a battere in “4”

Gesti raggruppati



Il raggruppamento è l’aspetto opposto e complementare del processo di scansione²⁹.

Se una battuta in “2” lenta può essere scandita generando 4 movimenti (ma soli 2 accenti!) una battuta “4” veloce può essere pensata come un “4” raggruppati in 2. Il raggruppamento permette di conservare l’articolazione del gesto originale e mutare il numero degli accenti. Il “4” raggruppati, per esempio, ha 2 accenti e un’articolazione a 4.

Mentre il processo di scansione consiste nell’aumentare il numero degli impulsi su ciascun movimento della battuta, il raggruppamento consiste nel diminuire il numero degli impulsi all’interno della battuta.

Se, quindi, dirigerò un “4” raggruppati in 2, avrò soli 2 impulsi (1 e 3) e 2 gesti senza impulso (2 e 4). Il gesto in “3” in raggruppamento ternario avrà solo l’impulso sull’1 mentre gli altri due movimenti ne saranno privi.

I gesti raggruppati aggiungono ancora più sottigliezze e raffinatezze nel fraseggio e nella scansione.

Per esempio, una battuta veloce di 4 movimenti potrebbe essere diretta:

1. in “4” rapidamente dando 4 accenti e un’articolazione a 4
2. in “2” - dando 2 soli accenti e un’articolazione a 2
3. in “4” raggruppati - dando 2 accenti ma conservando un’articolazione a 4
4. in “1” - dando 1 accento e un’articolazione in 1

Un altro caso in cui si usano i raggruppamenti è in situazioni interlocutorie durante gli accelerandi: per passare dal “4” al “2” durante un accelerando, posso in un primo tempo transitare dal “4” normale al “4” raggruppati (e quindi porto gli accenti già a 2) per raggiungere in seguito il “2” pieno.

²⁸ Molti avranno notato che alcuni grandi direttori tedeschi usano spesso dei gesti lentissimi senza scandirli. Al contrario, i direttori latini preferiscono gesti più veloci, e quindi spesso scanditi. Questo a parità di lentezza del tempo, ovviamente.

²⁹ Un esempio di raggruppamento parziale è stato già incontrato nel “6” alla siciliana, dove il 2 e il 5 vengono raggruppati rispettivamente all’1 e al 4.

Battute raggruppate

Come vengono raggruppati i gesti all'interno di una battuta, così, quando i tempi sono rapidissimi, dovrebbe essere possibile raggruppare anche più battute insieme, in una sorta di "macro-battuta", dove ad ogni movimento del gesto corrisponde una battuta intera.

Qui la questione è più spinosa: alcuni direttori amano e consigliano questo modo di procedere, altri lo aborriscono.

In alcuni casi il raggruppamento è perfino prescritto dal compositore, come nel celeberrimo caso della IX sinfonia di Beethoven (a metà del II movimento, dove è indicato prima *ritmo di tre battute* e in seguito *ritmo di quattro battute*).

I direttori che sono contrari al raggruppamento di battute asseriscono che non si tratta di una necessità dell'orchestra, bensì di un bisogno di sicurezza del direttore, inoltre il fatto di dirigere 4 battute raggruppate, invece che battere 4 volte in "1", potrebbe essere poco comodo per gli esecutori, a cominciare da quelli che contano le battute d'aspetto.

Infine, e proprio l'esempio citato della IX di Beethoven lo dimostra in maniera lampante (infatti dove indica *ritmo di quattro battute* ci sono inframmezzate delle frasi raggruppate a sei³⁰), difficilmente il fraseggio musicale è costantemente formato da gruppi uguali di battute, pertanto questo tipo di tecnica potrebbe portare o a un cambiamento costante del tipo di gesto (apportando inutili complicazioni e perdita di chiarezza) veramente poco raccomandabile.

Ovviamente non esiste la verità: ciascuno deve sperimentare personalmente e fare le proprie scelte.

Attacchi

Abbiamo già visto che generalmente gli *stacchi* vengono chiamati *attacchi*. Ora ci occuperemo, invece, degli attacchi veri e propri, o meglio delle *entrate*, cioè di quando un esecutore comincia (o ricomincia) a suonare dopo una lunga pausa.

Innanzitutto diciamo che un esecutore dovrebbe sapere contare perfettamente le battute di aspetto, e che quindi il gesto di attacco va quasi sempre considerato tecnicamente superfluo (in effetti, nelle orchestre, viene il più volte omesso³¹, altrimenti i direttori dovrebbero gesticolare come dei giocolieri).

Tuttavia, se un esecutore ha un grande numero di battute di attesa e il suo ingresso è di grande importanza espressiva, può essere confortante farlo entrare con agio nel punto giusto della composizione, e quindi gli si farà un cenno della mano, guardandolo negli occhi, per rassicurarlo sull'entrata.

Il punto discriminante, quindi, per capire se l'attacco va dato o no, non è il numero di battute di pausa o la complessità ritmica dell'entrata, bensì l'importanza e la qualità espressiva dell'entrata nel contesto musicale. Quando una nuova frase è molto importante musicalmente, si dà l'attacco anche se la pausa precedente è quasi irrilevante.

L'attacco è un *levare* che contiene tutte le indicazioni espressive necessarie ad interpretare la frase musicale in oggetto. Durante l'attacco si guarda l'esecutore negli occhi e, se possibile, si respira con lui.

La scelta di un gesto

Questo pezzo si batte in "2" o in "4"? In "6" o in "3"?

Questa è una delle domande più frequenti che ci si pone mentre si studia una partitura.

Quando si va di fronte agli esecutori occorre avere le idee chiare, anche perché questa domanda è la prima che viene posta a chi dirige.

La questione raramente è semplice, perché in musica non esiste soltanto il bianco e il nero, ma esistono infinite sottigliezze e sfumature (per fortuna).

È ovvio che la prima cosa che si va a guardare è l'indicazione di tempo, ma, tranne pochissimi casi (Mozart è assai spesso tra questi casi fortunati) è estremamente fallace.

Occorre quindi guardare la scansione del pezzo, vedere quanti accenti è ha, o meglio, quanti accenti è meglio che gli diamo. Certo il tipo di scrittura aiuta a capire, ma a volte siamo noi a stabilire quanti accenti vogliamo scandire. Se diamo troppi accenti rischiamo di appesantire, se ne diamo troppo pochi rischiamo di lasciar

30 Proprio questo particolare mi fa pensare che l'indicazione Beethoveniana vada intesa come una indicazione di velocità, indicata come proporzione rispetto al tempo iniziale, e non un'indicazione di scansione gestuale per il direttore.

31 Sarebbe praticamente impossibile dare tutti gli attacchi in partiture estremamente complesse. Mi riferisco, ad esempio, a partiture di Richard Strauss, di Wagner, di Mahler e di tutti gli autori che fanno un uso massiccio e denso di grandi compagini orchestrali.

scivolare, e ci rendiamo conto che troppe volte ogni scelta possibile ha più difetti che pregi. In una infinità di casi non si sa che pesci pigliare, perché a una determinata scelta si affastellano continuamente pro e contro.

Visto che fin dalle prime pagine mi sono proposto di essere brutale, di evitare le eccessive sottigliezze, faccio un elenco degli elementi da tenere in conto prima di effettuare tale scelta, un elenco assolutamente più simile a quello della spesa che a quello necessario per aiutare una scelta artistica..

1. Esaminare il tempo indicato in partitura (es. C o C)
2. Esaminare le indicazioni indicate in partitura (es. Andante, adagio, moderato)
3. Esaminare la scansione principale della musica (es. gruppi di note, fraseggio)
4. Esaminare se l'intera partitura si presta essere sottoposta tutta ad un unico tipo di scansione o sarà meglio optare per un cambiamento di scansione tra le varie parti formali.
5. Ricordo anche quanto contano, in questi casi, le questioni storiche³², stilistiche, culturali, ecc.
6. In caso di dubbio estremo, valutare quale delle scelte possibili ha il minor numero di controindicazioni.

Al termine di questo processo di valutazione, occorre sempre ricordare che non esiste una verità ma solo una scelta personale, che rispecchierà comunque la cultura, la tecnica e la sensibilità del direttore e che maestri diversi affrontando lo stesso identico brano generalmente effettuano scelte molto diverse.

I gesti di mezzo

Con questo argomento mi vado ad addentrare in finezze forse esagerate, ma è la naturale conseguenza di molti quesiti che mi sono posto nel paragrafo precedente.

A volte un pezzo non va bene né in “2” né in “4”. Per fortuna la tecnica direttoriale offre un menù piuttosto ampio anche in questi casi.

Tra il “2” e il “4” esistono numerose altre possibilità, come per esempio il “2” scandito in 4 o il “4” raggruppato in 2, possibilità ampiamente esaminate nei paragrafi precedenti.

Anche tra il “3” e il “6” esistono numerose possibilità, tra l’ “1” e il “3”, tra l’ “1” e il “2”, ecc.

Possibilità queste, che possono essere adottate sia per un intero brano, sia per delle singole frasi o addirittura per piccole sezioni.

Insomma, la tecnica direttoriale permette di avere a disposizione, oltre agli schemi di base, tante possibili scansioni che permettono di plasmare il fraseggio e i respiri nella migliore delle maniere possibili.

Con un po' di esperienza e con la guida di un bravo maestro è possibile fare in maniera che il gesto direttoriale sia la totale espressione del fraseggio musicale.

32 Faccio solo un piccolissimo esempio: l'inizio dell'Ouverture della Zauberflöte di W. A. Mozart. L'indicazione di tempo è Adagio/Alla breve. Ebbene, nella prima metà del '900 questa Ouverture veniva battuta sempre in “8”. In seguito, dopo gli anni '60, alcuni direttori, per evitare di dare una patina troppo romantica e calcata, provarono a dirigerla in “4”. Dopo gli anni '80 una serie di direttori “filologi” cercarono di ristabilire l'originale indicazione (alla breve) e la diressero in “2”. Anche per quanto riguarda la velocità, c'è stata una sensibile accelerazione, facilmente percepibile se si confrontano incisioni discografiche di epoche diverse. Come si può notare, i mutamenti estetici e le acquisizioni stilistiche e filologiche hanno avuto nella storia dell'interpretazione un'importanza decisiva. Sorte simile ha toccato la storia dell'interpretazione dell'*Ave verum corpus*

Agogica

Per agogica si intende tutto ciò che ha a che fare con il tempo e i suoi cambiamenti. Possiamo tranquillamente affermare che l'agogica è la parte più sostanziosa della direzione, in quanto la figura del direttore nasce e si sviluppa proprio per gestire il tempo e i suoi mutamenti all'interno di un gruppo abbastanza numeroso di musicisti.

Cambiamenti di tempo

Il passaggio da un tempo all'altro è sempre stato il principale motivo per cui la figura del direttore, in determinati contesti, si è rivelata indispensabile.

Il cambiamento di tempo richiede la consapevolezza del fatto che i rapporti tra un tempo e un altro non sono un fatto puramente istintivo, ma hanno avuto una complessa evoluzione storica che, pressappoco, può essere descritta in quattro fasi successive.

Dalla nascita della musica mensurale al periodo barocco esiste un solo elemento di riferimento: il *tactus*, unità di misura che potremmo quasi definire *fisiologica*, di cui abbiamo già parlato. Il *tactus* non viene mai cambiato, quello che cambia è unicamente la *proporzione* tra il *tactus* e le varie figure ritmiche, secondo la precisa grammatica delle proporzioni.

Dal settecento in poi nasce il concetto di *relazioni* di tempo. Queste avevano una regolamentazione molto più libera rispetto al *tactus*, si basavano su di una prassi consuetudinaria, ma la maggiore innovazione era che dal *tactus*, fisiologico e immutabile, si passava al concetto di *tempo*, liberamente scelto dal musicista in relazione al carattere della musica ed alle proprie personali scelte interpretative e non più solo in base alla pulsazione cardiaca.

Tutta la musica del settecento si basa su di un unico tempo di cui tutti i mutamenti sono effettuati tramite proporzione, per esempio una Sinfonia classica ha un solo tempo che vige dall'inizio alla fine e i vari movimenti sono legati a questo da una relazione matematica³³.

In seguito, dal romanticismo in poi, abbiamo il concetto di *tempo principale* (Haupttempo), ovverosia un tempo al quale occorre ritornare dopo ogni mutamento, anche se in tale contesto i mutamenti sono liberi e non debbono necessariamente essere legati da proporzione.

Nell'ultimo romanticismo, infine, il tempo viene svincolato completamente da legami di qualsiasi genere e possono esserci, all'interno dello stesso pezzo, numerosi tempi totalmente estranei tra di loro.

Riassumendo la storia del cambiamento di tempo, abbiamo, in successione storica:

1. Il *tactus*, la cui relazione col metro muta secondo la *teoria delle proporzioni*
2. Il *tempo* (liberamente scelto), che muta secondo *relazioni* matematiche
3. Il *tempo principale* (Haupttempo), a cui si ritorna dopo liberi mutamenti
4. Il tempo libero, svincolato da ogni necessità di relazione

Dal punto di vista della tecnica direttoriale, i cambiamenti di tempo sono un momento attivo della direzione (vedi pag. 11) e richiedono la massima decisione e precisione.

Esistono i seguenti casi da esaminare:

1. il cambiamento di metro a parità di relazione (es. movimento = movimento)
2. il cambiamento di tempo a parità di metro
3. il cambiamento di tempo libero

Il **cambiamento di metro** (es. passare dal "4" al "3") richiede la piena coscienza della relazione di tempo (se per esempio l'ottavo è uguale all'ottavo) e il passaggio sicuro dallo schema gestuale precedente a quello successivo. Esercizi semplici di cambiamento di metro sono già stati presentati (vedi pag.31) per consolidare la padronanza degli schemi gestuali, e quindi non costituiscono una novità per il lettore.

Un celeberrimo esempio musicale di continui cambiamenti di metro è la *Danza Sacrale*, che costituisce il finale della *Sacre du printemps* di Igor Stravinsky. In questo brano ogni battuta è in un metro diverso, pur rimanendo inalterato per tutto il brano il valore delle figure musicali.

Il **cambiamento di tempo**, invece, a **parità di metro**, avviene quando si presenta improvvisamente un tempo diverso (es. passaggio dall'Adagio introduttivo all'Allegro). In tal caso si passerà improvvisamente

³³ Sia il concetto di *proporzione* sia quello di *relazione* corrispondono alla logica aristotelica che prevede all'interno dell'opera d'arte la triplice unità di luogo, di tempo e di azione.

dal vecchio tempo al nuovo tempo, e questo non dovrebbe costituire una seria difficoltà. Altri cambiamenti di tempo a parità di metro sono costituiti dal rallentando, dall'accelerando, che per altro cambiano il tempo in forma graduale.

Il **cambiamento di tempo libero**, cioè un cambiamento nel quale non ci sia né un rapporto movimento = movimento, né gesto = gesto, è un caso rarissimo che si verifica quasi solo nella musica contemporanea.

Rallentando



Il rallentando si ottiene non soltanto battendo progressivamente un tempo più lento, ma anche segnalando questa variazione agogica *ingrossando* il gesto. Othmar Suitner diceva che i direttori frenano come gli aeroplani: tirano fuori gli alettoni. Gli alettoni nella direzione sono i gomiti, se i gomiti vengono portati in fuori otteniamo immediatamente un rallentando.

Qualora il rallentando sia concomitante ad un crescendo, questo modo di rallentare è semplicissimo; più difficile se abbiamo a che fare con un diminuendo o con un colorito costante.

In seguito, dove si tratterà della dinamica, affronteremo il tema del rapporto tra l'ampiezza del gesto e i coloriti.

Accelerando



L'accelerando non è solo il contrario del rallentando. È infatti molto più difficile da ottenere. Concettualmente la cosa è semplicissima, basta accelerare la pulsazione e contestualmente diminuire l'ampiezza del gesto. La realizzazione pratica, tuttavia, è molto complicata per il principiante, che, spesso, non riuscendo a dominare il gruppo degli esecutori, amplia il gesto invece di diminuirlo, e ottiene immancabilmente l'effetto contrario.

Passaggi di gesto (es. dal “2” al “4”, scandito e non)

All'interno di un rallentando o di un accelerando, ma a volte perfino nel passaggio tra episodi musicali diversi dello stesso pezzo, si verifica spesso l'esigenza di passare da un gesto ad un altro. Per esempio: sto battendo in “2” molto lento, e per esigenze metriche voglio passare a dirigere in “4”.

Questo passaggio è preferibile che non avvenga a cavallo della stanghetta di battuta, bensì a metà (o comunque all'interno) della battuta stessa. Per quanto concettualmente molto semplice, il passaggio di gesto richiede molta perizia per essere effettuato senza traumi.

Battute di attesa

A volte ci troviamo ad avere un solista che esegue una parte libera (e che, quindi, non va diretta) e ad avere alcune battute di attesa per tutti gli altri esecutori.

Ecco qui una casistica, stringatissima e volutamente omissiva, dei vari comportamenti:

1. Se le battute di attesa sono **pochissime** (al massimo due o tre), si può continuare a battere delicatamente e passivamente il tempo seguendo il solista.
2. Se le battute sono più **numerose** ma comunque entro la decina, si batte solo l'1 di ogni singola battuta, ritornando a battere, però, tutti i movimenti nella battuta precedente il riattacco (per avvisare gli esecutori).
3. Nel caso che le battute di attesa siano **numerossissime** (es.: una cadenza di grandi dimensioni), non si batte il tempo ma si attende: quattro battute prima del termine si indica agli esecutori che la cadenza sta terminando (battendo l'1 della battuta) e si batte per intero la battuta precedente il riattacco.

Note separate

Ci sono dei passaggi dove più note consecutive vanno eseguite a piacere, cioè al di fuori della ritmica scritta, come se tutte queste note avessero una corona scritta sopra. Spesso è esplicita la dicitura *a piacere*, oppure questi passaggi hanno una melodia in stile recitativo, per la quale ogni nota ha un differente valore esecutivo, anche se sono scritte tutte con la medesima figura musicale.

Se questi passaggi sono destinati ad un solista, nessun problema: il direttore attende il solista e poi riattacca con il gruppo a passaggio terminato.

