

CHIARA SINTONI
Pavia-Cremona

TOCCO E GESTO NELLA TECNICA PIANISTICA FRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

1. PREMESSA

Dal momento in cui il pianoforte ha fatto il suo ingresso nella storia degli strumenti musicali, per merito della geniale intuizione del padovano Bartolomeo Cristofori (allo scadere del secolo XVII),¹ esso ha stimolato un interesse e una riflessione che si sono diramati in varie direzioni: questioni relative alle caratteristiche del suono – anche in riferimento ad altri strumenti da tasto e in particolare al coevo e più diffuso clavicembalo –, problematiche di carattere costruttivo e organologico, riflessioni sulle potenzialità e sui modi d’impiego dello strumento. Tra esse risultano particolarmente interessanti quelle connesse ad aspetti relativi alla definizione del ‘suono pianistico’ e alle modalità della sua produzione, che si sono tradotte in una rigogliosa produzione di trattati. Caratteristica peculiare a questi scritti è il rapporto fra teoria e prassi, fra ‘conoscere’ e ‘fare’, la sua rielaborazione concettuale in rapporto alla didattica della tecnica pianistica, fra ricerca del tocco e impiego della gestualità atta a produrre un determinato suono, fraseggio, colore. L’argomento rappresenta invero una sorta di *fil rouge*, di terreno di discussione vivace e fertile nei trattati pianistici pubblicati sino a oggi, anche se non sempre si ravvisa ancora oggi una reale corrispondenza tra l’elaborazione teorica e la sua declinazione puntuale in termini di prassi esecutiva e didattica strumentale.

Un esempio virtuoso di tale raccordo è dato da due volumi usciti di recente (2018) in Germania per i tipi di Wißner-Verlag di Augsburg: *Die Verwandlung des Klaviers. Ein neuer Schlüssel zur Klavierkunst* di Christian Graf² e *Die einfache runde Bewegung. Bewegungsphilosophien um 1900 und ihre Auswirkung auf die heutige Klaviermethodik*.³ I due scritti fanno parte di una più ampia offerta di pubblicazioni uscite di recente in area tedesca; esse concentrano l’attenzione su vari aspetti della didattica e dell’esecuzione pianistica, evidenziando un ventaglio di approcci disciplinari ricco e variegato: dagli esercizi sugli intervalli e sulla notazione (destinati agli allievi delle scuole di musica e non), all’impiego degli aspet-

¹ Per una ricognizione storica sulla nascita e sullo sviluppo del pianoforte e, più in generale, sugli aspetti storici, sociologici e organologici rinvio al mio volume *I trattati pianistici prima e dopo l'Ottocento. Fra didattica, sociologia e organologia*, Roma, Aracne, 2013.

² C. GRAF, *Die Verwandlung des Klaviers. Ein neuer Schlüssel zur Klavierkunst*, Augsburg, Wißner, 2018.

³ S. YDEFELDT, *Die einfache runde Bewegung. Bewegungsphilosophien um 1900 und ihre Auswirkung auf die heutige Klaviermethodik*, Augsburg, Wißner, 2018.

ti cinestesici e della “musicalità del corpo”, all’esecuzione pianistica condotta secondo i principii della tecnica Alexander e della filosofia orientale, all’acquisizione della consapevolezza corporea sino al rapporto tra forma e movimento nella musica.

Più che un’analisi minuziosa e una discussione sistematica delle due pubblicazioni, il lettore ne troverà qui una sintesi critica, funzionale a sviluppare la riflessione su alcuni aspetti fondamentali in relazione ad alcune delle tematiche sopra esposte in particolare per quanto riguarda aspetti quali il suono, il tocco pianistico e le relative tipologie di gestualità. In sintesi, dunque, presenterò prima di tutto le due pubblicazioni; quindi mi soffermerò su alcuni punti nodali e concetti-chiave; infine svilupperò la riflessione organizzandola attorno ad alcuni punti specifici, traendone infine le debite conclusioni.

2. DUE RECENTI PUBBLICAZIONI TEDESCHE

2.1. Christian Graf, “Die Verwandlung des Klaviers. Ein neuer Schlüssel zur Klavierkunst”

L’impostazione generale del volume di Christian Graf *Die Verwandlung des Klaviers. Ein neuer Schlüssel zur Klavierkunst* ricorda (o forse anche ricalca, almeno idealmente) l’articolazione peculiare a numerosi trattati pianistici storici, in particolare per quanto riguarda la suddivisione fra teoria e prassi (*I. Teil. Theorie; II. Teil: Praxis*) e la successione degli argomenti teorici, affiancati ed esplicitati da esempi musicali. La parte dedicata alla prassi offre quindi un elenco di sei principii di base per lo studio al pianoforte (“Sechs Grundmaximen für die Arbeit am Klavier”, pp. 93-95) e dodici esercizi pratici (“Zwölf praktische Übungen zur fortschreitenden Erschließung der musikalischen Dynamik in ihrer Vielschichtigkeit”, pp. 97-133). Le sei *Grundmaximen* sono indicazioni fondamentali per l’esecutore, desunte dalla teoria presentata nella prima parte dello scritto, all’interno della quale ha un ruolo importante il concetto e l’immagine dell’“onda” (*Welle*; pp. 47-57), ovvero di quanto caratterizza intrinsecamente un discorso musicale, gli conferisce continuità e unità, e al contempo lo struttura e differenzia (vi torneremo più avanti).⁴ Esse, in sintesi, sono le seguenti: 1) tutto deve risultare naturale e non forzato,⁵ in quanto la tensione *muscolare* è segno sicuro di un processo musicale che non sta ancora procedendo secondo le sue proprie leggi; la tensione *mentale*, intesa come concentrazione e attenzione, è invece indispensabile per una buona e corretta esecuzione;⁶ 2) è necessario di-

⁴ «Die Welle schafft Einheit, Kontinuität (bzw. steht für diese), während sie andererseits unterscheidet und strukturiert» (GRAF, *Die Verwandlung des Klaviers* cit. p. 47).

⁵ «Es muss alles quasi von selbst gehen» (ivi, p. 93).

