

IL SEGRETO DI PAGANINI

Fondamenti chitarristici del virtuosismo violinistico di Niccolò Paganini

Conferenza

Associazione 'Essere'

Matera

Chiesa della Palomba

12 dicembre 2000

Relatore:

Luigi Pentasuglia

IL SEGRETO DI PAGANINI

Luigi Pentasuglia

Fondamenti
chitarristici
del virtuosismo
violinistico di
Niccolò Paganini



I

PREMESSA STORICA

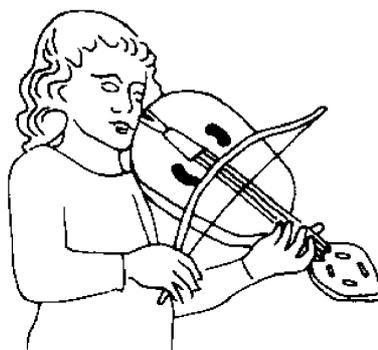
La metafora dello spogliarellista

In un curioso saggio sulle origini biologiche della specie umana, dal titolo, *La danza misteriosa*¹, il biologo Lynn Margulis, ripercorrendo a ritroso – con la collaborazione del giornalista Dorion Sagan – le tappe evolutive della nostra specie, ricorre, metaforicamente, all'immagine, tanto pittoresca quanto efficace, di uno “spogliarellista” che, togliendosi un indumento dopo l'altro, lascia trasparire i caratteri morfologici dei suoi antenati più remoti. Toltosi di dosso il primo vestito, l'immaginario spogliarellista si muta in *Homo erectus*, via ancora un altro abito, ed egli ci appare ora nelle sembianze scimmiesche del genere australopiteco, poi ancora in quelle dei primi mammiferi, quindi dei rettili, fino a raggiungere lo stadio dei batteri che colonizzarono i mari terrestri circa 4 miliardi di anni fa.

Così come l'uomo rappresenta il punto d'arrivo di un processo filogenetico cominciato in epoca primordiale, analogamente – sia pure con riferimento a tempi infinitamente più ristretti – credo si possa ripercorrere metaforicamente la storia degli attuali strumenti musicali, seguendone, per così dire, la "filogenesi" delle rispettive tappe organologico-esecutive.

Ad esempio, il liuto e la chitarra sembrano emergere, per certi versi, come propaggini dalla storia evolutiva degli strumenti ad arco da cui si diversificano, semmai, come degli "ibridi".

Scrivendo a proposito Tintori “...la storia medioevale della *viola (fiedel)* introduceva nella cultura europea un nuovo modo di suonare, e fu questo il germe fecondissimo di una grande quantità di strumenti, tanto che alle volte diventa problematico orientarsi tra i nomi e strutture che non si corrispondono; si incontrano nomi eguali che indicano strumenti diversi e nomi diversi che indicano strumenti eguali”².



Durante il '500, il termine spagnolo *vihuela* era associato indifferentemente sia agli strumenti “ad arco” come la “viola da braccio” e la “viola da gamba”, che al più popolare strumento “a pizzico” dalla forma assai prossima a quella della chitarra moderna. In Inghilterra, durante il regno di Enrico VIII, la *vihuela a pizzico* veniva infatti anche denominata “*spanish viol*”.

¹ L. Margulis, D. Sagan, *La danza misteriosa*, Mondadori-De Agostini, Milano 1995. Titolo originale: *Mystery Dance*.

L'etnomusicologo Curt Sachs cita una preziosa miniatura del XIII secolo contenuta nelle *Cantigas de Santa Maria* del re Alfonso el Sabio che raffigura uno strumento a pizzico armato di 4 corde semplici e munito di manico tastato. Mentre le fasce laterali e la cassa sono assai simili a quelle della vihuela a pizzico, una sorta di parentela con la famiglia delle viole emerge invece dalla conformazione del cavigliere scolpito a forma di “testa d'animale mostruoso”³. Nella chitarra rinascimentale questo dettaglio sarà sostituito dal “riccio” che, come si sa, è tipico degli strumenti ad arco.



Chitarra a 4 ordini di corde: incisione di Anonimo francese del sec. XVI (Parigi, Bibl. Nationale)

Strumenti 'diatonici' e 'cromatici'

Nella seconda metà del '500 l'armatura della *chitarra spagnola* sale a 5 ordini di corde ad imitazione dell'accordatura del liuto mentre quella della viola da gamba raggiunge il numero di 6 corde nella successione intervallare, tipicamente liutistica, “quarta-quarta-terza-quarta-quarta”. L'avvenuto accrescimento delle dimensioni di tali strumenti impose l'attuazione di nuove strategie esecutive con conseguenze rilevanti sul piano musicale, giacché, da strumenti originariamente “diatonici” essi si trasformeranno progressivamente in potenzialmente “cromatici”.