Qualora, invece, siano destinati ad un gruppo, vanno diretti con la tecnica detta delle *note separate*, ovvero

ogni nota dovrà avere il suo specifico levare e il suo specifico tenuto (che a sua volta è il punto di fermo per la prossima nota).

Recitativo

Il recitativo d'opera³⁴ non è tra gli scopi del presente lavoro, essendo una delle cose tecnicamente più complicate e difficili della direzione. Tuttavia il recitativo non è solo una forma a se stante, ma anche uno stile melodico che può capitare all'interno di qualsiasi contesto, in molti repertori, infatti, ci sono dei piccoli recitativi oppure delle frasi anche solo strumentali in stile di recitativo, per cui non è possibile ignorare completamente questa istanza.

Specifico che mi riferisco unicamente a forme di *recitativo accompagnato*, dove un solista viene accompagnato da un intero gruppo di esecutori: il *recitativo secco* non richiede di per sé di essere diretto, a meno che il gruppo di di continuisti che lo accompagnano non sia abbastanza esteso (e allora diviene automaticamente una sorta di recitativo accompagnato).

Dirigere un recitativo accompagnato, invece, richiede una tecnica specifica che qui verrà solo semplicisticamente e omissivamente accennata, invitando lo studente ad apprendere sotto la guida di un maestro esperto.

Spiegato all'osso (anzi, forse molto meno), possiamo dire che:

1. Quando il solista ha una parte da solo e l'accompagnamento ha delle intere battute di pausa, si batte solo l'1 della battuta di pausa.
2. Ad ogni entrata dell'accompagnamento, ci si comporta come abbiamo visto per lo stacco dei tempi, ricordandosi che la pausa tenuta va considerata come un punto di fermo.
3. Ogni pausa di durata di più movimenti si raggruppa alle altre pause: *il gesto di attesa è quindi in continuo punto di fermo* e quando arrivano gli accordi di accompagnamento si esegue la preparazione e l'attacco. Essendo il gesto di attesa un continuo punto di fermo, si dovrà ogni volta porre tale punto nel movimento giusto. Mi spiego: se in un gesto in "4" il prossimo intervento sarà sull' 1, aspetterò il solista sulla posizione del 3 (qualsiasi sia la posizione metrica dell'ultimo accordo che ho diretto); se, invece, l'accompagnamento entrerà sul 2, aspetterò il solista con la mano in alto nella posizione del 4³⁵.

Visto che nel recitativo è il solista che va accompagnato, è molto importante avere una buona prontezza e, nella musica vocale, una grande attenzione alle *consonanti*, che essendo suoni rapidissimi (al contrario delle vocali che possono essere tenute a piacere), sono le pietre miliari a cui ci si aggrappa per ottenere la sincronizzazione ritmica.

Il recitativo è una splendida palestra per la formazione della tecnica direttoriale, perché comprende tutte le difficoltà tecniche possibili e rende indispensabile l'ascolto del solista e la capacità di seguirlo.

Proprio per questo motivo la maggior parte dei concorsi di direzione prevedono tra i pezzi d'obbligo un recitativo.

Corone e fermate

La corona (o punto coronato) è un segno che tutti abbiamo imparato a conoscere fin dalle prime esperienze musicali, visto che si trova più o meno d'ufficio alla fine di ogni pezzo.

E abbiamo pure imparato che il significato di questo segno è che la nota corrispondente può venire prolungata a piacimento.

In realtà la situazione è molto più complessa, in quanto il segno di corona ha molti più significati dell'unico che viene comunemente conosciuto durante gli studi di solfeggio.

34 Uno dei migliori metodi per imparare a dirigere un recitativo è quello di prenderne uno che compendi tutte le principali difficoltà e di lavorarci sistematicamente fino ad avere completamente interiorizzato la tecnica. Il recitativo più usato nelle scuole di direzione è quello *Tamino - Sprecher* dalla *Zauberflöte* di W. A. Mozart. Questo recitativo, oltre a essere sufficientemente lungo e complicato da compendiare ogni possibile casistica (per es. l'attacco al coro dietro le scene), offre una grande varietà di sfumature per la resa della diversa psicologia dei personaggi. Infatti Tamino, è giovane e impulsivo, e quindi tutte le frasi dell'accompagnamento che lo riguardano richiedono un tempo conseguentemente rapido. Mentre il sacerdote è anziano e saggio, e richiede, conseguentemente, tempi lenti. Ma, durante il colloquio tra i due, Tamino comincia a riflettere sempre di più, rallentando quindi i tempi, e il sacerdote si arrabbia sempre di più, accelerando di conseguenza. Quindi la gestione dei tempi di esecuzione in questo recitativo è assai complessa, si hanno sempre 2 tempi a seconda di chi parla, tempi che addirittura sono in continuo mutamento, in direzioni opposte, con un diagramma a X.

35 Ricordo sempre che (nel gesto "4") quando il 4 è un punto di fermo è in alto, come indicato nello schema grafico tra parentesi quadre.

Mi scuso se mi dilungo un poco in questioni di prassi esecutiva, del tutto estranee all'obiettivo del presente lavoro, tuttavia la corona è talmente importante per la tecnica direttoriale³⁶ che, comunque, merita una trattazione attenta, visto che, prima di capire come va realizzato, occorre capire, volta per volta, cosa significa questo segno.

Vediamo qui di seguito l'elenco dei significati di questo segno, ricordando che il fatto che tale segno fosse lo stesso per più significati diversi probabilmente va messo in relazione anche all'economia di caratteri tipografici:

- A) Il significato a tutti noto è di prolungamento a piacere della nota su cui si trova. Questo avviene generalmente quando il segno è alla fine di un pezzo o di una sezione.
- B) Va fatto notare che la parola *corona* significa *corona di note*, e quindi *fioritura obbligatoria*. Sono infiniti i casi in cui il significato di questo segno è unicamente di fioritura (particolarmente nel repertorio operistico). Specialmente nella musica vocale questo segno, infatti, indica i punti in cui è necessario introdurre variazioni, fioriture, abbellimenti, improvvisazioni, varianti libere di ogni tipo.
- C) Nel concerto per solista e orchestra questo segno, posto su di un un passaggio di sospensione (e, armonicamente, su un accordo di tonica in secondo rivolto) indica il punto dove va effettuata la *cadenza del solista* (che pure è una *fioritura obbligatoria*).
- D) Se un solista esegue una *corona*, chi lo accompagna dovrà eseguire una *fermata*, che potrà essere un prolungamento a piacere della nota o della pausa di accompagnamento ma non solo. Nel caso che questa si trovi su un passaggio di accompagnamento ostinato o ripetitivo (trillo, tremolo, rullo, ribattuto, e in certi casi pure arpeggio e basso albertino) l'intero passaggio di accompagnamento viene ripetuto finché il solista non ha terminato: non ci si ferma sulla singola nota sulla quale è posto il segno come spesso si sente fare erroneamente.
- E) Se la corona è posta su un grande accordo (nel senso di "eseguito da tutti gli esecutori" o "con molte note" se si tratta di strumento a tastiera) seguito da pausa, oppure sulla pausa seguente ad un grande accordo, il valore di questo segno è quello di *corona di separazione* (*Trennungsfermate* è il termine tecnico tedesco): ovvero l'accordo deve essere chiuso secco senza strascichi (e senza pedale per il pianoforte) con tutte le voci che terminano simultaneamente. Esempio famoso: i tre accordi iniziali della *Zauberflöte* di Mozart.
- F) Nel corale luterano il segno di corona viene messo sull'ultima nota di ogni frase, ma il suo significato non è di tenerla lunga, bensì *informa* che con quella nota la frase è finita. Ne conseguono più significati interpretativi, che vanno dal respiro dopo ogni corona all'utilizzo dei coloriti per sottolineare la struttura di frase e il suo punto culminante. In ogni caso la nota su cui è collocata la corona non va affatto prolungata.
- G) Nella musica della seconda metà del settecento (e in particolare in Mozart) la corona a volte veniva messa su un'intera frase³⁷. Questo significava che l'intera frase poteva venire liberamente rallentata in stile recitativo recitativo oppure fiorita.

Ed ora torniamo alla tecnica direttoriale.

Affrontiamo il solo caso della corona/fermata come prolungamento di un suono e relativa chiusura.



Esistono qui tre casi principali:

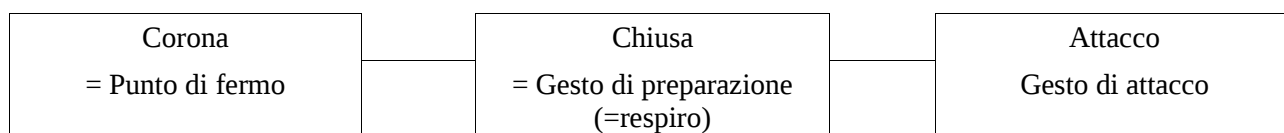
1. La successione **corona - chiusa - pausa - (ri)attacco**. Questo è ovviamente il caso più semplice. Praticamente si tiene la corona, si chiude il suono (avendo cura di terminare il gesto di chiusura sul punto di fermo del futuro riattacco) e, infine, si riattacca.

³⁶ Ricordo anche che la corona è uno dei principali momenti *attivi* della direzione (vedi pag. 11).

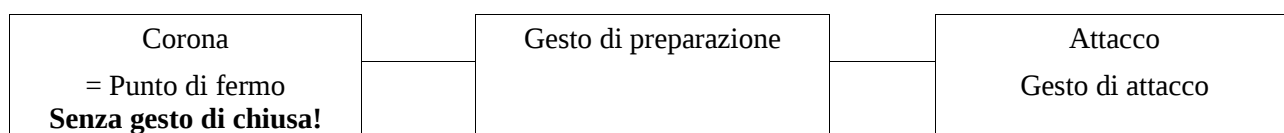
³⁷ Le edizioni a stampa finora hanno sempre utilizzato lo stesso carattere tipografico e inserito la corona di frase su di una singola nota. Solo le moderne edizioni critiche (il merito principale va alla *Neue Mozartausgabe*, l'edizione completa delle opere di Mozart edita dalla Bärenreiter di Kassel) hanno finalmente ripristinato i segni originali che si estendono su tutta la frase.



2. La successione **corona - chiusa - respiro - (ri)attacco**. In questo caso il gesto di chiusura della corona coincide con il gesto di preparazione del nuovo attacco, il respiro verrà effettuato proprio sul gesto di chiusura.



3. La successione **corona - (ri)attacco** senza respiro in mezzo.



La bacchetta

La bacchetta ha subito una enorme evoluzione dai rotoli di carta, alle gigantesche mazze di legno, alle pesantissime bacchette dei primi anni del '900 (non riesco ancora a capire come si potessero usare senza slogarsi il polso).

Oggi le bacchette, sempre più leggere, sono prodotte sia industrialmente sia artigianalmente.

I modelli più usati sono divisi in 2 parti: impugnatura e corpo.

L'**impugnatura** è quasi sempre una protuberanza ingrossata, di forma varia ma comunque anatomicamente comoda per la mano, quasi sempre in sughero, e svolge due preziosi compiti:

1. evitare scivolamenti indesiderati della bacchetta se la mano è sudata (compito svolto dal sughero)
2. migliorare la presa della mano (compito svolto dalla forma anatomica prensile)

Il **corpo**, invece, viene oggi realizzato con materiali leggerissimi, particolarmente legno oppure fibra di vetro, e può avere lunghezze molto disparate, da 15 centimetri a più di un metro. L'utilizzo della fibra di vetro (o altri materiali sintetici) serve per impedire che la bacchetta si spezzi facilmente sbattendo accidentalmente contro il leggio. Il colore chiaro è importante (quelle di fibra di vetro vengono colorate di bianco brillante) perché è maggiormente visibile in scarse condizioni di luce, come sono quelle delle sale da concerto durante un'esecuzione.

Il *compito principale* della bacchetta è quello di amplificare la visibilità del gesto. Se si dirige un piccolo gruppo in una sala, la mano basta e avanza; ma se abbiamo una grossa compagine (orchestra e coro, per esempio) oppure abbiamo i musicisti dislocati a grandi distanze, sia nel teatro d'opera, sia in situazioni dove la disposizione è dettata da situazioni foniche e scenografiche particolari, la bacchetta sarà un amplificatore visivo utilissimo³⁸.

Il *compito secondario* della bacchetta è quello di aggiungere possibilità espressive al gesto permettendo al direttore di usare la gestualità di dita (vedi pag. 33) e maggiormente la gestualità di polso, praticamente si tratta di acquistare una marcia in più, anche se non tutti i repertori ne hanno bisogno.

Quello che l'orchestra vede di tutto il movimento della bacchetta, è praticamente solo la punta, pertanto una bacchetta di pochi centimetri può egregiamente assolvere alla sua funzione. Le bacchette molto lunghe,

³⁸ Ovviamente, come sempre, anche in questo campo prevalgono le preferenze personali di ogni direttore: Pierre Boulez, per esempio, non usa mai la bacchetta, nemmeno quando dirige le opere di Wagner o le sinfonie di Mahler, mentre alcuni direttori dirigono con la bacchetta perfino i Concerti Brandeburghesi.

in voga nelle orchestre fino agli anni '60 e tuttora nelle bande militari, sono quasi scomparse dall'uso comune, in quanto l'amplificazione eccessiva del gesto non solo è inutile, ma addirittura dannosa (un minimo tremito involontario del polso può diventare un grande segnale disturbante).

La bacchetta si impugna come un coltello da tavola, l'impugnatura va dentro la mano chiusa e la prensione avviene tra il pollice e l'indice della mano.

Accompagnamento di solisti

L'accompagnamento di solisti sarebbe molto più agevole con l'uso della *tecnica dell'anticipo* (vedi pag. 19), non affrontata, tuttavia, in questo lavoro.

Tuttavia con la sola tecnica del levare è sempre e comunque possibile l'accompagnamento di solisti (e grandissimi direttori ne sono un eccellente esempio), anche se questo richiede una maggiore attenzione al fatto di non essere in ritardo, ritardo che si evita anticipando impercettibilmente.

Quasi tutte le problematiche specifiche sono già state affrontate in altre parti del presente lavoro, principalmente corone e fermate, recitativo, battute di attesa.

Quando sia ha a che fare con questa problematica è indispensabile avere un ottimo contatto visivo con il solista in tutti i momenti attivi e sviluppare una grande prontezza, visto che è lui a decidere nella maggior parte delle scelte agogiche.

Quando si accompagna un solista, il ruolo di prendere le decisioni passa spesso di mano dal direttore al solista, e bisogna sempre avere chiaro in ogni momento della partitura chi è che guida e chi viene guidato.

Dinamica

Per dinamica si intende tutto ciò che ha a che fare con i cosiddetti *coloriti*, che non possono essere definiti rozzamente come la quantità di suono, perché il piano e il forte e tutte le infinite gamme intermedie non sono affatto paragonabili al cambiamento di volume di un amplificatore. Infatti non hanno a che fare solo con il volume, ma con il timbro del suono³⁹, con la sua espressione dialettica e drammatica, con l'intensità interiore, con il modo di suonare, e con troppi altri parametri che non potrebbero essere elencati esaustivamente.

Per quanto riguarda la dinamica è indispensabile una osservazione preliminare.

Mentre il tempo è uno solo, la dinamica può essere diversa da esecutore a esecutore, da sezione a sezione; per esempio i clarinetti debbono suonare forte e i fagotti piano.

Pertanto le indicazioni che qui vengono date per ottenere col gesto effetti dinamici, si riferiscono solo al caso in cui tali effetti siano riferiti all'intero gruppo degli esecutori.

Qualora, cosa che succede spesso nella musica contemporanea, ogni strumento abbia una dinamica a se stante, il direttore si limiterà a battere imperterriti il tempo, ma non potrà (a meno che non ci siano motivazioni compositive in tal senso) privilegiare l'espressione di un solo strumento a scapito di tutti gli altri.

Ampiezza del gesto e coloriti

A pagina 33 abbiamo parlato dell'ampiezza del gesto e delle 4 articolazioni del braccio, ma non abbiamo ancora specificato a che cosa servono. E il discorso, come tutti quelli che riguardano questioni squisitamente artistiche, non è affatto semplice.

È abbastanza frequente vedere dei direttori che usano l'intero braccio nella sua massima ampiezza per indicare il *forte*, mentre usano parsimoniosamente il solo avambraccio per indicare il *piano*. Questo farebbe pensare che i coloriti siano direttamente proporzionali alla spaziosità del gesto, e questa convinzione, data per scontata dalla maggior parte dei musicisti, non è del tutto sbagliata.

Tuttavia, visto che, come abbiamo detto sopra, i coloriti sono un tipo di suono, una tensione interiore, una espressione drammatica della musica, può accadere che anche un gesto piccolo, corredato di una mimica

³⁹ Infatti possiamo facilmente sperimentare che, prendendo un brano di musica registrata in un punto dove ci sia un fortissimo e abbassando drasticamente il volume dell'amplificatore, sia chiaramente percepibile il fatto che si tratti di un fortissimo indipendentemente dal volume del suono che abbiamo costretto a livelli molto bassi.

gestuale di grande intensità e tensione, possa ottenere un *fortissimo*, mentre un gesto ampio possa ottenere un *piano*.

Insomma, i coloriti si ottengono mediante il bilanciamento di due parametri: l'ampiezza del gesto e la tensione interiore (non solo del gesto ma di tutta la mimica direttoriale⁴⁰).

L'uso di questi due ingredienti è molto importante per definire il tipo di suono e di espressione che desideriamo ottenere. Se vogliamo un *forte* pastoso, trionfale, lussureggiante, tipo il finale di *Quadri di un'esposizione*, l'ampiezza del gesto è quella che ci vuole.

Ma se cerchiamo di ottenere un *forte* secco, nervoso, improvviso, intenso, un gesto piccolo e l'utilizzo intenso della mimica direttoriale ci permette di avere i risultati migliori.

È ovvio che con l'esperienza, è possibile miscelare armoniosamente queste due possibilità per ottenere sempre il suono giusto sul colorito giusto, ma, almeno nella fase di apprendistato, è utile imparare bene le due tecniche separatamente.

Per quanto riguarda il piano, ben difficilmente può essere ottenuto con un gesto ampio; addirittura, se si vuole un *piano* veramente magico non basta nemmeno un gesto piccolissimo, ma occorre fare un profondo utilizzo della mimica e di una grande tensione interiore.