⁶ «Anstrengung ist ein sicheres Zeichen dafür, dass ein musikalischer Prozess sich noch nicht nach eigenen Gesetzen vollzieht. Geistige Anspannung im Sinne von Konzentration und Aufmerksamkeit ist damit freilich nicht gemeint. Ohne diese wird es nicht gehen» (*ibidem*).

stinguere gli stimoli che derivano direttamente dalla musica da quelli che derivano dalla nostra volontà o conoscenza; secondo l'autore, occorre lasciarsi guidare in via esclusiva dalle prime;⁷ 3) occorre prestare attenzione ai fattori di disturbo esterni, ma soprattutto ai fattori di disturbo interni, che impediscono alla musica di *accadere*;⁸ 4) occorre trovare un equilibrio tra livelli musicali e performativi diversi ma complementari;⁹ 5) non ci si deve accontentare d'una semplice messa in bell'ordine dei suoni;¹⁰ e 6) bisogna prestare attenzione ai meccanismi d'opposizione del discorso musicale.¹¹

Pensate per favorire la comprensione e l'impiego «della dinamica musicale nella sua multidimensionalità», come recita il titolo del capitolo, le *Übungen*¹² mirano all'approfondimento di quanto indicato nella prima parte (in particolare nel capitolo “Die Vergegenwärtigung der dynamischen Ordnung der Musik”, pp. 37-75, all'interno del quale viene discusso anche il concetto ‘onda’) a proposito dell'«ordine dinamico della musica», cioè del suo essere dotata di contorni precisi e chiari, ma consequenziali, da un livello elementare sino a una complessità sempre maggiore. Ogni fase – e di conseguenza ogni esercizio – rappresenta la diretta conseguenza della precedente e la premessa imprescindibile a ciò che segue (si noti, a tal proposito, la progressione degli esercizi non solo in ogni singola fase ma anche all'interno dell'articolazione complessiva delle fasi). In ultima analisi, la «presa di coscienza dell'ordine dinamico della musica» (*Vergegenwärtigung*) enunciata nel titolo del capitolo si traduce in un'educazione alla rappresentazione mentale e alla restituzione pratica del brano come forma temporale dinamica procedente per “onde”.

Chiude lo scritto un “Supplement”, incentrato sul brano *Wilde Jagd* di Franz Liszt – il n. 8 delle *Études d'Exécution transcendente*, destinato ai pianisti esperti (*Wilde Jagd* – eine zusammengesetzte Zusatzübung für Fortgeschrittene) – seguito dalle osservazioni finali dell'autore (“Schlussbetrachtung”).

Alla luce di tutto questo, e per stessa ammissione dell'autore, possiamo dunque affermare che il volume illustri un metodo (*Methode, Methodik* nelle sue stesse parole) introduttivo allo studio del pianoforte e all'acquisizione e ap-

⁷ «Versuche stets zu unterscheiden, welche Impulse und Tendenzen unmittelbar aus der Musik folgen und welche aus deinem Wollen und Wissen! Lass dich ausschliesslich von den ersten leiten!» (*ibidem*).

⁸ «Werde aufmerksam auf die ausseren, vor allem aber inneren Störfaktoren, welche verhindern, dass die Musik geschehen und sich entfalten kann!» (*ibidem*).

⁹ «Versuche eine Balance zu finden zwischen der Vertiefung in eine bestimmte Ergänzungsbeziehung (Welle) und dem Wechsel der Perspektiven und Ebenen (höherstufige oder interne Verhältnisse)» (ivi, p. 94).

¹⁰ «Begnüge dich niemals mit einer blossen Aneinanderreihung von Tönen oder Tonkomplexen!» (*ibidem*).

¹¹ «Werde aufmerksam auf Gegenbewegungen, Gegenspannungen, Gegentendenzen!» (*ibidem*).

¹² Ivi, pp. 97-133.

prendimento del repertorio pianistico (classico-romantico nello specifico), basato sulla consapevolezza uditiva e tattile di ciò che accade *fra* i suoni, della loro dinamica interna e dei processi che ne sottendono e regolano i collegamenti intervallari («Entscheidend ist, was zwischen den Tönen passiert», scrive Graf).¹³ In tale contesto, la sensibilità tattile si pone al servizio di una consapevolezza uditiva mirata a una specifica rappresentazione del brano. L'analisi del suono e del fraseggio della sua generazione *mediante* il tocco, che affrontiamo a questo punto, è condotta da Graf sulla scorta di preesistenti teorie sulla percezione musicale, in particolare di quelle elaborate da Viktor Zuckerkandl¹⁴ e di quelle della “rappresentazione mentale” e della *hörende Bewegung* di Renate Wieland e Jürgen Uhde.¹⁵ Tali riferimenti, sui quali torneremo meglio subito oltre e che riprendono fra l'altro aspetti derivati dalla psicologia della *Gestalt*, dalla fenomenologia e dal pensiero schenkeriano, sono corroborati dagli studi filosofici e musicologici condotti da Graf nell'Università di Basilea e, nello specifico, dall'esperienza pianistica da lui maturata negli anni di studio con Esther Yellin – ultima allieva del grande pianista Heinrich Neuhaus – alla quale, non a caso, l'autore dedica un ampio tributo in apertura dello scritto. Nel volume, pertanto, l'aspetto teorico si unisce a una vocazione eminentemente pratica ma non si traduce in una teorizzazione *della* pratica («Theorie der Praxis», p. 13) quanto semmai in una teoria come riflessione *sulla* pratica («Theorie ist Reflexion auf Praxis», *ibidem*); infatti, nella prospettiva dell'autore, il pianoforte, in fin dei conti, lo si apprende suonando. Il percorso qui presentato va dunque studiato, compreso e sperimentato: nelle intenzioni dello stesso Graf, ogni pianista, anche il più esperto, potrà scegliere a propria discrezione gli aspetti a cui ispirarsi e dei quali far tesoro.

Il concetto di ‘onda’, che abbiamo già incontrato e che è centrale nel lavoro di Graf, merita adesso speciale attenzione. La meccanica a tastiera – sia quella del clavicembalo, del clavicordo o del pianoforte – produce impulsi sonori e non agevola di per sé una buona continuità fra i suoni, come invece avviene nella voce e in altri strumenti non da tasto (a fiato e a corde). Il pianista deve dunque sviluppare la capacità di cogliere con l'udito, e sviluppare col tocco, ciò che la stessa maestra di Graf, Esther Yellin, chiama «das Unerhörte», l'inaudito (p. 14). Come noto, inoltre, l'impulso sonoro si traduce in una trasmissione del suono stesso per mezzo di onde sonore. Nel volume il concetto è illustrato mediante l'immagine del sassolino gettato nell'acqua, coi cerchi concentrici sulla superficie dell'elemento liquido che si propagano come onde (*Wellen*). Le conseguenze di quest'aspetto della produzione acustica sull'esecuzione pianistica trovarono ampia diffusione verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso

¹³ Ivi, p. 9 e 146.