L'accordatura per intervalli ravvicinati di “quarta” e di “terza”, propria degli strumenti tastati come il liuto, la vihuela, la viola da gamba e la chitarra, se da uno lato agevola lo strumentista nell'esecuzione delle scale, dall'altro lato lo penalizza imponendogli più frequenti cambi sia di corda che di posizione. Diversamente, l'accordatura per “quinte” degli strumenti ad arco, dà all'interprete la possibilità di sfruttare, rimanendo con la mano sinistra fissa nella stessa posizione, una maggiore estensione della scala, grazie ad un tipo di diteggiatura che prevede distanze addirittura superiori al tono fra due dita contigue.

² G. Tintori, *Gli strumenti musicali*, UTET, Torino, 1971, Tomo II, p. 692. L'immagine del suonatore di viella è tratta da Ulrich Michels, *Atlante di musica*, Sperling & Kupfer, Milano 1985.

Bisogna tuttavia riconoscere che la diversità del diteggio dipende anche dal movimento obbligato di traslazione che la mano sinistra è costretta a compiere nel passaggio dalla posizione del violinista a quella del violoncellista, passando attraverso quella del chitarrista.

- Tenendo il violino poggiato lateralmente sulla spalla le dita della mano sinistra si dispongono naturalmente in posizione *obliqua* (da sinistra verso destra), il che favorisce un loro maggiore *distanziamento*, che risulta vantaggioso per il conseguimento di diteggiature di tipo diatonico.
- Nel caso del chitarrista le dita della mano sinistra vengono invece a trovarsi in posizione *frontale e perpendicolare* rispetto alle corde. In questa situazione le dita sono fortemente penalizzate negli allungamenti laterali da cui dipende, come si è visto, il conseguimento di diteggiature di tipo diatonico.
- Nella posizione "violoncellistica" la mano e l'avambraccio sinistri sono *normali* alle corde e il peso stesso dell'avambraccio facilita la divaricazione delle dita mentre l'uso del "capotasto" (il pollice della mano sinistra posto trasversalmente sulle corde) finisce con l'esaltare ancora di più l'attitudine diatonica dello strumento.

Gli autografi di J.S. Bach per liuto

L'affinità tra strumenti "ad arco" e "a pizzico" trova un altrettanto significativo riscontro oggettivo anche a livello d'interscambio dei rispettivi idiomi.

Emblematiche appaiono a questo proposito le tre opere *autografe* di J.S. Bach, destinate al liuto (BWV 995 - 998 - 1006a). Di esse due sono trascrizioni di altrettante composizioni destinate originariamente a strumenti ad arco e precisamente la *Suite in sol minore* (BWV 995), che è la stessa trasportata in *do minore* per violoncello solo (BWV 1011) e la *Suite in mi maggiore* (BWV 1006a), che non è, invece, che la versione, per così dire, "armonizzata" della *III Partita* per violino solo (BWV 1006).

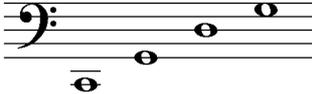
È evidente che Bach – così come tutti i compositori barocchi – considerava la scrittura degli strumenti ad arco assimilabile a quella liutistica. In entrambi i casi la parte melodica viene sempre collocata in un registro "medio-acuto", mentre le parti d'accompagnamento liutistiche – quando sono presenti – si riducono a poco più di una linea di basso avente funzione di semplice sostegno armonico⁴.

³ G. Tinatori, *Glistrumenti musicali*, op. cit, p. 686.

⁴ Cfr. Paolo Chierici, *Le opere per liuto di Bach*, "Il Fronimo", luglio 1980, n. 32, p. 26.

L'accostamento idiomático-esecutivo tra le due categorie strumentali trova tra l'altro riscontro in un importante dettaglio nella summenzionata *Suite in do minore* per violoncello solo (BWV1011), in cui Bach raccomanda di accordare lo strumento nel seguente modo:

intervalli: 5a 5a 5a



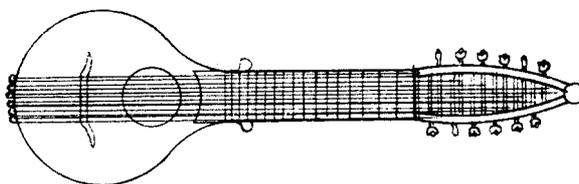
corde: IV III II I

cioè distanziando con un intervallo di “quarta” le prime due corde, in evidente analogia con l'accordatura della *viola da gamba*. Si potrebbe dire che, come in una sorta di circolo vizioso, l'accordatura del *violoncello* imita qui parzialmente quella della *viola da gamba* che, a sua volta, è complessivamente sovrapponibile a quella del *liuto*!