Crescendo e diminuendo

Il crescendo e il diminuendo possono essere di nota o di frase.

Fino alla celebre scuola di Mannheim⁴¹ la dinamica era unicamente di nota: su una nota lunga si potevano fare numerose sfumature di colorito (la più usata era la *messa di voce*) ma non esisteva il crescendo di frase. È ovvio che la musica fino ad allora conosceva compiutamente l'arte del fraseggio, ma questo era espresso prevalentemente con altri elementi che non avevano molto a che fare con la dinamica di frase.

Lo stile barocco conosceva una dinamica *a terrazze*, analogamente a ciò che avviene nelle tastiere dell'organo o del clavicembalo, nel senso che una frase poteva essere suonata forte e la successiva in eco, ma il concetto di crescendo o diminuendo all'interno della stessa frase ancora non esisteva.

Dalla metà del settecento in poi, nasce questa nuova possibilità, possibilità che fu usata dapprima gradualmente, fino a diventare, nel romanticismo, uno degli effetti più usati e più tipici di tale stile.

Ritornando alla tecnica del gesto, esistono tre modi diversi per fare un crescendo (il diminuendo non è altro che il gesto opposto):

1. **Crescendo di ampiezza.** Il gesto si amplia ed occupa uno spazio sempre maggiore. Questo metodo è il migliore se contemporaneamente si esegue pure un rallentando, visto che quest'ultimo verrebbe estremamente naturale. Nel caso, invece, che il tempo vada rigorosamente conservato, occorre prestare la massima attenzione, perché l'ampliamento del gesto stimola comunque un rallentando.
2. **Crescendo con la mano sinistra.** Utilizzando la mano sinistra (o la destra per direttori mancini) è possibile ottenere un crescendo molto espressivo. La mano sinistra viene alzata lentamente con il palmo rivolto verso l'alto, come se fosse la leva di un amplificatore. Questo metodo richiede una grande indipendenza delle braccia. Se alla fine del crescendo si vuole fare un diminuendo, si rotea il palmo della mano verso il basso e si procede per moto contrario.
3. **Crescendo di tensione.** È il più difficile per un principiante. Praticamente tutto il crescendo viene ottenuto solo tramite tensione interiore e mimica. Questo metodo richiede esperienza e sicurezza di sé.
4. **Crescendo di affondo.** Se il direttore utilizza la corretta postura che è stata consigliata all'inizio (vedi pag.22) avrà la più ampia possibilità di oscillare col corpo in tutte le direzioni dello spazio. Questo tipo di crescendo si ottiene spostandosi gradualmente in avanti.

È fuori dalla portata di questo lavoro descrivere le differenze di risultato finale che si ottengono utilizzando i vari tipi di crescendo. Per il principiante soltanto i primi 2 sono facilmente utilizzabili, gli altri due sono

40 L'espressione degli occhi, della faccia, la tensione della postura e molti altri atteggiamenti corporei concorrono a fornire informazioni sul tipo di suono e di colorito che si sta richiedendo agli esecutori. Anche se nel presente lavoro abbiamo parlato prevalentemente del gesto del braccio, non possiamo dimenticare che, in un'ottica di comunicazione efficace, tutto il nostro linguaggio non verbale concorre ad esprimere ciò che vogliamo comunicare e, pertanto, ogni singola componente di tale linguaggio deve essere sincrona e perfettamente armonizzata con le altre, per evitare l'effetto paradossale.

41 A Mannheim, capitale del Palatinato, città nella quale si era provvisoriamente trasferita la corte bavarese, si riunirono alla metà del '700 numerosi musicisti tedeschi e boemi (come I. Holzbaner, F. X. Richter, K. Stamitz, J.V.A. Stamitz, A. Filtz, C. Cannabich e l'italiano C. G. Toeschi) il connubio dei quali fu molto importante per l'evoluzione della musica strumentale. Mozart soggiornò proprio in tale fertilissimo periodo nella città e fu il principale valorizzatore del nuovo stile che si era andato formando.

molto più sofisticati e vengono richiesti da necessità artistiche molto raffinate.
Il **diminuendo** si ottiene facendo esattamente il contrario del crescendo.

Accenti

Quando abbiamo parlato del triangolo proporzionato (vedi pag. 26) abbiamo già affrontato embrionalmente questo argomento, anche se da un solo punto di vista.

Per dare un accento, quindi, occorre ampliare il movimento precedente, dandogli un forte impulso, e confermare, pure con un impulso, il movimento stesso dove cade l'accento.

Tutto questo si riferisce ad accenti che si trovano sul battere del movimento.

Se, invece, gli accenti si trovano sul levare del movimento occorre dare un forte impulso sul battere corrispondente. Per esempio, se l'accento si trova a metà tra l'1 e il 2, basta dare un impulso sull'1.

Il gesto in tensione

Esistono delle particolari situazioni in cui si vuole ottenere un suono legatissimo, tenuto, pastoso, commosso, profondo.

Mi riferisco ad *adagi*, a corali romantici, a sonorità dove occorre una sonorità particolarmente intensa.

Ebbene, per ottenere questo effetto esiste la tecnica del *gesto in tensione*.

Si tratta di immaginare che ogni gesto del braccio venga contrastato da una forza contraria, per cui ogni singolo gesto è prodotto con sforzo.

In questa tecnica si evitano logicamente gli impulsi ritmici troppo marcati per dare il massimo risalto al suono tenuto.

Per coloro che dirigono un coro o un gruppo di fiati, è bene ricordare che la tensione orizzontale del gesto facilita inconsciamente la respirazione diaframmatica, e che quindi una leggera orizzontalizzazione del gesto è particolarmente consigliata per migliorare la sonorità ed il suono tenuto.

Preparazione e studio della partitura

La scelta della partitura

Qui non mi occupo della scelta del programma di concerto, problema che non ho intenzione, in questa sede, nemmeno di sfiorare.

Quello che mi interessa è far capire che oggi non esiste un solo tipo di testo a disposizione ma talvolta esistono numerose possibilità, che possono rappresentare una grande ricchezza o una enorme confusione. Quando eseguiamo dei pezzi di autori classici, spesso possiamo avere a disposizione numerosissimi tipi di partiture che posso elencare sommariamente per tipi:

- a) **Edizione pratica:** è un'edizione che nasce da particolari situazioni contingenti, come una specifica esecuzione o una specifica esigenza di mercato; per questo motivo è a volte scarsamente affidabile. Non sempre si capisce se il testo è integro (possono esserci dei *tagli* o delle omissioni), se è trascritto, se è trasportato o altro, né si capisce se le indicazioni riportate siano effettivamente del compositore o di un eventuale revisore. Quando trovo delle partiture di polifonia rinascimentale con quattro diesis in chiave, con legature di fraseggio, con crescendo e diminuendo di frase, con accenti e sforzandi, posso essere sicuro che il compositore aveva scritto ben altro e che l'edizione che ho in mano è frutto di una pesantissima rielaborazione. Se per vari motivi (impossibilità di disporre di edizioni migliori o di poter visionare il manoscritto originale) non potrò fare a meno di utilizzare tale edizione, sarà sempre meglio valutare criticamente il testo, non seguire pedissequamente le indicazioni talvolta assurde del revisore e, sulla base della struttura compositiva, cercare di ricostruire autonomamente, per quanto possibile, il vero pensiero dell'autore. Ricordiamoci che per secoli la figura del revisore è stata una figura che rielaborava (e spesso stravolgeva) completamente i testi per fare predominare le proprie idee o la situazione contingente in cui operava.
- b) **Edizione scolastica:** è un tipo particolare di edizione pratica che privilegia l'aspetto didattico rispetto ad altri. Può essere a sua volta sia una edizione scarsamente affidabile, sia una edizione ad alto livello di scientificità. La sua caratteristica è di presentare arcate, fiati, diteggiature, segni espressivi, consigli esecutivi, suggerimenti per la realizzazione di abbellimenti, suggerimenti interpretativi, informazioni storiche sul brano e sull'autore, e tante altre informazioni di importanza didattica.
- c) **Edizioni scientifica:** comprendo genericamente sotto questa terminologia una tipologia molto vasta di tecniche editoriali diverse. In termini generali si tratta di una edizione accurata e attendibile che cerca di rendere conto della volontà dell'autore riscontrabile in un determinato testo o manoscritto. In questa categoria possiamo avere i fac-simili degli originali, le ristampe anastatiche di edizioni curate dall'autore, le trascrizioni fedeli di manoscritti e tante altre forme editoriali sulle quali non mi dilungo.
- d) **Edizione critica:** è la forma più completa di edizione scientifica e rappresenta generalmente, ove disponibile, un testo col quale, comunque, è meglio confrontarsi. Per edizione critica si intende una edizione che dà contezza di tutte le volontà autentiche dell'autore rispetto all'opera in oggetto, oltre che del *funzionamento* interno dell'opera stessa. Quindi contiene tutte le varianti conosciute, le indicazioni che l'autore ha aggiunto successivamente alla composizione durante le prove dell'opera, tutte le informazioni disponibili sulle intenzioni dell'autore riguardo all'opera, le varianti di testo o di libretto, le annotazioni dell'autore riguardo all'esecuzione e molto altro ancora. Qualora le fonti autentiche (manoscritti e altro) risultassero perdute, l'edizione critica dà contezza di come l'opera è pervenuta a noi e di come i testi di cui disponiamo discendano dall'ipotetico manoscritto, creando il cosiddetto *albero stemmatico*, ovvero sia l'albero genealogico del testo di cui disponiamo (considerato come figlio) in relazione al manoscritto originale (considerato come capostipite). Anche se dell'opera ne rimanesse un solo manoscritto senza varianti o indicazioni aggiuntive, l'edizione critica analizza l'opera e dalle caratteristiche interne di questa (secondo i criteri dell'ermeneutica, cioè basandosi sul concetto che "un testo spiega se stesso") si possono spesso dedurre ulteriori considerazioni sulle volontà dell'autore (discrepanze, contraddizioni, omissioni, sviste). L'edizione critica, diversamente da ogni altra edizione, è costituita da due parti distinte: la partitura (o le partiture qualora ci siano numerose varianti) e l'apparato critico, ovvero sia il testo che contiene tutte le informazioni e le considerazioni sull'opera, battuta per battuta. Le edizioni critiche a volte permettono delle interessanti possibilità che nascono dalle varianti scritte dall'autore: per esempio un compositore potrebbe avere scritto una determinata parte estremamente virtuosistica in vista di un'esecuzione da parte di un grande virtuoso e in seguito potrebbe aver scritto la stessa parte molto semplificata per una successiva esecuzione da parte di un esecutore meno

dotato. L'edizione critica, contenendo entrambe le varianti, permetterà al musicista di scegliere il testo più adatto alla situazione contingente in cui si trova ad operare. Quando un musicista comincia a capire il valore e l'importanza dell'edizione critica, allora viene il momento di passare al naturale sbocco di questa: l'esecuzione critica.

Oltre a queste tecniche di edizione, nelle quali viene riportato il testo dell'autore con modifiche minime o nulle, esistono ulteriori tipologie di testi che appartengono alla categoria delle elaborazioni, cioè attività in cui una persona diversa dall'autore⁴² modifica l'opera ottenendo una nuova elaborazione (siamo, quindi, nell'ambito delle edizioni pratiche):

- i. **Antologia o florilegio:** quando un'opera è composta da tante parti, da tanti numeri musicali, da tante sezioni, l'antologia ne presenta solo alcune, le migliori, secondo il giudizio del curatore, oppure le più famose o le più eseguite.
- ii. **Trasposizione:** si tratta del trasporto di un brano in un'altra tonalità. È una cosa comunissima nella musica corale, ma frequente anche nella musica per strumenti a fiato e specialmente nella musica vocale per meglio adattare il brano alla tessitura vocale dei cantanti. Molte edizioni pratiche sono trasposizioni di testi per comodità di esecuzione.
- iii. **Trascrizione o strumentazione:** si tratta della riproposizione di un pezzo per un altro organico, effettuando tutti gli aggiustamenti del caso. Tante volte un pezzo per coro viene eseguito da dei fiati oppure un pezzo per un gruppo di un certo tipo viene eseguito da un organico molto differente. La trascrizione può essere un atto creativo di notevole portata, tanto che esistono numerose trascrizioni d'autore che possono essere considerati autentici capolavori, senza tenere conto che molti compositori erano usi a trascrivere le proprie opere per differenti organici per aumentare la circolazione delle loro stesse composizioni. La *strumentazione* è concettualmente la stessa cosa della trascrizione, ma si usa questo termine preferibilmente quando da uno spartito per pianoforte o per organico molto ridotto si trascrive per organico molto più esteso, mentre si usa il termine *trascrizione* generalmente per indicare una rielaborazione verso un'organico equivalente o più piccolo. Esempio classico: i celebri "Quadri di un'esposizione" scritti per pianoforte da Mussorgskij e strumentati per orchestra da Ravel.
- iv. **Arrangiamento:** con questa parola si intende una vasta tipologia di interventi su di un testo musicale che va dalla trascrizione, alla rielaborazione, all'aggiunta di interventi musicali creativi, alla trasformazione di elementi, alla modifica di strutture, ecc. Praticamente l'arrangiamento può essere sia un differente confezionamento di un pezzo di musica, sia un nuovo atto creativo che porta ad una nuova opera il cui diretto legame con la precedente è, però, chiaro e riconoscibile.

I diritti d'autore

Questo è un argomento spesso molto trascurato dai musicisti, e che, quindi, permette di incappare in guai molto seri e in multe sostanziose.

Inoltre chi proviene dal mondo della musica da camera, dove è sufficiente avere il proprio spartito in originale, spesso non si rende conto delle macroscopiche conseguenze del diritto d'autore quando si ha a che fare con gruppi numerosi e con complessi materiali di esecuzione.

Le opere dell'ingegno sono tutte protette dal diritto d'autore, che è un diritto riconosciuto a livello internazionale e che comporta sia dei diritti a livello puramente giuridico (per es. il diritto a ritirare la propria opera e impedirne l'esecuzione) sia il diritto allo sfruttamento economico.

Questo significa che, salvo che questo non sia diversamente specificato dall'autore o dall'editore, è vietata la fotocopia delle opere musicali, tranne che come copia privata di un'opera già posseduta in originale.

Mi spiego: io non posso fotocopiare una partitura edita che ho trovato in una biblioteca o presso un amico e utilizzarla per un concerto o per una esecuzione.

Se incappo in un ispettore di una società per i diritti d'autore, riceverò, come minimo, una sostanziosa multa. Posso, tuttavia, fotocopiare liberamente una partitura di mio possesso, per esempio per riempirla di ogni tipo di segni colorati, appunti e grafici.

Questo vale anche per le parti di esecuzione: per potere eseguire la musica da me scelta dovrò acquistare non solo la partitura originale, e fin qui è ovvio, ma dovrò acquistare pure tutte le parti di esecuzione in originale. Non basta acquistare una parte di coro e fotocopiarla per il numero dei coristi, oppure acquistare una parte di violino e fotocopiarla per il numero dei leggii (sempre che questo non sia previsto esplicitamente dall'editore). E qui, spesso, i costi si fanno molto alti.

42 È chiaro che qualora l'elaborazione sia opera dell'autore stesso andrà annoverata tra le varianti dell'opera.

In molti casi, poi, le parti di esecuzione non sono in vendita, ma vengono noleggiate secondo tariffe che possono essere in base al tempo di noleggio oppure al numero di esecuzioni, quando non in base ad entrambi.

Questo comporta che il costo per le parti di esecuzione può essere anche elevatissimo, i prezzi sono stabiliti dagli editori e sono sempre molto alti se li confrontiamo con i compensi che ricevono mediamente i musicisti del settore classico per le loro prestazioni. Non è infrequente che l'acquisto o il noleggio del materiale di esecuzione sia la spesa più grande di tutte, superando i compensi dei musicisti e le spese organizzative.

In ogni caso è obbligatorio contattare l'editore o il suo rappresentante nazionale e informarsi della politica commerciale applicata ad ogni singolo pezzo che si intende eseguire.

Gli enti lirici e le grandi orchestre generalmente hanno un professionista, l'archivista, che svolge a tempo pieno il compito di procurare, noleggiare, conservare, annotare, distribuire e archiviare le parti d'esecuzione, che richiedono un impegno molto grande.

Benché oggi stiano nascendo dei movimenti che vogliono indurre a produrre opere dell'ingegno unicamente come dono degli autori al progresso dell'umanità⁴³, l'esecuzione pubblica di qualsiasi opera musicale richiede il pagamento del diritto d'autore, perfino le opere di autori morti da secoli. Le opere di autori morti da almeno 70 anni, infatti, entrano a fare parte del **pubblico dominio**, quindi possono essere liberamente copiabili; nonostante questo il pagamento del diritto d'autore per l'esecuzione è ugualmente dovuto, anche se poi finisce in un fondo che viene incamerato dalle società per il diritto d'autore (in Italia la SIAE). Se, però, l'opera di pubblico dominio viene eseguita in una edizione tutelata (per es. se eseguo una composizione di Mozart usando una moderna edizione critica) vige ugualmente il divieto di copia e, chiunque utilizzi un materiale di esecuzione, deve sottostare alle regole (e alle tariffe!) imposte dall'editore.

Il materiale di esecuzione

Molto frequentemente i direttori apportano sulle parti delle proprie annotazioni al fine di risparmiare tempo durante le prove. Questo determina che certi materiali d'orchestra di proprietà di alcune orchestre siano pieni zeppi di annotazioni⁴⁴, spesso una sull'altra, che rendono talvolta poco leggibile il testo musicale che vi sta sotto.

Alcuni celebri direttori, per ovviare a questo problema, portano con sé il proprio materiale d'esecuzione, che permette loro di ritrovare sempre le proprie indicazioni qualora eseguano la stessa opera con orchestre differenti.