¹⁴ V. ZUCKERKANDEL, *Die Wirklichkeit der Musik*, Zurigo, Rhein Verlag, 1963.

¹⁵ J. UHDE - R. WIELAND, *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung (=DuS)*, Kassel, Basel, London, New York, Bärenreiter, 1988.

e si consolidarono nella “teoria della rappresentazione musicale” e nella *börende Bewegung* messe a punto, come più su accennato, da Jürgen Uhde e Renate Wieland in relazione alle teorie di Viktor Zuckerkandl¹⁶ (in seguito, Uhde e Wieland tennero anche numerose masterclass e seminari di esecuzione e interpretazione pianistica). Come ricorda Graf, secondo i due autori, la struttura musicale, intesa nella sua dimensione diacronica, è dinamica ed energetica. La sua realizzazione, nell’esecuzione, è basata sul ruolo e sulla funzione del corpo, che *reagisce* alla struttura e al carattere musicale. La musica è dunque da intendersi come una successione di ‘forme nel tempo’, o forme temporali, (*Zeitgestalten*) ovvero come frutto di onde che attraversano quattro fasi: l’onda si muove sino a un *culmine*, torna a un *punto di distensione*, giunge al *punto di svolta* (*Wendepunkt*) e termina in un *punto zero* (*Nullpunkt*). Le diverse concatenazioni del fraseggio musicale, caratterizzato a propria volta come susseguirsi di onde dotate di una loro circolarità interna, si strutturano a mano a mano che la musica scorre. All’interno di questo processo, tutto ciò che il pianista intende produrre deve essere deciso – per essere poi concretamente attuato – *prima* dell’impulso, ovvero prima dell’attacco del tasto, all’interno di questo flusso. Se a livello generale, in sé, tale assunto non sarebbe nuovo nella pratica e nella didattica pianistica, innovativa è la riflessione di Graf con le quattro fasi sopra elencate. Sulla base di tale concezione egli, quindi, elabora e sviluppa una propria «teoria delle onde» (*Wellen-Theorie*) basata sul superamento del concetto di ‘accento’ (*Akzentstufe*), sulla relazione sinergica fra movimento e ordine, fra processo e forma (si veda p. 45) e sulla “presa di coscienza” dell’ordine dinamico della musica, che pare riferirsi a un’educazione alla rappresentazione e visualizzazione mentale del brano come forma temporale dinamica procedente, appunto, *per onde*.¹⁷

Emerge con chiarezza a questo punto come, pur in un’opera riferita alla didattica della pratica pianistica, il valore dell’ascolto, anche quando rivolto a un suono singolo prodotto allo strumento, sia uno dei cardini di tutto il volume, il cui scopo è quello di preparare e affinare la percezione e quindi la sensibilità timbrica e fraseologica dello strumentista. Graf guida il pianista a focalizzare l’attenzione sul suono, percepito e ascoltato come *processo*, non come evento isolato e statico e ad agire di conseguenza. Tale assunto porta anche a considerare la dissolvenza del suono sotto una luce nuova e all’interno di una «relazione sequenziale» (*Folgenverhältnis*). Nella riflessione dell’autore, infatti, i suoni non sono punti separati e irrelati ma fungono da marcatori (*Marken*) che emergono dalla superficie della dinamica musicale e si esplicano nella *forma* e nello *spazio*:

¹⁶ Ivi, p. 15.

¹⁷ In proposito si può rilevare come Graf, rinviando anche alle precedenti riflessioni di Zuckerkandl e ai relativi sviluppi per opera di Uhde e Wieland, richiami l’attenzione del lettore anche sull’idea di un “respiro” musicale, fatto di “inspirazione” (*Einatmen*) ed “espirazione” (*Ausatmen*) e articolato in fasi tensive (*Spannungsphasen*) e distensive (*Gegenspannungsphasen*) (ivi, p. 50).

proprio in quest'ottica, le *forme* della musica sono da considerarsi, come già ricordato, forme nel tempo. Le loro componenti non risuonano in una *reale* contemporaneità e nella loro piena restituzione può attuarsi davvero una trasformazione (*Verwandlung*, per tornare al titolo del volume) nel pensiero e nella concezione dell'esecuzione pianistica.

2.2. *Stephan Ydefeldt, "Die einfache runde Bewegung. Bewegungsphilosophien um 1900 und ihre Auswirkung auf die heutige Klaviermethodik"*

Inserito anch'esso nell'alveo degli scritti dedicati al pianoforte, il volume di Stephan Ydefeldt *Die einfache runde Bewegung. Bewegungsphilosophien um 1900 und ihre Auswirkung auf die heutige Klaviermethodik* affronta il tema dell'influsso del movimento e del gesto pianistico sul suono nell'esecuzione e nella didattica, con ricadute sulla prassi esecutiva e sulle metodologie didattiche a tutt'oggi di largo impiego. Esso si fonda su una riflessione relativa alla trattazione storica della gestualità pianistica, all'interno della quale l'autore coglie nel primo Novecento un punto di svolta.

Com'è noto, l'esecuzione pianistica impegna vari segmenti del corpo, a volte separatamente, a volte in sinergia, a seconda delle caratteristiche della scrittura musicale e del suono che si vuole ottenere, alle singole epoche storiche dello sviluppo dello strumento e del suo repertorio e alle problematiche tecnico-musicali peculiari a un brano specifico. Tra XIX e XX secolo, i concetti di 'peso' e 'caduta' divengono i nuovi paradigmi della tecnica pianistica. In pieno Ottocento, col termine *Genicht* il pianista e didatta Ludwig Deppe, che ebbe un ruolo fondamentale proprio nello sviluppo della tecnica pianistica e della sua didattica, alludeva alla "presa" del suono. Della sua teoria, Elisabeth Caland, sua allieva, operò quindi una rielaborazione secondo percorsi personali e trasversali, attingendo ai principii che animano la tecnica Alexander, lo yoga, il balletto classico; nella sua riflessione le tipologie di movimento del braccio, del polso, della mano e delle dita si distinguono per alcune precise peculiarità, tali da renderle applicabili – e dunque efficaci – solo in relazione a specifici aspetti tecnici della scrittura pianistica, al fine di ottenere, durante lo studio e l'esecuzione, il miglior risultato col minor sforzo ed evitare tensioni muscolari eccessive, quando non perniciose.

Tuttavia, le diverse proposte e riflessioni a proposito delle varie tipologie di movimento messe in atto nell'esecuzione pianistica apparse a partire dal 1860 per opera di autori quali anche Adolph Kullak e Rudolf Breithaupt, vennero messe in discussione all'inizio del Novecento da apporti di carattere interdisciplinare, in particolare in campo medico, alle quali Ydefeldt dedica una speciale attenzione nello corso del discorso, che si sviluppa poi in termini originali e legati alla stessa formazione dell'autore.¹⁸

¹⁸ Sulla questione si veda il capitolo "Anatomie", una sorta di "trattato" di anatomia delle parti del corpo direttamente coinvolte nell'esecuzione pianistica e

Stephan Ydefeldt, infatti, è pianista e le lezioni da lui frequentate alla Stoccolmer Musikhochschule sotto la guida di Gunnar Hallhagen (1916-1997) – pianista, clavicembalista e docente di pianoforte e interpretazione in quell’istituzione dal 1953 al 1987 – costituiscono il *background* sul quale s’innesta la sua analisi. Essa affronta questioni delicate e complesse, alle quali tanto la trattatistica, già dal tardo Settecento, quanto le diverse “scuole pianistiche” hanno dato interpretazioni ora concordi, ora divergenti. Per limitarsi solo ad alcuni aspetti chiave nel volume, possiamo ricordare le diverse modalità che caratterizzano il rapporto corpo-strumento durante lo studio e l’esecuzione al pianoforte; il ruolo che il peso assume a vario titolo e nelle sue diverse accezioni; il concetto di ‘cantabilità’ pianistica; il timbro prodotto da diversi esecutori su uno stesso strumento (un aspetto già al centro delle riflessioni di alcuni pianisti compositori didatti, quali Louis Adam, nei primi anni del XIX secolo).

Nella sua trattazione Ydefeldt ripercorre pertanto in maniera succinta ma esaustiva le fasi fondamentali dello sviluppo della tecnica pianistica moderna, in particolare a decorrere dalla fine del secolo XIX, quando i principii della *Fingerschule*, basata su una posizione raccolta e arcuata delle dita, sulla sola articolazione delle dita (pensate come “piccoli martelli”) e sul non coinvolgimento del peso della mano e delle braccia, vengono messi sempre più in discussione. A tal proposito è bene tuttavia sottolineare che la letteratura pianistica, anche in assenza di una trattatistica che riflettesse in merito, si era già svincolata dalla “sola articolazione delle dita” (per esempio, lo Studio n. 1 op. 10 di Chopin può essere considerato il manifesto ideale di una trasformazione in atto). Un impiego via via maggiore del busto (del muscolo trapezio-deltaide, nello specifico), del peso del braccio e della mano e lo sfruttamento sistematico dell’affondo del tasto, richiesti da una scrittura pianistica sempre più complessa e spinta al limite delle stesse possibilità fisiche, conducono alla revisione e alla riformulazione della tecnica pianistica, aprendo la strada a nuovi orizzonti.

I cambiamenti che interessano la tecnica pianistica nel suo processo storico sono esemplificati nel volume di Ydefeldt attraverso la disamina di alcune modalità del movimento pianistico: 1) il «movimento lineare» (*gerade Bewegung*) è peculiare alla *Fingerschule*, dalle teorizzazioni di Johann Nepomuk Hummel nella sua *Anweisung* (1828) alla *Ästhetik des Klavierspiels* di Adolph Kullak (1860), sino al Novecento; 2) il «movimento libero» (*freie Bewegung*) che caratterizza la *Gewichtsschule*, declinato secondo tre «forme del movimento» (*Bewegungsformen*), ancora oggi i pilastri della tecnica pianistica: a. il «movimento di caduta verticale» (*verti-*

richiamate nel corso dello scritto in relazione alle diverse impostazioni tecniche tavole, riproduzioni di parti anatomiche, impiego di una terminologia specifica in relazione ai muscoli del tronco, della scapola e della parte superiore del braccio, dell’avambraccio, della mano e delle dita guidano il lettore a comprendere quali parti del corpo sono direttamente coinvolte nell’esecuzione pianistica, in relazione alle singole scuole e impostazioni tecniche.

cale *Fallbewegung*), *b.* il ‘movimento rotatorio dell’avambraccio’ (*Unterarmdrehung*), *c.* lo ‘spostamento laterale della parte superiore del braccio’ (*seitliche Versetzung des Oberarms*); e 3) il «movimento a spirale» (*Spiralbewegung*), peculiare alla *koordinierte Schule* propugnata da Ludwig Deppe e dai suoi allievi.

In preparazione del capitolo conclusivo (“Schlussfolgerungen”), opportunamente l’autore riassume in un capitolo *ad hoc* (“Zusammenfassung”) alcuni dei punti nodali del discorso: si concentra un’ultima volta sulla descrizione delle parti del corpo e della gestualità direttamente coinvolte nell’esecuzione pianistica ed esemplificate nelle diverse scuole, ne illustra le singole criticità e ne discute gli aspetti tecnici in relazione a figurazioni e passaggi idiomati (tecnica delle cinque dita, scale, arpeggi, accordi, ribattuti, salti, estensioni, tremolo nelle sue varie tipologie ecc.).

Al contempo, tuttavia, egli avanza una propria e originale riflessione. Se è vero che nel XX secolo il dibattito su quale modalità esecutiva fra la tecnica “naturale”, basata sull’articolazione delle dita, e la tecnica basata sull’impiego del peso detenga il primato per efficacia, Ydefeldt indica con la propria proposta una sintesi virtuosa fra le diverse impostazioni. Essa consiste nella *einfache runde Bewegung* – la stessa che dà il titolo al volume – intesa come movimento circolare che armonizza il peso e l’articolazione. La *einfache runde Bewegung* fa dunque tesoro delle istanze più innovatrici e a tutt’oggi valide delle differenti impostazioni e offre al contempo una nuova prospettiva interdisciplinare, alla quale il volume costantemente aderisce e rinvia. In particolare, Ydefeldt crea correlazioni fra le diverse figure idiomatiche, proprie della tecnica pianistica, e la tipologia di movimento che meglio si addice alla loro realizzazione. I salti di accordi chiamano in causa il movimento orizzontale: le mani si spostano rapidamente da un registro all’altro della tastiera, per ottimizzare il risultato occorre pertanto che l’aderenza della mano alla tastiera sia massima, senza sprechi d’energia causati da un eccesso di verticalità nell’impiego del gesto esecutivo. Il movimento circolare, ondulatorio, del polso e dell’avambraccio – ma talvolta anche della spalla – è invece funzionale, per esempio, all’esecuzione del *tremolo*, una figura musicale assai in voga tra la fine del Settecento e la metà dell’Ottocento: molto apprezzato anche nei brani cantabili, il tremolo fu portato alle vette più alte del virtuosismo d’epoca romantica da autori quali Hummel, Liszt, Thalberg, Steibelt, per citare solo i più noti. In proposito, possiamo anche aggiungere che l’introduzione di questa figurazione si inquadra in un periodo cruciale per la storia del pianoforte stesso. A fronte dei progressi compiuti dallo strumento sotto l’aspetto organologico e timbrico, nei primi decenni dell’Ottocento si delineano infatti con sempre maggior precisione le diverse tipologie di meccanica (“viennese” e “inglese”)¹⁹ e i rispettivi idiomi pianistici.