In tutti i modi, sia che il materiale sia in proprio possesso, sia che il materiale provenga da un archivio o da un noleggio, consiglio sempre di effettuare le seguenti verifiche:

1. La corrispondenza delle parti alla partitura: non è affatto una cosa scontata. Spesso si trovano parti estratte da una differente edizione, ed in tal caso è meglio procurarsela, se si vuole evitare di trovare discrepanze insanabili durante le prove. Comunque consiglio, ogni volta che sia possibile, di fare il contrario, cioè trovare un materiale d'esecuzione che sia fedelmente estratto dalla stessa partitura in uso al direttore.
2. È sempre meglio controllare che le parti abbiano la numerazione delle battute o, almeno, un congruo numero di segni di richiamo. Questo perché altrimenti, se durante le prove occorre riprendere da un certo punto, non si debba impazzire a contare le battute dall'inizio o dall'ultimo cambio di tempo.
3. Se, rispetto alla partitura, il direttore desidera fare correzioni, tagli, aggiunte, modifiche o trasposizioni, la cosa migliore è farle direttamente sul materiale d'esecuzione prima che vada in mano agli esecutori: si risparmierà un sacco di tempo durante le prove.
4. Nelle parti strumentali, ove uno strumento sia in pausa per un numero enorme di battute, è bene che le parti riportino di tanto in tanto (ma soprattutto prima della sua entrata) una **guida**, cioè alcuni cenni della melodia principale scritti in piccolo sopra la parte.
5. L'integrità del materiale: a volte possono mancare delle parti, e questa è una circostanza molto fastidiosa.

⁴³ Questi movimenti, nati all'interno del grande sviluppo di Internet, sono numerosi e di varia natura. I più macroscopici sono, per quanto riguarda il mondo dell'informatica il progetto GNU, che ha permesso la realizzazione addirittura di interi sistemi operativi di diffusione mondiale, e nel campo della creatività artistica e culturale i progetti *creative commons*. I principi in base ai quali questo libro viene distribuito gratuitamente si ispirano a questi movimenti di pensiero.

⁴⁴ Spesso i materiali d'orchestra delle grandi orchestre sono pieni di annotazioni preziosissime fatte fare dai più grandi maestri della storia. Le parti d'orchestra dei Wiener Philharmoniker o dei Berliner, ad esempio, spesso sono di inaudita preziosità per chi si occupi di interpretazione della musica.

Altrettanto fastidiosa è la mancanza di singoli fogli all'interno di una singola parte.

6. La leggibilità del materiale: spesso certi materiali sono strapieni di segni oppure, nel raro caso siano manoscritti (situazione, oggi, sempre più rara) possono essere scritti da copisti inesperti e con grafia poco scorrevole.

Ebbene, qualora si riscontrino dei problemi nei punti sopra esposti, è assai raccomandabile perdere del tempo individuale prima delle prove, piuttosto che rimanere bloccati davanti a tutti per spiacevoli incidenti che impediscono di poter proseguire.

Informazioni storiche e musicologiche

Perfino quando si debbono eseguire delle opere contemporanee spesso occorre preventivamente informarsi presso l'autore di tantissime cose, visto che la scrittura musicale è altamente simbolica ed omissiva ed ha sempre bisogno dell'integrazione di numerose informazioni aggiuntive.

Quando, poi, si esegue musica del passato, poi, le informazioni da procurarsi sono molto più numerose, visto che anche il significato dei segni musicali cambia a seconda delle epoche storiche, delle situazioni sociali, ambientali e geografiche.

Ma anche senza addentrarci negli specifici problemi della *prassi esecutiva*, disciplina con la quale, comunque, dovrà confrontarsi qualunque musicista che desideri eseguire correttamente musica del passato, ogni brano di musica ha una storia che riguarda il come, il quando e il perché è stato scritto, storia che è importantissima per poterlo interpretare.

Inoltre è importante conoscere tutto il possibile sulla genesi del testo, su possibili varianti, stesure, edizioni, aggiunte, perché tali informazioni servono a fare scelte interpretative consapevoli e, quindi, hanno un'utilità immediata e diretta sull'esecuzione. È chiaro che qualora ci si possa giovare di un'edizione critica una gran parte di questo lavoro è già fatto nell'apparato critico allegato.

Analisi

Come già esposto a pag. 18 negli ultimi anni si è assistito al gigantesco sviluppo di questa disciplina che, nata come ancella sia della composizione che della musicologia, ha oggi acquistato una complessità ed una autonomia tale da renderla una disciplina multiforme e quasi fine a se stessa.

È ovvio che qui non mi dilungo sulle numerosissime metodologie e tecniche, ma elenco le fasi assolutamente indispensabili per potere affrontare con un minimo di consapevolezza una qualsiasi partitura.

In termini estremamente (ma volutamente) riduttivi, si può dire che l'analisi è l'azione di smontare un pezzo di musica nei tanti mattoncini che lo costituiscono ed appiccicare su ciascuno di questi un cartellino con il nome e la sua funzione all'interno del tutto, per poterlo poi riconoscere e comprendere più facilmente.

Ogni tipo di analisi è sempre utilissimo per l'interprete, tuttavia vorrei segnalare una serie di mie raccomandazioni che, lungi dall'essere complete, rappresentano il lavoro minimo possibile per poter affrontare un pezzo di musica con un po' di consapevolezza.

- **Studio della forma:** ogni forma è una specifica architettura musicale con caratteristiche sue proprie. Ogni parte formale comporta anche delle caratteristiche interpretative che vanno conosciute e rese musicalmente nella maniera più appropriata. Per fare un esempio banale: una *ripresa* dovrà avere lo stesso tempo, la stessa sonorità e le stesse caratteristiche dell'*esposizione*; un *trio* dovrà stagliarsi timbricamente dal corpo dello *scherzo* all'interno del quale è scritto. Ogni forma classica ha le sue proprie caratteristiche esecutive ed ogni parte costitutiva di detta forma ha, a sua volta, le sue specificità. L'esecuzione di un *Minuetto* è diversa da quella di un *Ländler*⁴⁵ anche se l'autore ha scritto Minuetto in entrambe le composizioni, ma un'analisi accurata della forma e dello stile mi permette di capire inequivocabilmente come sono strutturati i pezzi che desidero dirigere.
- **Sezionatura del brano:** a sua volta ogni parte formale può essere scomposta in pezzi sempre più piccoli. Ogni minimo frammento di musica ha un suo senso all'interno del tutto, ed è molto importante scoprirlo. Una cosa molto utile specificamente per un direttore è il fatto di scomporre l'intero pezzo in gruppi di battute, a secondo del fraseggio e raggruppare a loro volta questi gruppi in raggruppamenti più ampi. Per esempio, posso avere un periodo di 36 battute scomposte in frasi di 4+4+6+6+8+8: se scrivo all'inizio del periodo 36 (4+4+6+6+8+8) potrò facilmente memorizzare la metrica del periodo. La suddivisione del

45 Tutti sanno, per fare un piccolo esempio del rapporto tra analisi e interpretazione, che nel *minuetto* non si fanno rallentandi nei ritornelli tranne che, eventualmente, l'ultimo finale; al contrario, nel *Ländler* si rallenta leggermente ad ogni ritornello.

pezzo e delle sue sezioni in gruppi di battute è un'ottima base mnemotecnica.

- **Analisi armonica:** per potere capire se una nota è sbagliata occorre sapere che note ci sono in ogni singolo momento di un pezzo. L'analisi armonica è la porta d'ingresso principale per questo apprendimento. Soprattutto quando l'armonia è tutt'altro che banale, l'analisi armonica diventa assolutamente indispensabile per capire il funzionamento interno di un brano e per memorizzare le note.

Memorizzazione

Se lo scopo del dirigere è quello di fare un concerto o comunque un'esibizione finale, imparare a memoria il brano può essere molto utile, anche perché dà una grande sensazione di dominio assoluto della partitura. Si badi bene: non c'è alcun rapporto tra la memorizzazione e la qualità di un'esecuzione. Ho visto dei direttori dirigere malissimo a memoria e altri dirigere meravigliosamente con lo spartito. Georg Solti, per esempio, ha diretto per tutta la vita con lo spartito sempre aperto davanti ed è sempre stato un artista di primo piano nel panorama mondiale.

La celeberrima affermazione di Hans von Bulow che un direttore «deve avere la partitura in testa e non la testa nella partitura», non significa che tutti debbano necessariamente dirigere a memoria, ma che ogni direttore deve avere studiato profondamente le partiture che dirige.

Poi, che il leggio sia pieno o vuoto, è un dettaglio irrilevante.

Quindi mettiamo subito bene in chiaro: per dirigere un pezzo occorre comunque memorizzarlo e farlo proprio nell'orecchio interiore. Altrimenti non sarà mai possibile fare decentemente le prove, che sono un continuo confronto tra l'*immagine* della musica memorizzata nell'orecchio interiore e la musica effettivamente prodotta dagli esecutori.

Inoltre esistono delle situazioni dove dirigere a memoria non è particolarmente consigliabile (anche se esistono dei superdotati che fanno sempre eccezione): mi riferisco all'opera lirica, soprattutto quando è piena di lunghi recitativi accompagnati, e alla musica contemporanea, a causa dell'enorme complessità della metrica.

Come pure esistono dei casi dove è impossibile leggere la partitura, per evitare di dover voltare pagina ogni mezzo secondo o perché in certi casi la partitura è così complessa che non può essere eseguita altro che a memoria, un esempio per tutti la *Sacre du printemps* di Stravinsky, soprattutto il finale.

Quando parliamo di memorizzazione, parliamo unicamente di dirigere in pubblico a memoria, e questa è un'altra questione, rispetto al doveroso studio che ogni partitura richiede.

Riflettiamo però su di un fatto: mentre uno strumentista deve ricordare con precisione tutte le singole note che dovrà suonare, il direttore ha una memorizzazione molto particolare, molto sintetica, limitabile essenzialmente solo ad alcuni parametri.

Le cose indispensabili da memorizzare, quindi, sono:

- La metrica del pezzo e tutti i suoi cambiamenti
- La forma e il fraseggio (sezioni, frasi, periodi, gruppi di battute e loro ulteriori raggruppamenti)
- I coloriti e le espressioni principali (accenti, staccati, legati, ecc.)
- Le entrate delle varie voci e dei vari strumenti
- Tutti i movimenti attivi della direzione, ad es. corone, respiri, cesure, ecc. (vedi pag. 11)

Come si può ben vedere, rispetto alla memorizzazione di un brano per suonarlo sullo strumento, la memorizzazione per un direttore è molto più semplice. Pertanto non è una cosa difficile da affrontare. Molti direttori di formazione pianistica amano memorizzare le partiture suonandole al pianoforte, altri preferiscono una memorizzazione immaginativa.

In questa sede non ho intenzione di affrontare dettagliatamente i principi della mnemotecnica musicale, tuttavia ognuno può trovare la sua strada personale mediante prove ed errori.

E comunque una partitura ben studiata ed analizzata a fondo si manda a memoria con estrema facilità.

La concertazione

Concertare e dirigere sono due attività inscindibili, eppure profondamente diverse. La concertazione è il momento analitico, in cui si scava l'opera musicale, si sistemano pazientemente gli equilibri, si organizza il fraseggio, e, nel caso di esecutori non professionisti, si mettono a posto le note, l'intonazione e il ritmo. La direzione, invece, è il momento di sintesi, in cui tutto il lavoro di scavo viene lasciato dietro le spalle per esaltare le linee musicali più importanti.

Difficilmente un direttore è ugualmente versato in entrambe le attività, normalmente ce n'è sempre una preferita o che, comunque, riesce meglio.

La concertazione richiede al direttore di avere le idee chiare su come l'opera debba suonare precisamente. È ovvio che al direttore è concessa un po' di sperimentazione durante le prove al fine di poter trovare l'effetto o la sonorità ottimale, ma tale sperimentazione deve essere comunque limitata, altrimenti i tempi di prova tenderanno a protrarsi a dismisura e la pazienza degli esecutori tenderà a restringersi proporzionalmente.

Insomma: l'obiettivo è di avere la visione più chiara e dettagliata dell'esecuzione dell'opera musicale, al fine di poterla trasmettere con decisione e nel minor tempo possibile.

Il sapere trasmettere la propria visione dell'opera non è cosa facile. Premesso che il veicolo principe rimane sempre il gesto, è anche chiaro che molte questioni non sono affrontabili a livello gestuale e richiedono comunicazione verbale oppure esempi musicali.

Sapere parlare agli esecutori durante le prove è un'arte; la maggior parte dei principianti fa delle lunghe orazioni che generano unicamente insofferenza usando un linguaggio talmente astratto ed incomprensibile che praticamente non serve ad ottenere nulla.

Dall'altro versante esistono alcuni direttori di mestiere che, come malignamente affermano alcuni orchestrali, sanno dire solo 6 cose («Più forte - più piano - cala - cresce - troppo presto - troppo tardi») e che rappresentano l'eccesso opposto.

Anche le cose da dire durante la prova (e il *come* dirle) dovrebbero essere attentamente progettate e ponderate durante la fase di studio della partitura.

Quando utilizzo una telecamera e riprendo una prova condotta dai miei allievi, loro stessi si rendono conto di come avrebbero potuto esprimersi meglio ed ottenere subito il risultato che desideravano.

Non ho quasi mai avuto bisogno di commentare.

Per l'arte di provare, la telecamera è tanto importante quanto un bravo maestro, e la raccomando vivamente come il miglior metodo di didattica della concertazione. Anche una semplice registrazione audio potrebbe essere utile, pur se non permette di capire quali errori siano dovuti ad imprecisioni del gesto.

Concertazione preventiva

Grazie all'esperienza e grazie allo studio approfondito della partitura è possibile sapere in anticipo che alcune cose saranno sicuramente da correggere.

Molte fasi della prova si possono prevedere, come, per esempio, i problemi di intonazione in un coro quando si verificano determinati passaggi o determinati coloriti, oppure i problemi di equilibrio in complessi strumentali, quando la partitura presenta la melodia principale in uno strumento fonicamente debole e l'accompagnamento affidato a strumenti numerosi strumenti di grande potenza.

Spesso l'interprete si trova anche a dover gestire una orchestrazione o un arrangiamento in cui è presente qualche passaggio inefficace o squilibrato.

Quindi, prima ancora di iniziare la prova, indipendentemente da come suoneranno o canteranno gli esecutori, il direttore può già sapere un sacco di informazioni su come presumibilmente potrà essere il risultato finale, e quindi avrà la possibilità di prendere le proprie contromisure per potere ovviare ai problemi più prevedibili.

È ovvio che, quando un problema si può prevedere, è possibile trovare con calma e saggezza le migliori soluzioni possibili. Ma è sempre meglio controllare attentamente durante la prova che il problema si verifichi effettivamente, altrimenti possiamo incorrere in situazioni veramente comiche⁴⁶.

46 È celebre la seguente barzelletta: *Il direttore si ferma e dice: « Qui la seconda tromba suona troppo forte!» La prima tromba si alza in piedi e dice: «Maestro, oggi la seconda tromba è assente per malattia» e il direttore: «Non fa niente: quando ritorna ditegli che in questo punto suonava troppo forte!»*

Strategia di prova

Mi spiace che il termine “strategia” suoni un po’ troppo militaresco, ma in realtà è la parola che esprime meglio di ogni altra il modo con cui la prova va affrontata e progettata.

Una strategia è una successione di passaggi che, generalmente, produce il risultato migliore, ed è sempre una questione personale, progettata sulla base dei propri gusti, delle proprie attitudini e delle proprie preferenze. Per questo motivo mi guardo bene dal fornire una mia personale strategia di prova come prodotto preconfezionato valido per tutti e in tutte le situazioni.

Però sconsiglio vivamente a chiunque si voglia accingersi a dirigere dal presentarsi ad una qualsiasi prova senza avere un chiaro schema di come procedere: ho visto fin troppi direttori sprecare tempo ed annoiare tutti per ottenere risultati molto scarsi.

La prova, infatti, va prevista, progettata e preparata durante lo studio della partitura, va pianificata secondo una gestione del tempo, delle priorità e degli obbiettivi da raggiungere.

Quello che segue, è un piccolo elenco di mie osservazioni relative alla prova, che potranno concorrere al formarsi di una tattica personale; in tale ottica sono osservazioni libere, sparse ed omissive.

Non è possibile, infatti, affrontare questo argomento con precisione maggiore, in quanto provare con un coro è molto diverso dal provare con un’orchestra o con una banda, e ogni tipo di repertorio e di stile ha le sue specificità che vanno comunque conosciute, utilizzate e rispettate.

- x **Gradualità.** Nessuno ottiene mai tutto e subito. Non si può pretendere che alla prima lettura un brano sia già perfetto, se escludiamo quelle poche orchestre mitiche che fanno sempre eccezione. Pertanto la prima lettura avrà certe caratteristiche, la seconda ne avrà altre e così via. Nel caso del coro amatoriale o di fanciulli, addirittura, occorre insegnare e far memorizzare le singole parti una ad una, qualora coloro che sanno leggere la musica siano in minoranza o addirittura manchino. E occorre che sia chiaro che cosa pretendere in successione ad ogni volta, per es.
 - ✓ Note e ritmo
 - ✓ Correggere l’intonazione
 - ✓ Corretta pronuncia delle parole⁴⁷ (mi riferisco qui ad una prova corale)
 - ✓ Fraseggio e respiri
 - ✓ Coloriti ed espressione
 - ✓ Dettagli tecnici esecutivi (arcate, fiati, ecc.)
 - ✓ Equilibrio d’assieme
 - ✓ Solo a questo punto potranno trovare spazio ulteriori istanze interpretative
- x **Priorità.** Ammesso e non concesso che noi abbiamo in mente infinite raffinatezze interpretative, i tempi di prova concessi e il livello tecnico artistico dei nostri esecutori potrebbero limitare il raggiungimento delle vette che ci siamo proposti di conquistare. Quindi è sempre meglio stabilire una scala di priorità, in modo che le cose più importanti abbiano comunque la certezza di venire fuori, mentre le sottigliezze più raffinate e meno percettibili siano le ultime ad essere ricercate. Nella denegata ipotesi che il tempo non fosse sufficiente, saremo comunque sicuri che almeno le cose più importanti saranno perfettamente a posto.
- x **Gestione del tempo.** Gestire bene e saggiamente il proprio tempo è sicuramente una delle cose più difficili per ogni essere umano in ogni momento della sua vita. Ancora più difficile è gestire un tempo necessariamente limitato⁴⁸ nel quale occorre produrre comunque il massimo del risultato. Occorre quindi ripartire quantità di tempo differenti a seconda della difficoltà di un brano o di una parte di esso, non solo in funzione della durata del brano stesso, visto che esistono pezzi che si montano rapidamente ed altri che richiedono infinita pazienza per venire a puntino. Occorre comunque preventivare approssimativamente i tempi necessari e fare in modo da avere sempre la possibilità di ritagliarsi degli ulteriori spazi per eventuali problemi inaspettati. E quindi occorre una pianificazione di massima dei tempi che verranno dedicati a provare i singoli pezzi, quando non addirittura le singole sezioni di questi.