¹⁹ Sulla questione si veda SINTONI, *I trattati pianistici prima e dopo l’Ottocento cit. passim*; il tremolo gode di una certa attenzione nei trattati ottocenteschi di Johann Nepomuk Hummel (1828) e Carl Czerny (1839): cfr. *ivi*.

L'ampliamento delle potenzialità meccaniche, sonore ed espressive dello strumento arricchisce la musica scritta per esso di nuove soluzioni, la distacca, una volta per tutte, dai modelli clavicembalistici, ancora in voga nella seconda metà del Settecento, impone una nuova tecnica.

Col suo volume, Ydefeldt offre dunque sia un contributo teorico e storico sia un metodo pratico, destinato a musicisti e didatti e al contempo in grado di stimolare nuove riflessioni. In esso, il 'conoscere' si armonizza col 'fare', in un impianto di tipo trasversale fra prospettiva storica, raccordi interdisciplinari e transdisciplinari, analisi del gesto e del movimento pianistici nel corso dei secoli, dai precursori del pianismo moderno sino alle proposte più recenti.²⁰

3. ALCUNE RIFLESSIONI

Dalla disamina delle due pubblicazioni qui presentate emergono alcuni concetti ricorrenti e cruciali, sui quali ora mi soffermerò, data l'importanza che essi hanno non solo all'interno di ambo volumi, ma all'interno della trattatistica in generale. Da questo punto di vista, infatti, i due libri si pongono in continuità con una tradizione che accompagna la storia del pianoforte stesso.

3.1. Il timbro e la sonorità

Il primo aspetto sul quale concentrerò la mia attenzione è la questione del 'timbro' e della 'sonorità'. Esso è cruciale non solo in ambo le pubblicazioni ma anche nell'intera corrente storica di scritti cui esse appartengono. Al fine d'essere meglio compreso nella sua complessità merita dunque uno sguardo che lo colga in questa più ampia temperie e nelle sue relazioni sia con la gestualità – come di fatto avviene nei volumi commentati – sia pure con le trasformazioni nella concezione e costruzione dello strumento. Per sottolineare questo aspetto, a mio parere degno anch'esso d'attenzione, mi soffermerò, a mo' d'esempio, su quanto avviene nella prima metà dell'Ottocento.

Come si è già ricordato, nelle diverse epoche storiche che dai primi decenni del XVIII secolo in poi hanno caratterizzato lo sviluppo e il perfezionamento del pianoforte – così come nei numerosi documenti storico-letterari che ne testimoniano i cambiamenti nella prassi esecutiva – l'aspetto più meccanico e meccanicistico della didattica e dell'esecuzione pianistica va di pari

²⁰ Merita segnalare che nel paragrafo "Tradition und Erneuerung in Schweden", lo svedese Ydefeldt propone un *excursus* estremamente utile su un argomento poco battuto nella storia della didattica e della trattatistica pianistica: egli si sofferma sulle scuole pianistiche formatesi in Svezia per iniziativa di didatti e musicisti che operarono nel paese dopo essersi formati a contatto coi maggiori virtuosi attivi in Europa al tempo. A titolo di esempio: Jan van Boom (1807-1872), olandese di origine, fu allievo di Hummel e seguace di una tecnica improntata all'uguaglianza delle dita e alla chiarezza del fraseggio; Rickard Anderson (1851-1918) studiò con Arthur Rubinstein; e Hilda Thegerström (1838-1907) fu allieva di Liszt a Weimar.

passo con la ricerca di strategie tecnico-esecutive atte a sfruttare appieno le potenzialità timbriche dello strumento. Se in linea di principio tale ricerca accomuna tutti gli strumentisti, trattatisti e didatti in ogni epoca, l'ideale del "bel suono" che emerge dalle loro riflessioni assume contorni differenziati a seconda delle epoche. Per quanto riguarda la resa timbrica e meccanica, lo strumento, almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento, è il risultato di concezioni costruttive diverse ("viennese" e "inglese", come già ricordato) che determinano anche un'evidente differenziazione timbrica. Nondimeno, un'ampia gamma di sfumature si riscontra talvolta anche nel caso di strumenti usciti dalla mano di uno stesso costruttore in misura ben maggiore di quanto non accada nel pianoforte moderno, comunque soggetto a una maggiore omogeneità nei suoi aspetti costruttivi e nelle sue più evidenti caratterizzazioni timbriche. Un aspetto tipico dello strumento "storico", soprattutto di ambito viennese, è inoltre la non uniformità timbrica dei vari registri dello strumento, già all'epoca da alcuni considerata una risorsa e da altri, soprattutto da metà Ottocento ma anche da prima, uno svantaggio cui porre rimedio. A fronte di queste particolarità, celebri pianisti, compositori e costruttori instaurarono una collaborazione mirata a rendere lo strumento sempre più rispondente alle esigenze degli interpreti e del pubblico, per esempio rimediando all'iniziale secchezza del registro acuto, di cui ancora si lamentava Kalkbrenner attorno al 1830. Anche il controllo della meccanica da parte dell'esecutore, mediante l'impiego ragionato della gestualità e dei segmenti muscolari direttamente coinvolti nell'esecuzione dei passaggi idiomati, è frutto di un processo storico lungo e complesso, legato, tuttavia, alle peculiarità organologiche dello strumento e a un determinato contesto sociale. Tali aspetti, insomma, sono frutto di decenni di riflessioni, sono strettamente connessi gli uni agli altri e, cosa più importante, vanno di pari passo e contribuiscono a restituirci un'immagine del pianoforte nella sua continua trasformazione al servizio dell'arte musicale, dei compositori e degli interpreti e ci mostrano come nella pratica e nella didattica pianistica convergano stimoli d'origine diversa.