47 Nella mia esperienza di direttore di coro, ho sempre visto che le parole vanno insegnate e pretese fin del primo momento. Iniziare a cantare solfeggiando il nome delle note e aggiungere in seguito le parole del testo non facilita affatto il lavoro, anzi, è come studiare due diversi pezzi in successione. Trovo più utile imparare le parole contestualmente alla melodia da cantare e ancorarle nella memoria stabilmente a questa. Con la dicitura *corretta pronuncia delle parole* non mi riferisco tanto all’apprendimento di queste, che deve essere già avvenuto contestualmente alle note e al ritmo, ma alla messa a punto della pronuncia, che deve essere effettuata solo quando i precedenti elementi sono stati messi a posto.

48 Non si deve assolutamente pensare che più si prova un pezzo più viene bene. La prova va valutata in qualità, non in quantità. Quando un brano viene provato troppo si banalizza, si rende noioso (in tedesco si dice che diventa “schlampisch”, sciatto) e all’esecuzione non avrà quella necessaria tensione interiore necessaria per ottenere grandi risultati.

- x **Pieni e vuoti.** Visto che siamo tutti esseri umani, abbiamo tutti il problema della curva dell'attenzione (verrà affrontato questo problema a pag. 68), e quindi non possiamo pretendere di mantenere lo stesso stato di tensione e di concentrazione per tempi infiniti. Nella mia personale esperienza ho notato che è sempre meglio di tanto in tanto fare rilassare gli esecutori con qualche motto di spirito, con qualche momento brevissimo di conversazione (coinvolgendoli, ovviamente), con una qualche minima divagazione. Se queste digressioni sono ben piazzate e ben controllate, non si tratta di perdite di tempo ma di effettiva ottimizzazione della concentrazione, e questa dà sempre degli ottimi risultati. Resta ovvio che, dopo un lungo tempo di prova non si può evitare di fare delle pause; tra l'altro, nei contesti professionali, queste sono pure obbligatorie per contratto di lavoro, ma anche nei contesti amatoriali o comunque non professionali la pausa è sempre e comunque indispensabile.
- x **Ripetizioni.** Provare comporta il ripetere più volte un parti di un brano per poterle migliorare. Succede a volte che un direttore sente che qualcosa non va, ma non riesce a capire esattamente cosa è successo. In tal caso chiede di ripetere il passaggio. Se, tuttavia, alla seconda ripetizione, o peggio alla terza, il direttore non ha ancora spiegato cos'è che non gli va, ho notato che gli esecutori si spazientiscono moltissimo. Questo comportamento è largamente comprensibile, perché ogni esecutore pretende, a ragione, che il direttore sia in grado di sapere con precisione cosa vuole. Un piccolo consiglio: se qualcuno dopo tre o quattro ascolti, nei quali è evidente che qualcosa non va, non riesce ancora a capire esattamente che cosa, è meglio che consideri l'idea di non avere tutte le qualità necessarie per la direzione.
- x **Responsabilità.** Qui occorre differenziare moltissimo il contesto didattico e amatoriale dal contesto professionale. Nei primi due contesti quando, durante le prove, qualcosa non va, è sempre meglio pensare come prima cosa:
1. dove ho sbagliato **2.** cosa posso fare per correggere questo errore **3.** che apprendimento posso trarre da questo errore
Questo modo di rapportarsi è molto utile per coloro che hanno poca esperienza in quanto permette di apprendere, migliorare e crescere.
Solo in seconda istanza, si può riconoscere che l'errore è stato fatto dagli esecutori.
Per il professionista esperto la cosa è molto diversa, perché lui dovrebbe sapere perfettamente quale risultato non voluto dipende da lui e quale dipende dagli esecutori.
- x **Sezioni.** Molto spesso, quando si ha a che fare con una compagine complessa si prova anche a sezioni. Questo permette di potere controllare pochi esecutori per volta e di potere effettuare le correzioni con maggiore precisione. La precisione è, infatti, la caratteristica principale della prova a sezioni: questa deve essere il momento principe per ottenere la precisione, ma occorre anche che il direttore sia perfettamente in grado di ottenerla, altrimenti sarebbe una inutile e noiosa perdita di tempo. Oltre che le prove a sezioni, anche durante le prove d'assieme capita assai spesso di isolare le singole sezioni. Nella direzione di coro, addirittura, si fanno molto spesso cantare le singole sezioni prima di unire tutte le voci. Il caso limite è quello dell'apprendimento in sede scolastica, dove si può arrivare a lavorare a sezioni la maggior parte del tempo giungendo all'assieme solo in fase assai avanzata. Va comunque ricordato che una prova a sezioni, soprattutto se mancano le parti principali, è molto più noiosa, stressante e defatigante di una prova d'assieme, e di questo il direttore ne deve tenere conto.
- x **Calendario.** Le prove di un gruppo di professionisti, si sa, vengono tutte concentrate nel più breve tempo possibile in quanto sono tutti impegnatissimi, ma è altrettanto chiaro che i professionisti hanno dei tempi di messa a punto estremamente rapidi. Quando si ha a che fare con dei contesti amatoriali o didattici tutto cambia: in tal caso si fanno molte prove, cadenzate settimanalmente. Nella mia personale esperienza ho notato una cosa: se il gruppo di esecutori è piuttosto evoluto musicalmente (un coro con cantori di una certa esperienza, oppure una buona banda), è possibile ottenere dei buoni risultati anche con una sola prova settimanale. Ma se il livello musicale degli esecutori è piuttosto elementare, con una sola prova per settimana non si conclude quasi nulla, perché ad ogni prova si ricomincia da capo. Più gli esecutori hanno esperienza musicale più sono abituati a costruire musicalmente, mentre se la loro esperienza è minima, in una settimana dimenticheranno quasi tutto quello che hanno appreso durante la prova. La cosa è molto avvilente, la vedo soprattutto in molti cori scolastici e amatoriali, che in un anno di lavoro riescono ad imparare a malapena pochi pezzi facili per approdare ad una piccola esibizione, mentre se potessero raddoppiare le prove settimanali, non avrebbero risultati doppi, bensì, come minimo, quadrupli.

La disposizione degli esecutori

Mi sono più volte chiesto se inserire o meno questo argomento nel presente lavoro, perché l'argomento della disposizione degli esecutori in effetti non è affrontabile in termini generali, ma solo esaminando e studiando il singolo caso volta per volta.

Perfino l'orchestra sinfonica, che dovrebbe avere la disposizione più standardizzata, in realtà ha una variabilità impressionante a seconda delle latitudini, delle culture, delle tradizioni. Se, poi, questa stessa orchestra viene messa a suonare un'opera lirica nella *buca*, allora cambia ancora tutto.

Per disposizione, in realtà si intendono tre concetti ben differenti.

- Collocazione del gruppo - esecutori nello spazio architettonico deputato all'esecuzione.
- Disposizione del direttore rispetto agli esecutori
- Disposizione degli esecutori all'interno dello spazio

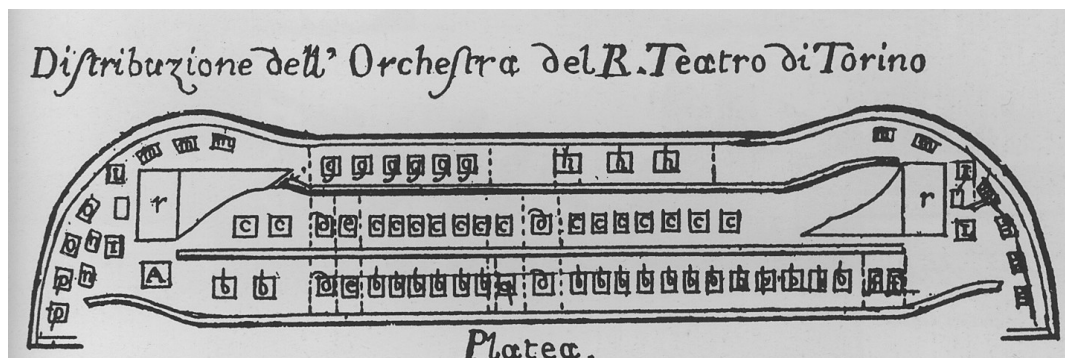
In questa sede non affronterò distintamente nessuno di questi tre concetti in particolare, mi limiterò a cenni sull'uno o sull'altro degli aspetti, perché la ricchezza e la complessità dell'argomento richiederebbero un'opera a se stante.

Dei piccoli esempi

Oggi siamo abituati a vedere gli esecutori davanti al pubblico e il direttore davanti agli esecutori voltando le spalle al pubblico. Se pure la disposizione degli esecutori può essere molto variabile, almeno quella del direttore non ha una grande variabilità. Tutt'al più il direttore potrà essere più all'interno del gruppo degli esecutori o più all'esterno, ma oltre a queste varianti oggi non si va.

Nel passato, invece, la situazione era molto più variegata, e la posizione del direttore aveva una grande variabilità.

Esaminiamo alcune delle possibilità che troviamo dai documenti storici:



Questa stampa⁴⁹ riporta la disposizione dell'Orchestra del Teatro Regio di Torino nel 1790 sotto la direzione di Gaetano Pugnani con un organico di 75 esecutori.

Vediamo disposti:

| | | | |
|-----------------------------|--------------------------|--|------------------------------|
| [A] direttore | [b] 20 violini primi | [c] 16 violini secondi | [d] 4 oboi |
| [e] 2 clarinetti | [f] 2 corni da caccia | [g] 6 viole | [h] 3 strum. non specificati |
| [I] 2 violoncelli primi | [L] 2 contrabbassi primi | [m] 9 bassi, cioè violoncelli e contrabbassi | |
| [n] 2 altri corni da caccia | [o] timpani | [p] 2 trombe | [q] primo violino dei balli |
| [r] 2 cembalisti | | | |

Qui il direttore [A] è alla sinistra dell'orchestra, non coincide con il maestro al cembalo, volta le spalle al pubblico ma almeno può vedere e dirigere la scena (non dimentichiamo che questa è una disposizione per il teatro d'opera).

La linea al centro è una grande fila di leggii bifronti: praticamente i primi violini sono seduti con le spalle al pubblico e dall'altro lato dello stesso leggio ci sono i secondi violini che guardano i primi e il pubblico in faccia.

⁴⁹ Da F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, vol I, Roma, 1796.

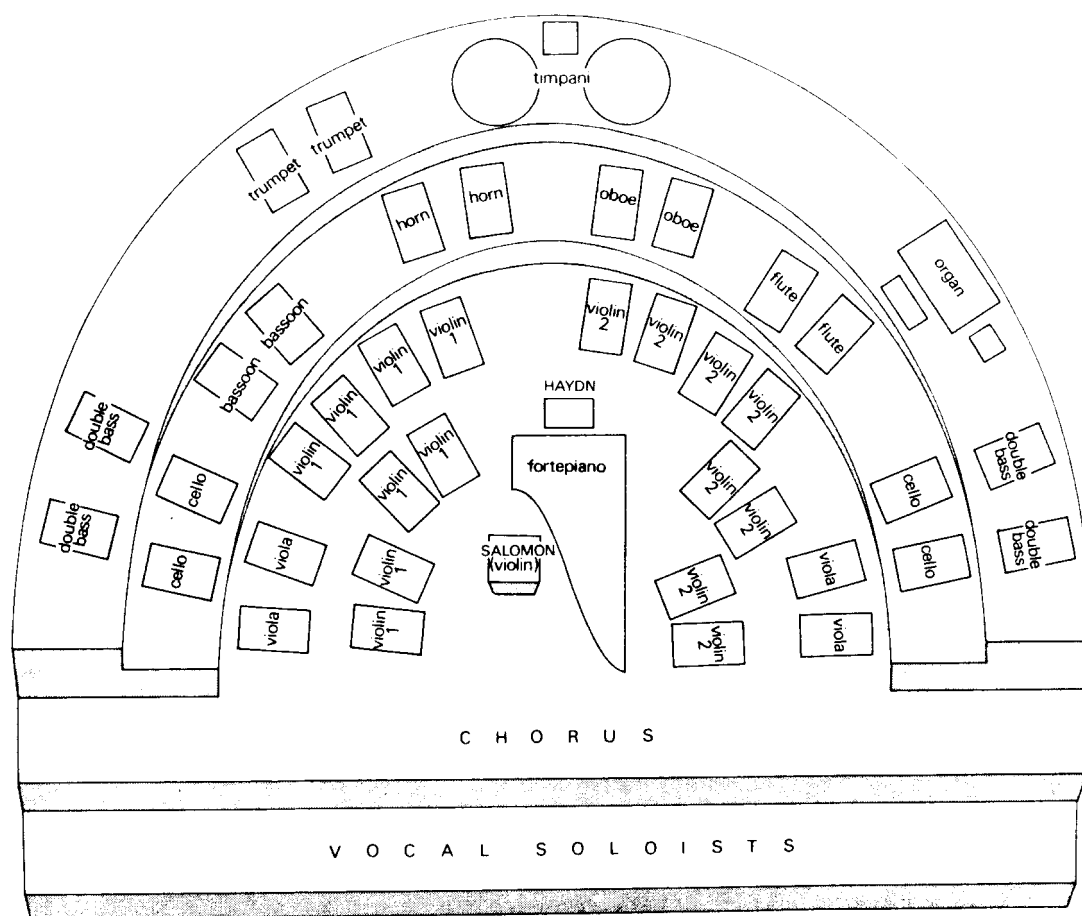
La prossima immagine, quasi coeva, ci mostra la ricostruzione di una disposizione adottata nel 1791 a Londra da Haydn per uno dei concerti sinfonico - corali fatti sotto l'organizzazione di Salomon, il violinista impresario che fece la sua fortuna in tarda età.

Notiamo che Haydn era al centro dell'orchestra, era visibile da tutti gli orchestrali, tuttavia la metà che erano dietro le sue spalle non lo potevano vedere.

Davanti all'orchestra stava la grande massa corale, la quale, pure, non poteva vedere Haydn e poteva essere vista da lui solo di schiena, e davanti ancora stavano i solisti di canto, lontani ed inaccessibili allo sguardo.

Questo tipo di disposizione costringeva a battere il tempo suonando (Haydn era seduto al fortepiano, infatti) visto che non era possibile vedere la maggior parte degli esecutori o essere visti da loro.

Da questo tipo di disposizione si evince che tale tipo di musica non poteva avere dei cambiamenti di tempo che non fossero strette relazioni matematiche, e che i musicisti dovevano andare insieme più ascoltandosi tra di loro che vedendo il direttore.



L'ultima disposizione che qui presento è relativa all'Opera di Dresda⁵⁰ alla fine dell'800.

Qui il direttore è posto a ridosso del palcoscenico, ha davanti a se la scena e la nuca del suggeritore (souffleur) e volta le spalle sia all'orchestra sia al pubblico, ma tutti gli orchestrali lo vedono.

Questo tipo di direzione può sfruttare solo le informazioni provenienti dalla bacchetta, visto che la mimica facciale è qui preclusa, ma ha il vantaggio che gli orchestrali possono vedere in faccia i cantanti, cosa molto utile nelle nuances ritmiche e nei recitativi.

50 Da F. S. Gassner, *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe, 1844, rielaborato graficamente da Schünemann.

essere presa in maniera consapevole, perché gravida di conseguenze. Anche quando si eseguono pezzi basati sui *cori battenti* e sulla *policoralità*, ho notato che l'atteggiamento moderno non è di sfruttare al meglio le cantorie per le quali queste musiche sono nate ma ricercare altre collocazioni più visibili. Non sempre queste scelte sono fortunate dal punto di vista acustico. Nel caso dei cori battenti e di altre disposizioni più complesse, a volte occorre fare ricorso ad una figura aggiuntiva: *il maestro riportatore di gesto*, un secondo direttore che aiuta il primo dove questi non sia ben visibile. Si è provato a sostituire tale figura con dei monitor a circuito chiuso ottenendo dei risultati non soddisfacenti: infatti il monitor non gestisce le anticipazioni e i ritardi richiesti dagli spazi architettonici, né è in grado di dare le entrate agli esecutori.

- ✓ **Disposizione sparpagliata.** Ho visto diversi cori del nord-europa che invece di disporsi per file relative alle singole voci (soprani, contralti, ecc.) si dispongono in modo sparpagliato, a caso o quasi. L'effetto è molto particolare, senz'altro, perché viene a mancare la spazialità delle entrate e dei giochi contrappuntistici. Questo tipo di disposizione nasce da una concezione dell'esecuzione volta a non calcare e marcare le entrate e i giochi contrappuntistici, ma lasciare all'ascoltatore il compito di dare ad ogni elemento il suo peso. Questa filosofia è nata all'interno di talune moderne scuole organistiche e cembalistiche è giunta anche nel settore corale ed ha ancora molti spazi di espansione. Se il direttore desidera abbracciare questa filosofia la disposizione sparpagliata è l'ideale; tuttavia, anche se il direttore la pensasse al contrario, segnalo questa possibilità da usarsi durante le prove come interessante metodo didattico. Infatti, rendendo difficile ai cantori l'*andare a rimorchio*, li costringe ad una maggiore sicurezza, che poi darà immancabilmente i suoi frutti qualora si ritorni, per il concerto, alla disposizione tradizionale.

Psicologia direttoriale

Comunicazione e metacomunicazione

La musica può essere definita come una comunicazione mediante l'uso organizzato dei suoni.

La direzione comunica sulla musica, e quindi può, a buon diritto, essere definita metacomunicazione, cioè *comunicazione sulla comunicazione*.

Nella direzione non vengono eseguite note o ritmi o abbellimenti, e così via, bensì vengono fornite informazioni che chiarificano il significato dei segni musicali, che di per se stessi sono solo simboli, i quali hanno bisogno di essere decodificati a loro volta.

È proprio la simbolicità della notazione musicale che impone la presenza dell'interprete; in assenza di scrittura simbolica (per esempio nella scrittura per nastro magnetico, che non è simbolica, o nell'improvvisazione, dove la musica non passa per la scrittura) tale figura non avrebbe più ragione di essere. Il direttore è un interprete puro, in quanto, a differenza di tutti gli altri, si occupa esclusivamente dell'aspetto interpretativo senza, necessariamente, curare di persona la produzione materiale del suono.

Anche se dirigo un gruppo di bambini che battono ritmicamente la mano sul banco, io imprimo comunque una interpretazione, non fosse altro che per il fatto di scegliere il tempo di esecuzione, e comunque qualsiasi mia indicazione gestuale si tradurrà inevitabilmente in un risultato sonoro.

La metacomunicazione è soggetta alle stesse leggi della comunicazione di primo livello, sia pure in una cornice differente.

E le leggi della comunicazione sono estremamente interessanti ed utili per chi voglia gestire un gruppo di esecutori, anche se, finora, tutta la disciplina direttoriale è sempre stata giocata sui soli contenuti musicali piuttosto che sui metodi comunicativi.

Oggi lo studio della comunicazione efficace è avanzatissimo, e non c'è motivo per cui chi si trova a lavorare nel settore direttoriale, come in quello didattico, non cerchi di acquisire delle tecniche di alto livello⁵³ in questo settore.

Voglio solo ricordare alcuni indispensabili punti chiave della comunicazione efficace che, tuttavia, andrebbero affrontati ampiamente e sviluppati dettagliatamente in sede idonea:

1. È efficace la comunicazione che ottiene lo scopo che si prefigge, e pertanto solo l'ottenimento dello scopo potrà essere usato come metodo di valutazione dell'efficacia della comunicazione stessa.
2. La comunicazione ottiene sempre e comunque un risultato: occorre, tuttavia, valutare costantemente se il risultato ottenuto corrisponde agli obiettivi che ci si prefigge (valutazione continua del feedback).
3. La comunicazione utilizza tutti i canali percettivi, di cui quello verbale rappresenta una minima parte (solo il 7%). Tutti questi canali devono fornire comunicazione congrua, altrimenti porteranno all'effetto paradossale.
4. La comunicazione indiretta ha maggiore efficacia della diretta in quanto elude le difese e le obiezioni inconsce.
5. Non è possibile non comunicare.

Il punto 1 è un concetto molto doloroso per direttori e insegnanti (categorie che hanno tante cose in comune). Significa che non basta affermare "io l'ho detto mille volte" o altre affermazioni equivalenti.

Ogni volta che non si ottiene il risultato voluto... la comunicazione non era efficace. E quando i direttori si arrabbiano con gli esecutori, dovrebbero cercare prima di capire dove loro stessi hanno sbagliato. Consiglio comunque, almeno fino al raggiungimento di una esperienza veramente matura con la direzione, ogniqualvolta i risultati non siano quelli desiderati, di pensare sempre come prima cosa "dove ho sbagliato", e solo in seconda istanza ipotizzare che abbiano sbagliato gli esecutori.

Il punto 2 ci indica che tutto quello che otteniamo in un contesto relazionale è comunque il risultato di una comunicazione. Perfino (e soprattutto!) quando otteniamo quello che non vogliamo, dobbiamo sapere che *abbiamo comunque comunicato con efficacia* qualcosa. E quindi possiamo analizzare cosa abbiamo ottenuto e come l'abbiamo ottenuto per potere imparare finalmente ad ottenere ciò che veramente vogliamo. Un

⁵³ Lo studio più avanzato e completo delle tecniche e delle strategie della comunicazione umana viene effettuato da una disciplina appartenente al settore psicologico che si chiama PNL (programmazione neuro linguistica). Questa disciplina, fondata da Richard Bandler e John Grinder sulla base dei mirabolanti risultati di Milton Erickson, può essere considerata oggi lo *stato dell'arte* sulla comunicazione efficace.

fallimento può portare allo stesso apprendimento (talvolta perfino maggiore) di un successo. Visto che noi impariamo per prove ed errori da quando siamo nati, l'atteggiamento migliore che possiamo adottare di fronte ad ogni cosa che otteniamo è quello di considerarla un "risultato", indipendentemente dal giudizio di merito che ne possiamo dare. Se il risultato è utile e positivo, quello che ho fatto è da ricordare per poterlo ripetere, altrimenti occorre cambiare tutto quello che ho fatto, fino ad ottenere i risultati desiderati. Ma in entrambe le situazioni l'apprendimento è garantito. Purtroppo, fin dal termine dell'infanzia, non siamo affatto abituati ad apprendere dai nostri errori, in quanto la nostra cultura ci ha abituato a considerare l'errore come una colpa o addirittura come un peccato. Solo che la colpa non è rimediabile (al massimo si potrà espiare con inaccessibili riti) e nemmeno lo è il peccato (che necessita redenzione, cioè un'azione perfino estranea a noi). Pertanto la trasformazione degli errori in colpe o peccati ci porta a ... ripeterli continuamente senza alcun apprendimento. Invece, di fronte ad ogni risultato indesiderato, occorre modificare sperimentalmente i parametri che l'hanno prodotto, e solo di prova in prova si giunge al successo. Va ricordata, a questo proposito, la celebre massima di Henry Ford: «Sei continui a fare quello che hai sempre fatto, continuerai ad ottenere quello che hai sempre ottenuto».

E occorre sempre ricordare che le principali fonti di apprendimento dell'essere umano sono:

1. Prove ed errori
2. L'emulazione di chi già eccelle in un determinato campo

Il terzo punto ci richiede la congruità della comunicazione. Visto che noi comunichiamo costantemente con innumerevoli canali (sguardo, gesto, mimica facciale, prossemica, postura, movimenti generali del corpo, linguaggio paraverbale e verbale), ogni singolo canale non deve contraddire gli altri. Non posso richiedere un fortissimo tenendo gli occhi persi nel vuoto e il corpo afflosciato, lasciando che solo le mie braccia lo esprimano. E, andando ancora più nello specifico, non posso battere il tempo con il braccio e contemporaneamente batterlo anche con movimenti della testa (cosa che avviene spessissimo negli allievi), dove la testa è regolarmente in ritardo quando non addirittura in controtempo. Quando comunichiamo qualche cosa, tutta la nostra espressione e tutti i nostri canali di comunicazione debbono andare nella stessa direzione, altrimenti la contraddizione tra i canali annulla o rende paradossale il messaggio, comunque annullandolo.

Il quarto punto è quello che avvantaggia maggiormente i direttori. Per comunicazione indiretta si intende quella che non passa per i canali logici e razionali tipici del linguaggio e dell'elaborazione che avviene nell'emisfero sinistro del cervello. La gestualità direttoriale, infatti, deriva la sua forza dal fatto di passare attraverso canali diversi da quelli del linguaggio. Questo comporta che un gesto espressivo è molto più efficace di mille parole e che ha maggiori probabilità di altre forme comunicative di ottenere un risultato voluto.

Questo significa che nessuno si può facilmente sottrarre all'influenza della comunicazione gestuale (proprio perché elude le difese inconsce) e questo spiega perché il gesto, se è corretto ed espressivo, funziona sempre indipendentemente dalla preparazione musicale degli esecutori. Chiunque abbia assistito alle prove di un grande direttore con una grande orchestra avrà potuto constatare che questo parla pochissimo, a volte non parla affatto, eppure, fin dalla prima prova, la Filarmonica di Vienna diretta da Abbado ha il suono tipico di Abbado, se la dirige Muti ha il suono tipico di Muti. Questo avviene, non tanto perché l'orchestra è ottima, ma perché la comunicazione gestuale è particolarmente efficace di per se. Se questi direttori dovessero utilizzare il solo linguaggio verbale per comunicare le loro intenzioni alle orchestre sarebbero veramente perduti.

Questo è anche il motivo per cui in questo libro è così sviluppato l'argomento del gesto rispetto ad altri che sarebbero perfino più facili e più idonei ad essere descritti con le parole: anche con dei non professionisti il gesto ottiene dei risultati più efficaci di qualsiasi brillante descrizione su come si suona o si canta una frase.

L'ultimo punto ci ricorda che l'uomo è un essere relazionale e che qualsiasi cosa faccia, comunque comunica. Anche se tace, si immobilizza rigidamente e sbarra gli occhi, comunque sta comunicando, per esempio che in questo momento non ha voglia di stabilire una relazione con gli altri, oppure che è paralizzato dalla paura.

Ma comunque non si può non comunicare. E visto che siamo costretti a comunicare, valgono continuamente e inesorabilmente le regole espresse sopra, e soprattutto quella che dice che tutto quello che produco in un contesto relazionale è sempre e comunque un risultato di una comunicazione trasmessa. Anche se non mi

piace e anche se è l'esatto contrario di ciò che voglio.

Osservazioni sul gesto

Oggi va molto di moda parlare di *comunicazione non verbale*, ma in nessun caso questo tipo di comunicazione può essere esplicitato in maniera così evidente come avviene per la gestualità direttoriale. Nell'ultimo secolo questa si è evoluta in una maniera tale da poter comunicare con chiarezza e precisione una quantità tale di informazioni veramente sbalorditiva.

È ovvio che un libro come questo, come già specificato fin dalla prefazione, si pone obiettivi estremamente limitati rispetto all'immensa vastità della materia, tuttavia l'attenta osservazione di un direttore di ottimo livello può essere utile perfino a chiarire tanti interrogativi rispetto alla natura stessa dell'interpretazione. Come già detto in precedenza, il gesto consente di fare una cosa impossibile per ogni altro musicista, cioè di interpretare la musica senza, però, produrla materialmente perché solo nell'ambito della direzione l'attività di *interpretare* e quella di *eseguire* possono essere distinte (anche se, comunque, non separate).

Riguardo all'efficacia del gesto come strumento espressivo per l'interpretazione musicale, occorre fare un'ulteriore considerazione. La musica è un'arte che si esprime con i suoni, ma se occorre definire dei parametri della musica, un modo di suonare o un effetto sonoro o interpretativo, spesso ci aiutiamo con altri linguaggi: visivo e verbale.

Anche se la stessa notazione musicale è la trasposizione del suono in chiave visiva, l'enorme preminenza che ha il linguaggio verbale presso la nostra cultura ci porta a pretendere di usare sempre e comunque quest'ultimo qualsiasi cosa intendiamo esprimere. Eppure le informazioni visive, sono molto più adatte a metacomunicare⁵⁴ sulla musica di quelle verbali in quanto le prime sono analogiche⁵⁵, cioè vengono comprese da un'elaborazione diretta dell'esperienza sensoriale, le seconde sono digitali, cioè si basano su una codifica simbolica e costruita su più livelli di astrazione (il significato delle parole). E visto che l'espressione musicale (non tutta la musica in se, ovviamente) è un fenomeno analogico, il linguaggio visivo del gesto offre maggiore affinità e duttilità rispetto a quello verbale.

Forse mi sono avventurato in una spiegazione un po' troppo cervellotica, ma l'esperienza pratica insegna che, per fare capire ad altri come va suonata una frase, quando non si utilizza direttamente un esempio musicale suonato o cantato, lo si può meglio chiarire tramite il gesto che a parole. Sempre che si abbia un minimo di capacità espressiva a livello mimico.

Se vediamo un bravo direttore all'opera, notiamo l'infinita ricchezza di particolari e dettagli che tramite la sola gestualità riesce a comunicare: le scansioni ritmiche, gli accenti, tenuti e staccati, arcate, curvature del fraseggio, respiri, tipo di suono, intensità, tensione interiore, concentrazione, e tante di quelle cose che ogni volta sembrerebbero un miracolo.

Una delle cose più impensabile per un profano è l'utilizzo dello **sguardo**. Tramite il solo sguardo si possono dare le entrate, indicare il tipo di suono, chiedere attenzione su di un particolare e tante altre cose. Uno dei motivi per cui molti direttori dirigono a memoria e, in tempi recenti, fanno uso di lenti a contatto al posto degli occhiali se la loro vista non è buona, è proprio per l'enorme peso che lo sguardo ha nella comunicazione direttoriale.

La figura del direttore

La storia recente ha visto sempre di più, di giorno in giorno, lo sfaldamento completo del senso di autorità e di gerarchia. La funzione stessa del direttore oggi è fortemente criticata, più sulla base di idee a priori che sulla base di una effettiva valutazione sul campo, ma tant'è.

È assolutamente evidente che qualsiasi atteggiamento di tipo autoritario di un direttore lo renderà automaticamente odiato e creerà una barriera insormontabile tra lui e gli esecutori.

Ho conosciuto numerosi direttori d'orchestra che, sulla base dell'esempio di Toscanini (che, senza nulla togliere ai suoi incommensurabili meriti artistici, strapazzava ed offendeva le orchestre in maniera feroce) si sono fermamente convinti che l'estrema autorità e severità creino il massimo della resa, e su questa convinzione hanno comunque costruito carriere e fortune.

I risultati pratici non mi sono mai sembrati eccelsi, perché quando si suona con paura, con odio, con rabbia

54 Sulla metacomunicazione vedi pag. 61

55 L'utilizzo qui dei termini analogico e digitale è col significato che questi assumono nella Programmazione Neuro Linguistica (PNL) piuttosto che nella teoria dell'informazione o in elettronica.

repressa, con senso di umiliazione e di frustrazione, il suono sarà, poi, inevitabilmente portatore di tutti questi sentimenti negativi. I musicisti che suonano o cantano sotto la direzione di questo tipo di direttore non avranno mai atteggiamento collaborativo e saranno eternamente barricati dietro ai cavilli procedurali dei contratti di lavoro per giustificare e motivare la loro opposizione a qualsiasi forma anche minima di cooperazione.

Molti direttori, invece, assumono un comportamento estremamente amichevole e collegiale rispetto al gruppo che dirigono. Questo atteggiamento, opposto rispetto a quello del direttore autoritario, ha i suoi pregi, perché rende immediatamente simpatici e stimola la collaborazione del gruppo. Claudio Abbado discute amabilmente con le orchestre, chiede consigli e pareri, li ascolta attentamente e crea un clima così confortevole che molti orchestrali mi dicono che ad ogni sua prova si sentono rilassati come nel salotto di casa.

Tuttavia il clima di collegialità può facilmente degenerare in un clima da gita scolastica o da osteria, e l'unico rimedio a questo sta nell'estrema autorevolezza che il direttore deve comunque avere e conservare. D'altronde l'esistenza stessa di un direttore non può che creare un rapporto gerarchico, rapporto che rende più celeri tutte le decisioni e le scelte (vedi la storia delle orchestre senza direttore a pag. 10) e quindi la produttività del gruppo.

Franco Ferrara mi diceva che, per lui, la figura di riferimento del direttore era la figura paterna: né un amico né un capo né un dittatore, ma un padre che educa e fa crescere l'orchestra e la musica con amore e pazienza. Per altri il direttore è un catalizzatore, oppure un facilitatore o un coordinatore.

Non pongo alcuna idea come modello, fin troppo facile da criticare, ma lascio il tutto come argomento di riflessione, perché chiunque si accinga a dirigere un gruppo dovrà trovare una sua immagine di riferimento. Già, perché qualsiasi compito o ruolo che noi svolgiamo, dobbiamo sempre vestire i panni giusti e sapere bene quali panni abbiamo indossato, perché quei panni, soprattutto quelli interiori, saranno la guida del nostro comportamento.

L'atteggiamento interiore che assumo quando vado a tenere una conferenza o quando sono a tavola con amici è estremamente differente, ma in tutti i modi cercherò scegliere quello più adatto per ogni situazione, come si fa con gli abiti.

Quando dirigo un coro di bambini il mio comportamento deve essere il più utile possibile per rapportarmi con loro, logicamente se poco dopo dirigo un gruppo di professionisti adulti tutto il mio atteggiamento (postura, linguaggio, tono di voce, lessico, modo di lavorare, organizzazione delle prove, ecc.) sarà diverso. L'importante è avere dei validi modelli di comportamento interiorizzati e poterli tirar fuori all'occorrenza.

Ma i modelli interiori, non possono essere affidati solo e unicamente all'istinto: vanno curati e fatti evolvere e bisogna anche essere pronti a riconoscere onestamente quando non funzionano o funzionano scarsamente e sapersi mettere rapidamente in discussione, prendendo sempre come riferimento il comportamento di coloro che raggiungono l'eccellenza nel determinato ambito nel quale vogliamo operare.

In tutti i modi ricordiamoci che il direttore deve comunque sapere decidere: questa è la prima cosa che gli viene chiesta ed è il principale motivo per cui ci si rivolge a lui. Qualora sia troppo indeciso, il suo rapporto con gli esecutori sarà irreversibilmente minato e la sua immagine sarà probabilmente insopportabile.

Esercizio:

- Rilassiamoci profondamente in un luogo dove sappiamo di non venire disturbati.
- Immaginiamo noi stessi mentre dirigiamo o mentre ci relazioniamo con il gruppo di esecutori.
- Raggiunta una immagine vivida e ricca di particolari apportiamo pazientemente tutte le possibili correzioni all'immagine, al nostro comportamento e ai nostri atteggiamenti, finché non saremo completamente soddisfatti.
- Quando l'immagine è perfetta e non abbiamo più alcun perfezionamento da desiderare, stringiamo con forza il pugno della mano sinistra per ancorarci profondamente a quella immagine.

Osservazioni:

- *L'esercizio funziona solo se la fase immaginativa è ricca di particolari sensoriali (immagini, suoni, movimenti, sensazioni corporee).*
- *Una concentrazione di questo tipo non è facile da raggiungersi al primo colpo: è quasi indispensabile, quindi, ripetere l'esercizio più volte per più giorni consecutivi.*
- *Quando ci troveremo effettivamente a dirigere, scopriremo che il nostro comportamento, facilmente, si è modellato sull'immagine che noi stessi abbiamo creato: siamo diventati noi stessi la nostra immagine ideale*
- *A questo punto possiamo pure ricominciare daccapo, visto che di cose da migliorare ce ne sono sempre...*

Atteggiamento positivo e chiarezza degli obiettivi

Una virtù tanto trascurata quanto importante, è quella di avere il più possibile atteggiamenti *positivi*. Normalmente, anche e soprattutto nella vita quotidiana, siamo capaci solo di vedere quello che non va, di trovare i difetti in tutto, di vedere in ogni cosa solo l'aspetto deteriore.