3.2. Il concetto di 'circularità' nell'esecuzione pianistica

Il secondo aspetto meritevole di attenzione, strettamente legato al precedente, è dunque quello del movimento e in particolare della 'circularità'. Esso è di importanza fondamentale, in quanto il problema di come ricavare la sonorità dal pianoforte si traduce – come evidenziato nei due contributi sopra presentati – in una riflessione sulla fisicità dell'esecuzione musicale. Il richiamo esplicito alla circularità è presente in entrambi i volumi discussi. Esso rinvia tanto alla gestualità messa in atto dal pianista per ottenere sfumature timbriche specifiche o per realizzare determinati passaggi richiesti dalla scrittura di un brano quanto alla direzionalità (*Richtung*) e temporalità insite nella scrittura musicale, che presuppone uno stretto collegamento mente-corpo. Il rapporto fra l'impiego della

gestualità e la produzione del suono, la funzione e il ruolo del corpo nell'esecuzione, le modalità attraverso cui il corpo reagisce alla struttura e al carattere del brano evidenziano come l'esecuzione pianistica sia un'attività insieme mentale e fisica, ove il corpo funge da tramite per la realizzazione di un percorso musicale basato sull'osmosi continua e circolare di occhio, mente, gesto, suono, ascolto.

Il rimando al concetto di 'circularità' è invero una sorta di *fil rouge* che sottende il progredire delle argomentazioni in entrambi i volumi, seppur da due diverse prospettive e finalità. La 'circularità' nel volume di Graf prende avvio dall'ascolto del suono singolo, del suo risuonare, del suo riverberarsi come primo tassello di un percorso percettivo e tattile troppo spesso, sorprendentemente, poco considerato nell'attuale pratica didattica.

In effetti, la relativa attenzione, in essa, all'aspetto e alle peculiarità del timbro e alle relative modalità di produzione appare piuttosto singolare alla luce della grande attenzione proprio al timbro che invece storicamente didatti, pianisti e compositori hanno mostrato di fronte alla sonorità limitata dei primi strumenti ottocenteschi, stimolando così innovazioni e cambiamenti che hanno finito col trovare espressione con la definizione del pianoforte costruito dalla ditta inglese Broadwood, dotato di un timbro più "scuro" rispetto agli strumenti viennesi, e di un suono più robusto e corposo. Infatti, se da un punto di vista esclusivamente meccanico il suono pianistico è prodotto da un impulso esercitato dal martelletto sulle corde, è pur vero anche che il modo di fraseggiare del pianista deve necessariamente "trascendere" e superare la puntualità di quell'impulso.

Da questo punto di vista sono quantomai fruttuose le riflessioni di Graf e la centralità che ha in esse il concetto di 'onda' con tutte le sue conseguenze. Esso, anche attraverso il superamento – ma non la negazione nei suoi principi fondativi – del concetto metrico di 'battuta' e la sua ridefinizione all'interno di un sistema circolare basato sul principio dell' "onda", consente di ridefinire il fraseggio come una *Wellen-Linie*, ovvero come un percorso lineare, strutturato da movimenti circolari che si susseguono e s'intersecano secondo un nuovo modo di concepire il fraseggio pianistico e la sua realizzazione. Esso supera il rischio di una pratica esecutiva basata sull'accentuazione del tempo forte di ogni battuta senza tuttavia comportare che non si colga interiormente il carattere di aspetto fondamentale – e per questo irrinunciabile – di un'esecuzione corretta e rigorosa. Allo stesso tempo esso è uno stimolo e un ausilio per i pianisti a strutturare in maniera dinamica il proprio pensiero musicale, a "prevedere" ciò che accadrà nel percorso fraseologico che si dipana sotto le loro dita, a pensare al suono singolo come parte di un tutto e al fraseggio come un "pensiero strutturato in suoni", ovvero come un *unicum* dotato di continuità sonora rispetto a quanto avviene per altri strumenti a corda o a fiato o nella voce.

L'esecuzione pianistica, così concepita, apre pertanto a nuovi orizzonti, grazie a un'analisi fraseologica libera dalla rigida adesione alle costrizioni metri-

co-accentuative tradizionali e proiettata al superamento della battuta in quanto tale nel suo sviluppo temporale e nel suo rapporto con un contesto musicale più ampio, ma pur sempre nella sua funzione di principio ordinatore della metrica musicale. A fronte di tutto questo, l'atto del suonare il pianoforte (*Klavierspielen*) si carica d'un senso assai profondo. Esso abbraccia l'esecuzione e l'interpretazione, è frutto di un «moto interiore» (*innere Bewegung*), rimodula e armonizza la dimensione verticale e orizzontale del flusso musicale attraverso un percorso percettivo e tattile che va dalla risonanza di un singolo suono (*Verklängen*) alla consapevolezza, insieme uditiva e tattile, dei processi che sottendono e regolano i collegamenti intervallari *fra* i suoni per giungere all'integrazione e al superamento del concetto di 'battuta' in un moto circolare 'a onda', in base al quale il percorso musicale si struttura in figure temporali distinte eppure interconnesse.

Le ricadute di questa riflessione investono anche il concetto di 'legato' e il problema della sua resa efficace al pianoforte, oggetto di discussione in sede teorica a decorrere dai trattati pianistici storici. Infatti, se le peculiarità meccaniche dello strumento non agevolano la restituzione di un fraseggio legato, ciò non ne comporta la rinuncia; anzi di esso si riconosce già nella trattatistica Sette e Ottocentesca l'importanza come modalità esecutiva *peculiare* allo strumento in grado di distinguere la tecnica pianistica da quella ancora espressamente clavicembalistica. Tuttavia, rispetto alle posizioni dei diversi trattatisti, che pure illustrano in modo particolareggiato le modalità di realizzazione del legato alla tastiera, il volume di Graf consente di inquadrare il problema da una prospettiva inedita, attraverso quella piega sottile che divide la meccanica – basata sull'impulso – dalla gestualità pianistica con la sua continuità: il 'legato', in quest'ottica, non è eminentemente un evento fisico, ma dipende da quella *innere Bewegung* da cui promana il fraseggio pianistico.

L'aspetto della gestualità e del fraseggio è centrale anche nella riflessione di Ydefeldt, dove il concetto di 'circolarità' rimanda proprio a una nuova ulteriore concezione del fraseggio musicale e all'impiego del movimento, nella fattispecie del «movimento circolare» (*runde Bewegung*) finalizzato a ottenere il massimo risultato con il minimo dispendio di energie e a evitare blocchi, tensioni muscolari, finanche danni seri o irreversibili all'apparato muscolo-tendineo.