Facendo così creiamo attorno a noi depressione, sfiducia, disfattismo, insicurezza, aggressività, senso di rivalsa e di opposizione. E i risultati di ciò che andiamo seminando si vedono, giorno dopo giorno, amplificati.

Se vogliamo lavorare proficuamente con un gruppo, dobbiamo essere in grado di lodare ciò che va bene, di complimentarci per quello che funziona, e vedremo immediatamente germogliare la gioia di far musica, l'entusiasmo, la voglia di migliorare.

Anche perché la voglia di migliorare non nasce, come troppi credono, dalle raffiche di critiche, affilate e ingenerose, ma al contrario nasce dalla gioia, dalla fiducia, dall'autostima e dall'amore per la musica.

Per coltivare l'atteggiamento positivo nel fare musica, occorre anche stare attenti ai piccoli trucchi del linguaggio che ci permettono di seminare l'atteggiamento positivo anche nei piccoli particolari.

Mi spiego: è molto meglio dire "più piano" piuttosto che "troppo forte" nel senso che il secondo è una critica, mentre il primo è un consiglio, e come tale molto meglio accolto da tutti. È meglio dire "forse non mi sono spiegato" piuttosto che "vedo che non avete capito", sempre per il medesimo motivo.

Se dico "so che questo passaggio può venire molto più pulito" è un atto di fiducia che sarà probabilmente premiato, molto migliore che se critico le troppe note sbagliate.

Aumentando la sensibilità verso i *presupposti* del linguaggio, si possono ottenere risultati impensabili che porteranno gli esecutori a dare sempre il loro massimo.

Un'altra cosa molto importante è la *chiarezza degli obiettivi* da raggiungere e la *chiarezza del nostro modo di comunicare*.

Troppe volte sappiamo cosa *non* vogliamo e troppo spesso non sappiamo esattamente che cosa vogliamo effettivamente. C'è una abitudine inveterata a definire gli obiettivi in negativo che condiziona ogni nostra possibilità decisionale.

Un *obiettivo negativo* non è raggiungibile (io non posso bere un non-caffè o fare una non-passeggiata), è soltanto uno sterile artificio verbale che esiste unicamente nel mondo astratto del linguaggio stesso, perché non può esistere nell'esperienza sensoriale; pertanto dire, per esempio, che un passaggio *non deve essere piatto* non significa nulla, o forse significa troppe cose diverse e incompatibili tra loro: molto importante, invece, è chiarire con la massima precisione possibile come deve essere suonato il passaggio in oggetto.

Ogni obiettivo, quindi, deve essere comunque chiaro e rivolto in positivo: solo in questo caso sarà possibile raggiungerlo.

Ma anche spiegare un obiettivo in positivo non è affatto una cosa facile. Quando cerchiamo di spiegare verbalmente un effetto musicale le parole ci mancano. E non potrebbe essere altrimenti, perché la musica è completamente autonoma e diversa dal linguaggio verbale. Troppi direttori si arrampicano in iperboli, metafore, paragoni, voli pindarici, astrazioni astruse e altre pirotecnie linguistiche trovando la più completa incomprensione, se non addirittura l'insofferenza ironica, degli esecutori.

Ogni effetto che si vuole ottenere, bisogna imparare a spiegarlo con semplicità, fin dal momento in cui si studia il pezzo da dirigere, annotando anche sulla partitura (perché no?) l'immagine verbale più idonea a

spiegarlo.

Anche se, ove possibile, ogni obiettivo musicale andrebbe spiegato in musica, dando un esempio diretto, cioè cantando o suonando il passaggio come si desidera che venga eseguito, senza dimenticare mai che un gesto espressivo, come ho già detto tante volte, può esprimere quasi qualsiasi intenzione interpretativa molto meglio di qualsiasi parola.

Riepilogando brevemente l'argomento degli obiettivi, è indispensabile:

1. Volgere gli obiettivi al positivo (non ha senso volere un suono **non** ruvido, meglio pensare a un suono morbido)
2. Sapere chiaramente cosa si vuole ottenere (lo si ottiene nello studio della partitura e nella progettazione di una strategia interpretativa)
3. Sapere chiaramente come ottenerlo (lo si ottiene tramite lo studio della tecnica ed il miglioramento della capacità di comunicare)

La gestione del gruppo

Molto spesso sento dire che gli esecutori sono gli *strumenti* del direttore.

Vittorio Gui diceva addirittura che gli orchestrali sono come i tasti del pianoforte.

Secondo me questa è un'immagine superata, visto che se ho uno strumento musicale per le mani non debbo fare assolutamente nulla per ottenere da lui un atteggiamento collaborativo: se lo so suonare lo suono e basta! Invece un gruppo di esecutori può avere infiniti atteggiamenti davanti ad un direttore, cosa che nessuno strumento musicale è in grado di avere.

Il gruppo può essere entusiasta, demoralizzato, motivato, svogliato, concentrato, distratto, brillante, stanco, incuriosito, disinteressato, pronto, indolente, e si potrebbe andare avanti per pagine e pagine a continuare questa lista.

Non affronterò certo in questa sede le complessissime tematiche della attività di gruppo, ma un po' di indicazioni essenziali è giusto che le dia.

Il gruppo è qualcosa di molto diverso dalla somma dei suoi componenti, ha caratteristiche autonome, una propria personalità, un proprio modo di operare.

Un gruppo può essere paragonato ad un essere umano trasposto su di un livello più ampio: nasce, cresce, impara, sbaglia, si corregge, ha una sua personalità e sue caratteristiche, si ammala, guarisce e, infine, muore. È molto importante che si sviluppi un qualche mondo un senso di *appartenenza* al gruppo, una piacevole preferenza nel fare musica in *quel* gruppo piuttosto che in qualsiasi altro.

Il fatto che molti complessi musicali personalizzino le carpete che contengono la musica e gli abiti con cui si esibiscono aiuta esteriormente a creare questo senso di appartenenza. Ma molto più indispensabile è il senso di appartenenza interiore, che raggiunge il suo livello massimo quando un gruppo ha il suo specifico modo di fare musica, il suo stile personale, basti pensare al suono e allo stile inconfondibile dei Wiener

Philharmoniker, il cui modo di suonare lo si riconosce fin dalla prima nota.

Sviluppare il senso di appartenenza e quindi delle caratteristiche stilistiche proprie è l'antidoto migliore per combattere la *forza disgregatrice* che mina l'esistenza di ogni gruppo, la forza centrifuga che si oppone alla forza centripeta precedentemente descritta.

Sappiamo che ogni essere umano ha le proprie idee, le proprie preferenze, che è disposto a litigare e a combattere per poterle affermare ed imporre su quelle degli altri. Ognuno vuole ricevere il proprio riconoscimento, i complimenti e le lodi per il suo specifico operato.

Inoltre soprattutto negli ambienti musicali è particolarmente accentuato il *rapporto competitivo* tra i singoli, che conduce al fatto che le relazioni interpersonali non potranno essere altro che tra vincenti e perdenti (e ognuno, logicamente, accetta solo di essere tra i primi). La competitività è oggi tributaria di lodi sperticate, come se fosse l'unico modo per migliorare la qualità, ma in realtà è una forza profondamente disgregante.

Il prodotto più comune (e più temibile) della competitività è il *criticismo*, cioè il criticare sistematicamente tutto e tutti per partito preso, il gioire per gli errori degli altri, il continuo comportamento oppositivo rispetto alle esigenze ed ai diritti altrui. Criticare vuol dire lodarsi implicitamente, è ovvio: perché... sono solo gli altri che sbagliano sempre.

Il paragone più bello da coltivare in un gruppo, invece, è l'armonia che regna all'interno del corpo umano: ogni cellula ha il suo ruolo insostituibile e coopera in sintonia con l'attività delle altre prestando la sua opera. Se la cooperazione è perfetta abbiamo un corpo sano. Se, invece, delle cellule non cooperano si determina una malattia organica; se, poi, delle cellule vogliono competere, cioè vincere sulle altre, conquistare l'intero

corpo, abbiamo il tumore. Situazione non certo infrequente in questi tempi di idolatria della competitività. Quando in un gruppo la cooperazione è armoniosa, non soltanto il gruppo cresce continuamente raggiungendo risultati sempre superiori, ma anche il singolo partecipa più volentieri e si sente più motivato in quanto il suo senso di appartenenza cresce con la crescita del senso di gruppo, apportando a sua volta ulteriore armonia, in un continuo circuito virtuoso. Per ottenere questo, il direttore deve, come minimo, essere rigorosamente terzo rispetto a tutte le tensioni interne degli esecutori, anche se il comportamento migliore è quello attivo, cioè di favorire fattivamente la coesione, lo spirito di collaborazione e la partecipazione indispensabile di tutti alla produzione musicale, dando sempre fiducia e responsabilizzando tutti in egual maniera, facendo da catalizzatore, ma soprattutto dando il buon esempio.

Ogni singolo membro del gruppo ha, come abbiamo detto, la sua personalità, il suo atteggiamento specifico, il suo modo di essere, il suo stato d'animo. Eppure, generalmente, le dinamiche di gruppo prevalgono sul singolo e lo amalgamano al suo interno, come una forza misteriosa e potentissima nata dalla somma di tante energie individuali che si fondono e si sommano. Ma l'amalgama non significa che tutti si comportino pedissequamente nella stessa maniera, bensì che il gruppo esprima, tramite i suoi membri, le varie anime che lo compongono. Pertanto il gruppo avrà il suo personaggio collaborativo, il suo personaggio oppositivo, il mediatore, l'entusiasta, il disfattista, e così via, indipendentemente dall'atteggiamento che ogni singolo ha abitualmente in altri contesti.

È importante che il direttore riesca a contenere all'interno del gruppo tutti i vari personaggi, anche gli oppositivi, cioè coloro che per partito preso si oppongono a qualsiasi scelta e qualsiasi soluzione; se questi individui vengono presi di petto si crea una situazione muro contro muro che creerebbe gravi danni al risultato finale e un enorme spreco di tempo in infinite quanto inutili polemiche; se, invece, si riesce ad accogliere tutti quanti nel gruppo, utilizzando la pazienza e la diplomazia, ma ancora di più la saggezza, i risultati saranno indiscutibilmente migliori.

Oltre alla rivalità tra i singoli, sappiamo bene che ogni compagine di musicisti, per dirla con Rattalino, è a sua volta divisa in tribù, ognuna in perfetto spirito di rivalità con tutte le altre.

Nelle orchestre e nei cori si osserva facilmente lo spirito di tribù di ogni sezione, ma questo avviene a tutti i livelli, l'ho osservato perfino all'interno dei gruppi cameristici, sia pure con altre proporzioni.

Ebbene, il direttore può depotenziare (non ignorare!) le tensioni interne e mediare le varie istanze, dando uguale importanza, considerazione, dignità e ascolto a tutte le componenti del gruppo, senza mai parteggiare per nessuno.

Ovviamente non bisogna cadere nell'errore opposto di non decidere mai, di trasformare ogni prova in un'assemblea, di diventare il confessore o l'amicone di tutti, altrimenti la funzione stessa del direttore si svuoterebbe di senso. Occorre sempre conservare una estrema autorevolezza e non abbandonare mai il ruolo di colui che prende le decisioni.

Ultima osservazione: il direttore non è estraneo al gruppo, anzi, è parte integrante del gruppo stesso. In un gruppo ognuno ha la sua funzione, e il direttore ha, giustamente, la sua. Quindi anche lui deve comunque armonizzarsi con il gruppo, altrimenti la barriera che porrà tra se e gli altri impedirà la corretta comunicazione ed il rendimento finale.

La fila

Una cosa che capita pressoché solo nei gruppi di musicisti è il fatto che molte persone facciano esattamente la stessa identica cosa nello stesso momento. I 16 violini primi di una grande orchestra suonano tutti la stessa parte contemporaneamente, ed è un vero problema mandarli perfettamente assieme, soprattutto in un pizzicato. Lo stesso capita nelle voci di un coro o nei clarinetti di una banda.

Gli strumentisti di fila o i cantori di fila hanno le loro caratteristiche, ma una cosa interessante è notare che, comunque, si verifica sempre un fenomeno di trascinamento, che io chiamo **“andare a rimorchio”**.

Non si verifica solo nelle grandi orchestre come i Berliner Philharmoniker, dove anche l'ultimo violinista di fila è un eccellente solista, ed ha la stessa sicurezza e lo stesso mordente del primo.

Ma nei gruppi meno blasonati il rimorchio è una cosa inevitabile, e come tale è una forza da sfruttare. Per esempio, tutti sanno che un buon violino di spalla può trascinare sorprendentemente tutta la sua fila.

Ma il risultato migliore di questo fenomeno l'ho notato nei contesti amatoriali: spesso basta un buon corista per sostenere e dare sicurezza perfino a una decina di persone, cosa che aiuta moltissimo il direttore nel suo lavoro. A volte basta disporre le persone in maniera che coloro che guidano siano in una situazione spaziale favorevole ad essere “nelle orecchie” di coloro che sono meno sicuri e i vantaggi del rimorchio vengono

subito fuori.

La fila crea anche un'altra caratteristica: un ulteriore livello di collegialità. Immaginiamo una grande orchestra (ma lo stesso avviene con ogni gruppo musicale): avremo i seguenti livelli differenti di identità di gruppo:

1. Il gruppo orchestra
2. Il gruppo sezioni (archi, fiati, percussioni)
3. Una ulteriore divisione delle sezioni (i fiati in legni e ottoni, gli archi in violini + viole e violoncelli + contrabbassi).
4. La divisione di alcune sezioni in file

Tutti questi sottogruppi costituiscono delle differenti cornici di identità di gruppo, e a seconda di quale sottogruppo ogni singolo individuo si sente di appartenere, agirà in maniera differente.

La divisione in sottogruppi comporta che il senso del gruppo va gestito in ognuna di queste differenti cornici, e quindi le tensioni, le polemiche, le critiche, gli attriti possono formarsi non soltanto tra i singoli individui, ma anche tra i vari sottogruppi. È celebre, per esempio, la rivalità tra archi e fiati nelle orchestre e quella tra le varie file nei cori.

Insomma, anche i sottogruppi hanno le loro caratteristiche le loro simpatie e antipatie, le loro specificità, e di queste occorre tenerne conto, sempre nell'ottica generale di favorire un buon dialogo e la massima coesione possibile di tutti per non perdere di vista l'obiettivo comune: fare musica assieme con gioia e nel miglior modo.

Concentrazione

Per lavorare bene con un gruppo di musicisti è indispensabile un notevole livello di concentrazione.

Ma la concentrazione ha le sue regole che vanno rispettate, se la vogliamo mantenere.

Anche se noi fossimo dei grandi stakanovisti dello studio, non possiamo pretendere di avere attenzione e concentrazione continuativa da parte del gruppo che dirigiamo per tempi molto prolungati. In esecuzione, ovviamente, se un brano è lunghissimo (es. il Parsifal) non abbiamo scelta, ma, almeno durante le prove, la gestione dei tempi è nostra e va amministrata e gestita saggiamente. La **curva dell'attenzione** umana decade molto presto (comincia a flettersi dopo 20 min. e si abbatte completamente dopo 90), pertanto non si può pretendere di ottenere sempre un buon livello di concentrazione per un periodo troppo lungo. Insomma: una sessione di prova che duri oltre 90 minuti senza alcuna pausa si rivela in gran parte inutile, se non controproducente, perché non è positivo che gli esecutori si abituino a suonare in stato di inevitabile svogliatezza. Il grande Gieseking, caso limite da questo punto di vista, confessava di studiare sempre a cicli di 20 minuti per volta, interrompendosi per poco e poi riprendendo. Tuttavia, quando un gruppo di musicisti di mestiere si incontra per provare in vista di un concerto, tende a lavorare il più possibile senza sosta, visto che trovare molte date per provare è sempre, per dei professionisti impegnati, cosa tutt'altro che facile. In tal caso basterà spezzare di tanto in tanto la tensione e la fatica con piccoli interventi (un motto di spirito, una breve curiosità su una particolarità della partitura, una richiesta di opinione da parte degli esecutori, ecc.) e si potrà affrontare un calendario di prove molto denso.

Gli ingredienti migliori per favorire la concentrazione sono l'interesse, l'entusiasmo e la motivazione.

Per ottenere una buona concentrazione dal gruppo, comunque, è indispensabile che il direttore sappia dare il buon esempio, sapendola ottenere in prima persona e riuscendo mantenerla perfettamente dentro se stesso.

Per ottenere questo è importante un buon controllo della propria mente, che deve essere focalizzata costantemente verso l'obiettivo e non lasciata in stato di frizzante anarchia, controllo che si ottiene soprattutto con l'abitudine quotidiana a studiare concentrati.

Specificità e qualità

Ogni volta che si fa musica con un gruppo, occorre ottenere il massimo possibile da *quel* gruppo.

Non tutti si rendono immediatamente conto di cosa questa affermazione significhi effettivamente.

Spesso si hanno delle aspettative troppo lontane dalla qualità artistica e dalle possibilità che il gruppo può offrire.

Ma anche prescindendo dalla qualità, a volte si hanno delle aspettative stilistiche e foniche completamente indebite, che andrebbero a cozzare con lo stile e le possibilità esecutive di una determinata compagine.

Se dirigo una banda di paese debbo ottenere il massimo da quella: confrontarmi con le bande professioniste o

addirittura con le grandi orchestre sinfoniche che ascolto abitualmente nei dischi è inutile e dannoso. Su questo versante i dischi, pur avendo mille altri meriti, hanno anche compiuto un'operazione nefasta, creando spesso sia dei termini di paragone irraggiungibili o lontani da determinate specificità, sia una *globalizzazione* del modo di suonare che cancella e ignora le culture, le tradizioni e la storia.

Il risultato che otterrò da una banda di paese, può essere confrontato e paragonato solo da analoghi risultati di quella banda stessa o di bande consimili: qualsiasi altro confronto è indebito e ingiusto, e non potrà che essere penalizzante e quindi demoralizzante.

Ogni orchestra sinfonica, ogni coro, ogni gruppo vocale o strumentale ha la propria peculiarità ed il proprio modo di suonare e a questo occorre fare riferimento ogni volta, per evitare di chiedere cose impossibili.