Nel volume di Ydefeldt la circolarità del movimento è un punto di arrivo e intersezione tra le diverse modalità di movimento che coinvolgono segmenti corporei distinti ma collegati fra loro da uno stretto rapporto di causa-effetto. Esse caratterizzano altrettanti approcci allo strumento, in relazione a passaggi e figurazioni tecniche strettamente legati alla nascita e allo sviluppo del pianismo moderno, dal cantabile al virtuosismo più strabiliante. Nella prassi esecutiva, infatti, si impiegano – separatamente o in sinergia – le tre modalità primarie della gestualità alla tastiera, ovvero il movimento orizzontale, verticale e circolare e ogni pianista può offrire una personale sintesi fra le diverse tipologie di gestualità pianistica.

Lo stesso movimento verticale di caduta, aspetto connaturato alla didattica e all'esecuzione pianistica, presuppone due accezioni diverse, che però non si escludono a vicenda, ma si possono integrare con efficacia, non solo a seconda dell'obiettivo che il pianista si prefigge – sia durante lo studio che in esecuzione – ma anche, e soprattutto, in relazione al tipo di scrittura pianistica e al grado di difficoltà tecnica che egli si trova ad affrontare. Infatti, dal tardo Ottocento in poi, numerosi pianisti e didatti hanno indagato la gestualità impiegata nell'esecuzione al pianoforte a partire da prospettive diverse e con esiti altrettanto diversificati. Così, la caduta libera (o, in tedesco, *freier Fall*), a tutt'oggi di largo impiego sin dalle prime fasi dello studio alla tastiera, è intesa secondo due accezioni. Da una parte troviamo la caduta libera *controllata*, peculiare alla tecnica pianistica messa a punto da Deppe e dai suoi allievi (*in primis* da Elisabeth Caland) e racchiusa nel concetto di *federleichte Hand*, prodotta da un movimento del braccio che mira a ridurre il ruolo della forza di gravità mediante un controllo mentale dell'attacco del tasto *prima* che esso venga toccato dal dito; dall'altra parte si colloca invece la caduta per forza di gravità, tipica della scuola pianistica napoletana dalla seconda metà del XIX secolo fino alla scuola pianistica di Vincenzo Vitale (1908-1984), che al contrario sfrutta la forza di gravità e il peso del braccio, per giungere alla formulazione di una tecnica pianistica basata proprio sul rilascio del peso e sulla sua sospensione mediante l'azione controllata dell'articolazione del gomito e sulla perfetta uguaglianza di tocco nelle singole dita.

Del resto, nel corso dei decenni, l'interesse pressoché esclusivo nei confronti dell'impiego delle sole dita e del peso naturale della mano (ma non del braccio) lascia il posto a un coinvolgimento sempre più marcato di tutti i segmenti muscolari che, a diverso titolo, contribuiscono all'esecuzione pianistica e a ridefinirne i contorni. In altre parole, si attua nel tempo una ricerca sull'esecuzione e sul timbro pianistici in relazione ad aspetti tanto meccanico-organologici quanto fisiologici e relativi all'anatomia e alla motricità umana. L'esecuzione pianistica va così di pari passo, oltreché con le trasformazioni dello strumento, con la consapevolezza dei segmenti corporei coinvolti e con un uso sempre più efficace della gestualità in relazione alle caratteristiche musicali del brano. Le diverse tipologie di movimento sopra menzionate (verticale, orizzontale, rotatorio) coinvolgono diverse parti del corpo (spalla, braccio, polso, mano, dita) nei loro collegamenti interni, e si distinguono per alcune precise peculiarità; nondimeno, esse rendono applicabili – e dunque efficaci – quei movimenti in relazione ad aspetti tecnici specifici della scrittura pianistica: i passaggi scalari richiedono un movimento orizzontale, a differenza degli arpeggi, la cui esecuzione è la risultante della sintesi fra movimento orizzontale e rotatorio, o il tremolo, basato sul movimento rotatorio, veloce e impercettibile, del polso.

Dunque, se lo scopo di ogni pianista è quello di ottenere, durante lo studio e l'esecuzione, il miglior risultato mediante un'ottimizzazione delle risorse fisi-

che, è pur vero che ogni idioma tecnico richiede di essere affrontato – e risolto – con la scelta oculata della gestualità più appropriata. Da questo punto di vista, la preferenza accordata da Ydefeldt al «movimento circolare e rotatorio» (*zirkuläre, rotierende Bewegung*) pare puntare al superamento di concezioni troppo settoriali e limitanti nell’impiego della gestualità pianistica mentre la *einfache runde Bewegung* – il movimento rotatorio-circolare *semplice* – viene indicata come il principio che di fatto informa a vario titolo molte impostazioni tecniche e caratterizza, a vari livelli, la connessione tra i vari segmenti corporei chiamati in causa dall’atto esecutivo. In questo senso, essa, nella sua coordinazione, può rivelare tutto il suo potenziale nella didattica e nella prassi esecutiva attuale e promuovere una forma di collegamento immediato e diretto fra spalla e punta delle dita, garantendo così da un lato un impiego massimo del peso e della forza muscolare e dall’altro una gestualità più libera, rilassata, consapevole.

3.3. *Il tocco e l’attacco del tasto*

Dal punto di vista della riflessione storica, anche la definizione di ‘attacco del tasto’ (che confluisce dunque nel concetto di ‘tocco’ pianistico) trattata in ambo i volumi subisce di fatto in entrambi una ri-definizione rispetto alla tradizione precedente che merita d’essere messa – seppur rapidamente – in luce. Se nei metodi storici, dal *Versuch* di C. Ph. E. Bach (1753; 1762) sino a Hummel, Kalkbrenner e Czerny, passando per Dussek, Cramer, Clementi, Adam e Pollini, il tocco e l’attacco del tasto si riconoscono nel termine tedesco *Anschlag* (e nelle sue varie restituzioni nelle diverse lingue europee), nell’ottica delle teorie fraseologiche sopra riportate si evidenziano scelte linguistiche preziose e interessanti, come per esempio la differenza fra il termine *Einschlag* e quello di *Umschlag*. Il primo mette in luce l’aspetto percussivo del gesto e della meccanica pianistica e isola l’evento sonoro dal contesto in cui è inserito mentre il secondo definisce un atto dinamico e lo coglie nel suo *divenire*. Tale distinzione, lungi dall’esser fine a sé stessa, consente di comprendere meglio la riflessione sul fraseggio e sulle modalità con cui realizzarlo e, oltre a suggerire la possibilità di ulteriori sviluppi teorici, può risultare preziosa anche per l’esecutore nel suo rapporto con lo strumento e la tecnica.

3.4. *Le “scuole pianistiche” fra passato, presente e futuro*

Quanto detto sin qui ci consente infine di affrontare un tema al quale abbiamo già fatto qualche cenno fugace, quello delle cosiddette “scuole pianistiche”, ovvero di quelle tendenze che, rifacendosi a grandi maestri, rappresentano un punto di riferimento per la didattica strumentale, privilegiando un approccio allo strumento piuttosto che un altro. Anch’esse risentono in maniera evidente delle caratteristiche organologiche degli strumenti e si traducono nell’adozione di differenti tipi di gestualità, oltreché di preferenze esecutive (per esempio un andamento in generale più mosso, leggero, ecc.). Per esempio,

in virtù delle sue caratteristiche principali, il pianoforte storico, ossia lo strumento sino al 1830 circa, richiede un approccio manuale ed esecutivo assai diverso rispetto al pianoforte moderno, e di tali divergenze occorre tener conto.

Ogni scuola pianistica, ogni metodica che regolamenta l'esecuzione al pianoforte è legata ai cambiamenti nella concezione e costruzione dello strumento. Ad esempio, per dare rilievo a una nota singola sullo strumento antico non è necessario coinvolgere il braccio, mediante il peso della mano e/o del braccio, o tramite una pressione esercitata direttamente sul tasto; è invece sufficiente "sfondare" (per usare un termine caro al pianista, compositore e didatta Francesco Pollini) il tasto, ovvero comprimere il tasto sino al termine della sua corsa (all'epoca assai ridotta) e conservare l'aderenza e il contatto dito-tasto, segnale di una grande attenzione al suono e al timbro dello strumento, attraverso il contatto fisico che determina il controllo meccanico sullo strumento. Una riflessione analoga potrebbe essere fatta in merito alle criticità presentate dalla *Fingerschule*, in rapporto alla *Gewichtsschule* e alla *koordinierte Schule*, discusse anche nei due volumi, in particolare in quello di Ydefeldt. Essa potrebbe trarre giovamento dalla considerazione della postura raccomandata allo strumentista negli scritti sulla didattica e la prassi esecutiva al pianoforte usciti tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento sulla base delle caratteristiche degli strumenti stessi. La forma raccolta della mano è determinata dall'allineamento del pollice e del mignolo sulla tastiera, mentre la linea tracciata dall'avambraccio giunge fino alla seconda falange delle dita. In merito alla eccessiva articolazione e all'importanza data al rafforzamento dei muscoli delle dita, ciò può apparire inadeguato se tale impiego del movimento e della gestualità viene tarato in via esclusiva sulle peculiarità dello strumento moderno o tardo romantico.

In questa prospettiva, gli scritti teorico-didattici storici possono venirci in aiuto come fonti preziose per comprendere meglio alcune particolarità della tecnica pianistica nel suo divenire. In merito alla postura delle dita, della mano e del braccio, la posizione raccolta e arrotondata della mano sulla linea che intercorre tra pollice e mignolo era – ed è tutt'ora – funzionale all'esecuzione sulla tastiera storica, assai diversa da quella attuale, caratterizzata, come abbiamo appena ricordato, da una corsa minima del tasto e dalla necessità di controllare la meccanica dello strumento, attraverso il contatto dito-tasto, e di trarne molteplici sfumature di suono. Tale posizione alla tastiera si collega alle riflessioni in merito all'altezza della seduta, argomento toccato, seppur di sfuggita, in entrambi i volumi. L'altezza è regolata in modo tale che il polso e l'avambraccio, allineati fra loro, non risultino troppo alti o troppo bassi rispetto alla tastiera (questo era il pensiero anche di pianisti-trattatisti storici quali Clementi, Hummel e Kalkbrenner); altri pianisti, come Cramer, consigliano invece di tenere una posizione poco più alta rispetto alla tastiera. Col passare del tempo si moltiplicano coloro che, come Adam e Cramer, si spingono oltre: dal momento che l'altezza della tastiera nei pianoforti dell'epoca era all'incirca la medesima in ogni strumento, l'altezza della seduta doveva essere necessariamente propor-

zionata all'altezza dello strumentista. Insomma, se le scuole pianistiche (per esempio la *Fingerschule* e la *Gewichtschule*, considerate come storiche rivali) si sono nel tempo sviluppate, contrapposte e talora, infine, magari integrate, ciò è stato possibile – ma anche necessario – in virtù dei cambiamenti che hanno interessato lo strumento nella sua storia.

Vi sono però aspetti che esulano da questo. Per esempio, l'immobilità, o meno, che caratterizza la postura del pianista durante l'esecuzione non pare così dipendere dalle caratteristiche organologiche dello strumento stesso. Attorno agli anni Trenta dell'Ottocento, due celebrati pianisti si imponevano al pubblico per due approcci allo strumento diametralmente diversi: Thalberg, autore di composizioni di grande virtuosismo, ostentava un'assoluta immobilità, come segno di dominio sullo strumento, mentre Liszt faceva della gestualità la propria bandiera, trasformando l'esecuzione al pianoforte in una sorta di spettacolare "drammatizzazione".

Caratteristiche organologiche dello strumento, gestualità, movimento, tecniche esecutive, scuole pianistiche costituiscono dunque un insieme le cui componenti si intersecano e influenzano, ma al quale non sempre si lasciano del tutto ricondurre. Per questo vorrei concludere il mio intervento con un'ultima riflessione. La gestualità pianistica, come abbiamo visto, si basa su un equilibrio tra diversi elementi, riconosciuti come parte essenziale della tecnica esecutiva e riconducibili a specifiche motivazioni. Esiste tuttavia anche una componente visiva che ha valenza espressiva per lo spettatore e che allo stesso tempo risponde alle esigenze espressive dell'interprete. E infatti, osservando con attenzione gli interpreti, parte della loro gestualità trascende l'aspetto tecnico legato all'esecuzione, ovvero la mera necessità di ottenere un determinato suono o di dominare un passaggio tecnico particolarmente difficile, e sembra fare appello ad altre componenti della *performance* musicale meno facilmente inquadrabili. Da questo punto di vista, anche l'esecuzione pianistica, come ogni fenomeno artistico, finisce col sottrarsi a una spiegazione tecnica che possa dar ragione esaustiva di tutte le sue componenti e sfida l'osservatore, nonostante tutto, con la sua imprevedibilità.

chiarasintoni@fastwebnet.it