È comune vedere nelle orchestre sinfoniche che le parti noleggiate provengano da un'altra orchestra rinomata che ha già lavorato sulle stesse e che ha già scritto a matita arcate e altri segni: ebbene la nuova orchestra che utilizza le parti generalmente cambia tutto, perché il modo di suonare, e quindi anche le scelte tecniche, sono assai diverse.

È molto utile informarsi in precedenza sulle peculiarità musicali di un determinato gruppo: esistono modi di suonare diversi a seconda delle latitudini e delle longitudini, a seconda delle nazionalità, delle scuole e dei livelli sociali culturali, e tutte queste differenze vanno non solo rispettate, ma, se possibile, incrementate e valorizzate.

Oltre alle peculiarità di tutto il gruppo, vi sono quelle dei singoli membri: un gruppo ha sempre degli elementi di spicco e degli elementi più deboli, i primi non creano problemi, i secondi invece dovranno essere un importante termine di riferimento. Si dice, infatti, che in musica vale la *legge del più debole*: l'equilibrio fonico del gruppo lo si trova basandosi sul più debole (o sui più deboli) tra i suoi elementi. Per esempio, se in un coro i contralti sono più deboli fonicamente delle altre voci, saranno le altre voci che si dovranno livellare in maniera da non coprire l'udibilità dei contralti; se in un gruppo strumentale determinati passaggi sono troppo veloci per una determinata sezione strumentale, il tempo dovrà essere scelto in base alla velocità limite di quest'ultima sezione.

Motivazione e coinvolgimento

Spesse volte ho avuto a che fare con dei direttori che, solo a lavorare un po' con loro, ci si sente in preda ad una forte depressione. Magari questi direttori erano pure bravi, preparati, dotati, ma mettevano tristezza e noia in tutto quello che facevano.

Altre volte ho visto dei direttori disprezzare sempre e continuamente qualsiasi cosa facessero gli esecutori, causando un fortissimo malumore, anche perché il fatto che a un direttore *non vada bene niente* non è affatto un sintomo di bravura o di qualità, come questi direttori purtroppo credono, ma, troppo spesso, di idee assai vaghe e confuse.

Il comportamento migliore l'ho visto in quei direttori che sanno gratificare, che sanno trovare ciò che c'è già di buono e, sulla base di ciò che già va bene, possono pretendere senza problemi molto di più.

Perché un direttore sia in grado di gratificare gli esecutori occorre innanzitutto che lui stesso sia in grado di vedere sempre ciò che c'è di positivo in una situazione, ma ancora di più occorre che lui stesso sia in grado di provare e di trasmettere la gioia di fare musica, gioia che, se provata intensamente e sinceramente, è assai contagiosa.

Inoltre è bene che il direttore sappia sfruttare la *gratificazione insita nel fare musica assieme*: non va dimenticato che il solo fare musica con altri porta intrinsecamente gioia, coinvolgimento, senso del gruppo, dialogo e tante altre sensazioni positive che è bene sapere sfruttare, coltivare e incentivare.

Altra cosa molto importante è imparare a motivare gli esecutori. La prima cosa indispensabile per motivare gli altri è... che bisogna essere ben motivati in prima persona, altrimenti non è molto realistico sperare di ottenere dagli altri quello che non si riesce a ottenere da se stessi.

La *motivazione* è sempre legata alla *gerarchia di valori* di ogni individuo. È logico che ognuno ha la sua propria gerarchia, ma comunque esisteranno sempre dei valori che possano essere largamente condivisi da tutto un gruppo, tanto più che il gruppo è di musicisti, che quindi hanno già a priori dei valori in comune. Con un poco di intelligenza e di abilità, non dovrebbe essere molto difficile usare i valori condivisi del gruppo come forza trainante: l'utilizzo scientifico e sistematico di questo tipo di tecnica è alla base di quella che oggi si chiama, con parola dotta e altisonante, ingegneria della motivazione.

Bibliografia

In lavori di tipo didattico e divulgativo la bibliografia è molto meno importante che nei lavori musicologici, tuttavia mi limito a fornire dei riferimenti essenziali per l'approfondimento di alcuni dei temi trattati.

- Bassi Adriano, *La musica e il gesto*, Milano, Christian Marinotti, 2000.
- Bruni Massimo, *Direzione d'orchestra* in *La musica*, Torino, UTET, 1976
- Berlioz Hector, *Le chef d'orchestre*, appendice al *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Parigi, 1856
- Busch Fritz, *Der Dirigent*, Zürich, Atlantis Verlag, 1961
- Cavallini Ivano, *Il direttore d'orchestra*, Venezia, Marsilio, 1998
- Déldévez Édouard-Ernest-Marie, *l'Art du chef d'orchestre*, Parigi, 1878
- Gassner Ferdinand Simon, *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe, 1844
- Grove George, *A dictionary of music and musicians*, Londra, 1879
- Güelke Peter, *Dirigieren* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1995
- Korn Sebastian, *Direzione ed educazione corale*, Milano, Rugginenti, 1994
- Lualdi Adriano, *L'arte di dirigere l'orchestra*, Milano, 1940
- Mattheson Johann, *Der Vollkommene Capellmeister*, Amburgo, 1739
- Pisa Agostino, *Breve dichiarazione della battuta musicale*, Roma, 1611
- Praetorius Michael, *Sintagma musicum*, Wolfenbüttel 1620.
- Quantz Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino, 1752, trad. it. *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, a cura di L. Ripanti, Milano, Rugginenti, 1992
- Scaramelli Giuseppe, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, 1811
- Scherchen Hermann, *Lehrbuch des Dirigierens*, Lipsia, 1929, trad. it. *Manuale del direttore d'orchestra*, a cura di G. Deserti, Milano, Curci, 1966
- Schröder Karl, *Handbuch des Dirigierens und Taktierens*, Lipsia, 1889
- Schunemann Georg, *Geschichte des Dirigierens*, Lipsia, 1913
- Swarowsky Hans, *Wahrung der Gestalt*, Scritti scelti a cura di Manfred Huss, Universal, Vienna 1979
- Thomas Kurt, *Metodo di direzione corale*, Milano, Guerini Studio, 1998
- Wagner Richard, *Über das Dirigieren*, Lipsia, 1870, trad. it. *Del dirigere*, a cura di F. Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1989, altra trad. it. *L'interpretazione della musica*, a cura di M. C. Arangia, Napoli, Pagano, 2001
- Weingartner Felix, *Über das Dirigieren*, Lipsia 1895
- Zecchi Adone, *Il direttore di coro*, Milano, Ricordi, 1965
- Zurletti Michelangelo, *La direzione d'orchestra*, Milano, 1985

Indice analitico

| | | | |
|----------------------------|--------------------|----------------------------------|-----------------------|
| Abbado Claudio | 13, 19, 61, 63 | Fellini Federico | 10 |
| accelerando | 41 | fermate | 42 |
| accenti | 46 | Ferrara Franco | 6 e seg., 63 |
| accompagnamento di solisti | 45 | Fifer Julian | 11 |
| agogica | 40 | figura del direttore | 62 |
| ampiezza del gesto | 32, 45 | fila | 66 |
| analisi | 13, 18, 51 e seg. | Fischer Adam | 13 |
| andare a rimorchio | 66 | florilegio | 49 |
| anticipo | 19 | Ford Henry | 61 |
| antologia | 49 | Furthwängler Wilhelm | 6 |
| arrangiamento | 49 | gesti di mezzo | 39 |
| arsi e tesi | 22 | gesti raggruppati | 37 |
| assistente | 17 | gesti scanditi | 36 |
| attacchi | 38 | gestione del gruppo | 65 |
| atteggiamento positivo | 64 | gesto | 19 |
| bacchetta | 44 | gesto di attacco | 34 |
| Bach Johann Sebastian | 29 | gesto di chiusa | 35 |
| Baremboim Daniel | 13 | gesto in "1" | 25 |
| Bartok Bela | 10 | gesto in "12" | 36 |
| battere il tempo | 9, 11 | gesto in "2" | 28 |
| battitore del tempo | 9 | gesto in "3" | 29 |
| battuta sonora | 9 | gesto in "4" | 26 |
| battuta visiva | 9 | gesto in "5" | 31 |
| battute asincrone | 36 | gesto in "6" | 30 |
| Battute di attesa | 41 | gesto in "7" | 32 |
| battute raggruppate | 38 | gesto in "8" | 36 |
| beat | 11 | gesto in "9" | 36 |
| Beethoven Ludwig van | 11, 13, 26, 29, 38 | gesto in tensione | 47 |
| Berg Alban | 10 | gestualità attiva | 21 |
| Berliner Philharmoniker | 6, 66 | gestualità dialogante | 21 |
| Bernstein Leonard | 21 | gestualità passiva | 21 |
| Bizet George | 29 | Giesecking Walther | 67 |
| Boulez Pierre | 44 | gratificazione | 68 |
| Bruckner Anton | 15 | Gui Vittorio | 65 |
| Bulow Hans von | 52 | Guschlbauer Theodor | 13 |
| Callas Maria | 15 | Händel G. F. | 13 |
| cambiamento di metro | 40 | Haupttempo | 40 |
| cambiamento di tempo | 40 | Haydn F. J. | 57 |
| canto | 15 | impulso | 21 |
| chiarezza degli obiettivi | 64 | Kapellmeister | 10, 22 |
| chironomia | 8 | Karajan Herbert von | 19 |
| comunicazione efficace | 60 | Kitaenko Dimitri | 13 |
| comunicazione non verbale | 62 | Kodaly Zoltan | 8 |
| concentrazione | 67 | Konzertmeister | 10 |
| concertazione | 53 | Krauss Klemens | 36 |
| concertino | 9 | lettura della partitura | 15 |
| conduct | 11 | levare | 19 |
| cori battenti | 59 | Liber Gradualis | 8 |
| corone | 42 | maestro collaboratore | 17 |
| crescendo | 46 | maestro di cappella | 9 e seg., 12 e seg. |
| curva dell'attenzione | 67 | maestro direttore e concertatore | 10 |
| democrazia diretta | 11 | maestro sostituto | 17 |
| democrazia rappresentativa | 11 | Mahler Gustav | 21 |
| depistage | 14 | mano guidoniana | 8 |
| depressio | 9 | Markevitch Igor | 19 |
| diminuendo | 46 | materiale di esecuzione | 50 |
| dinamica | 45 | Mehta Zubin | 13 |
| dinamica a terrazze | 46 | memorizzazione | 52 |
| direzione a due | 9 e seg. | mensuralità | 8 e seg. |
| direzione dallo strumento | 9 | messa di voce | 46 |
| dirigieren | 11 | metodo Kodaly | 8 |
| diritti d'autore | 49 | momenti attivi | 11, 21 e seg., 45 |
| disposizione | 56, 58 | momenti passivi | 11 |
| edizione critica | 48 | motivazione | 68 |
| edizione pratica | 48 | Mozart Wolfgang Amadeus | 29, 37 e seg., 43, 50 |
| edizione scolastica | 48 | Muti Riccardo | 61 |
| edizioni scientifica | 48 | Navarro Garcia | 13 |
| Edlund Lars | 14 | Neue Mozartausgabe | 43 |
| elevatio | 9 | notazione neumatica | 8 |
| entrate | 38 | note separate | 41 |
| | | Opera di Dresda | 57 |
| | | orecchio | 14 |
| | | Orpheus Chamber Orchestra | 10 |

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| Palestrina | 11 |
| passaggi di gesto | 41 |
| Persimfans | 10 |
| PNL | 60 |
| policoralità | 59 |
| postura | 22 |
| praecemptor | 8 |
| Praetorius Michael | 9 |
| Prague Chamber Orchestra | 11 |
| prova | 54 |
| prova a sezioni | 55 |
| pubblico dominio | 50 |
| Pugnani Gaetano | 56 |
| punto di fermo | 27, 33 e segg., 42 e seg. |
| rallentando | 41 |
| Rattalino Piero | 66 |
| recitativo | 42 |
| riportatore di gesto | 59 |
| Rossini Gioachino | 31 |
| Salomon | 57 |
| Schlagtechnik | 13 |
| Schoenberg Arnold | 12 |
| Schwarz Peter | 7 |
| scuola di Mannheim | 46 |
| senso di appartenenza | 65 |
| sguardo | 62 |
| Shuterland Johan | 15 |
| siciliana | 31, 36 e seg. |
| Sintagma musicum | 9 |
| spartitista | 17 |
| stacco acefalo | 35 |
| stacco anacrusico | 35 |
| stacco di tempo | 33 |
| Strauss Richard | 13, 24, 32 |
| Stravinsky Igor | 10, 40, 52 |
| strumentazione | 49 |
| Suitner Othmar | 7, 41 |
| Swarowsky Hans | 7, 12 e seg. |
| tactus | 9, 11, 22, 40 |
| tagli | 48 |
| Taktgruppenanalysis | 13 |
| taktieren | 11 |
| tavolo di battuta | 23 |
| Teatro Regio di Torino | 56 |
| tempo principale | 40 |
| Theatrum instrumentorum | 9 |
| Tomatis Alfred | 14 |
| Toscanini Arturo | 62 |
| trascrizione | 49 |
| Trasposizione | 49 |
| triangolo proporzionato | 26 |
| Unione Sovietica | 10 |
| violino di spalla | 9 |
| Vivaldi Antonio | 28, 31 |
| Wagner Richard | 6, 28 |
| Webern Anton | 10, 13 |
| Weingartner Felix | 13 |
| Wiener Philharmoniker | 6, 65 |
| Zauberflöte | 43 |

Indice generale

| | |
|--|----|
| Prefazione..... | 3 |
| Un libro libero..... | 3 |
| Un insperato successo..... | 3 |
| Un libro vivo..... | 4 |
| Un libro elettronico..... | 4 |
| Per una didattica della direzione..... | 4 |
| Una torre di Babele..... | 5 |
| Note sull'utilizzo pratico di questo libro..... | 6 |
| Introduzione..... | 8 |
| Dal gesto della mano alla musica..... | 8 |
| Come è nata la figura del direttore..... | 8 |
| Quando è necessario dirigere?..... | 10 |
| Le orchestre senza direttore..... | 10 |
| Dirigere o battere il tempo?..... | 11 |
| Tecnica del gesto e preparazione musicale degli esecutori..... | 12 |
| Alla ricerca di uno standard..... | 12 |
| Dirigere quale organico?..... | 13 |
| Formazione delle qualità necessarie alla direzione..... | 14 |
| L'orecchio..... | 14 |
| Il canto..... | 15 |
| La lettura della partitura..... | 15 |
| La conoscenza delle voci e degli strumenti..... | 16 |
| La capacità didattica..... | 16 |
| La competenza psicologica..... | 16 |
| La creazione di modelli..... | 16 |
| La visione di filmati..... | 17 |
| L'esperienza di orchestra e di coro..... | 17 |
| Il maestro collaboratore..... | 17 |
| L'assistente..... | 17 |
| L'analisi..... | 18 |
| Il gesto..... | 19 |
| Cosa è il gesto?..... | 19 |
| Tecnica dell'anticipo e tecnica del levare..... | 19 |
| L'impulso..... | 21 |
| Gestualità attiva, passiva e dialogante..... | 21 |
| La postura..... | 22 |
| Battere il tempo..... | 22 |
| Il "tavolo" di battuta..... | 23 |
| Braccio destro e braccio sinistro..... | 24 |
| Il triangolo proporzionato..... | 26 |
| Il gesto in "4"..... | 26 |
| Il gesto in "2"..... | 29 |
| Il gesto in "3"..... | 30 |
| Il gesto in "6"..... | 31 |
| Un caso particolare del "6": la "siciliana"..... | 32 |
| Il gesto in "5"..... | 32 |
| Il gesto in "7"..... | 33 |
| L'ampiezza del gesto..... | 33 |
| Lo stacco di tempo..... | 34 |
| Il punto di fermo..... | 34 |
| Il gesto di preparazione..... | 35 |
| Il gesto di attacco..... | 35 |
| Stacco su punto diverso dall'inizio di un movimento della battuta..... | 36 |

| | |
|---|----|
| Il gesto di chiusa | 36 |
| Battute asincrone | 37 |
| Gesti scanditi (e quindi battute in “8”, “9” e “12”)..... | 37 |
| Gesti raggruppati..... | 38 |
| Battute raggruppate..... | 39 |
| Attacchi..... | 39 |
| La scelta di un gesto..... | 39 |
| I gesti di mezzo..... | 40 |
| Agogica..... | 41 |
| Cambiamenti di tempo..... | 41 |
| Rallentando..... | 42 |
| Accelerando..... | 42 |
| Passaggi di gesto (es. dal “2” al “4”, scandito e non)..... | 42 |
| Battute di attesa..... | 42 |
| Note separate..... | 42 |
| Recitativo..... | 43 |
| Corone e fermate..... | 43 |
| La bacchetta..... | 45 |
| Accompagnamento di solisti..... | 46 |
| Dinamica..... | 46 |
| Ampiezza del gesto e coloriti..... | 46 |
| Crescendo e diminuendo..... | 47 |
| Accenti..... | 48 |
| Il gesto in tensione..... | 48 |
| Preparazione e studio della partitura..... | 49 |
| La scelta della partitura..... | 49 |
| Il materiale di esecuzione..... | 51 |
| Informazioni storiche e musicologiche..... | 52 |
| Analisi..... | 52 |
| Memorizzazione..... | 53 |
| La concertazione..... | 54 |
| Concertazione preventiva..... | 54 |
| Strategia di prova..... | 55 |
| La disposizione degli esecutori..... | 57 |
| Dei piccoli esempi..... | 57 |
| Tipologie di disposizione..... | 59 |
| Psicologia direttoriale..... | 61 |
| Comunicazione e metacomunicazione..... | 61 |
| Osservazioni sul gesto | 63 |
| La figura del direttore..... | 63 |
| Atteggiamento positivo e chiarezza degli obiettivi..... | 65 |
| La gestione del gruppo..... | 66 |
| La fila..... | 67 |
| Concentrazione..... | 68 |
| Specificità e qualità..... | 68 |
| Motivazione e coinvolgimento..... | 69 |
| Bibliografia..... | 70 |
| Indice analitico..... | 71 |