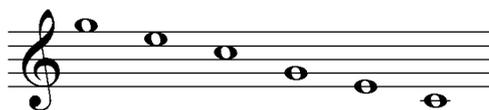
La similitudine tra prassi esecutiva liutistica e quella della viola da gamba emerge soprattutto dalla singolare consuetudine settecentesca di utilizzare durante le processioni una specie di violoncello, munito di fascia laterale, che serviva per appendere lo stesso strumento alla spalla dell'esecutore (proprio a mo' di liuto), così da consentirgli di agire camminando. Si tratta del *Fagottgeige* o *viola di fagotto*, che montava 6 corde nella successione “quarta-quarta-terza-quarta-quarta” come il liuto.

The Art of Playing the Guitar or Citra di Francesco Geminiani

Un altro interessante esempio di analogia tra prassi esecutiva degli strumenti ad arco e a pizzico si trova in *The Art of Playing the Guitar or Citra* (1770) del violinista lucchese Francesco Geminiani (1678 - 1762), che, secondo quanto afferma Philip J. Bone “fu pubblicato in non meno di 5 lingue: inglese, italiano, francese, tedesco e olandese”⁵.



La presunta destinazione dell'opera per “*Guitar or Cittra*” non deve trarre in inganno, giacché, i due termini, non fanno riferimento ad altrettanti distinti strumenti musicali, ma, più semplicemente, ai sinonimi con i quali veniva indifferentemente denominata la *cetra* inglese o *English guitar*, uno strumento a fondo piatto e cassa circolare armato di 6 “cori” con la seguente accordatura:



Nonostante tutto, *The Art of Playing the Guitar or Citra* prevede di fatto una doppia destinazione esecutiva, sia per "cetra e basso" che per "violino e basso". La partitura è infatti suddivisa in tre "portate" di cui la prima contiene la parte per violino, la seconda l'intavolatura della cetra e la terza riproduce la parte del violoncello con la numerazione necessaria per la realizzazione del basso continuo.

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Chitarra o Cetra, and Violoncello e Contrabbasso. The score is titled "EXAMPLE 1" and "C Major". The Violino part is in treble clef and includes the tempo marking "Al. Mod.". The Chitarra o Cetra part is in treble clef and uses numbers 1, 2, 3, and 4 to indicate fingerings. The Violoncello e Contrabbasso part is in bass clef and uses numbers 1 through 6 to indicate fingerings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Come avviene normalmente nella scrittura per chitarra e liuto, Geminiani utilizza i numeri 1, 2, 3 e 4, per indicare rispettivamente l'indice, il medio, l'anulare e il mignolo della sinistra. Nel caso in cui una nota viene ripetuta più volte di seguito, Geminiani la scrive una sola volta, preferendo indicarne il prolungamento mediante una linea tratteggiata orizzontalmente, per certi versi assimilabile al moderno *barrée* chitarristico: “si tratta – afferma Bruno Tonazzi – di un dettaglio tecnico piuttosto particolare in cui il diteggio, oltre a essere costituito dall'indice sinistro che preme più cori (il consueto capotasto, ossia il *barré* nella terminologia chitarristica), si ha che anche il medio e l'anulare adempiono alla stessa funzione”⁶.

⁵ Philip J. Bone, *The Guitar and Mandolin (Second Edition, enlarged)*, Schott & Co. Ltd., Londra 1954, p. 136. Cfr. Bruno Tonazzi, *L'arte di suonare la chitarra o cetra di Francesco Geminiani*, in “Il Fronimo”, ottobre 1972, n.1, p. 13. Dallo stesso articolo è tratta l'immagine della cetra di Geminiani.

⁶ *Ibid.*, p.18.

Una simile interpretazione ci lascia tuttavia perplessi: il dover considerare, infatti, questo tipo di espediente tecnico come un'anticipazione del "barrée" chitarristico ci sembra – tenuto conto soprattutto del contesto epocale – una forzatura temporale (alquanto prematura). È invece certamente più plausibile che l'utilizzo sulla cetra dell'indice, del medio e dell'anulare della mano sinistra "a mo' di barrée", dimostri, semmai, come l'autore abbia voluto trasferire sulla strumento a pizzico la tecnica violinistica dei bicordi di "quinta giusta". Infatti, sul violino, le due note che formano l'intervallo di quinta giusta sono poste l'una accanto all'altra su altrettante corde contigue, e ciò rende possibile pigiare contemporaneamente le due note appiattendolo leggermente il polpastrello di ciascun dito della mano sinistra, cioè come a voler attuare dei "mini" barrée.

Il primo metodo per chitarra

Si suppone che Federico Moretti sia nato a Napoli all'inizio della seconda metà del '700, mentre, per quanto concerne la sua formazione musicale, Philip Bone c'informa che egli suonava il violoncello⁷. Riguardo alla preparazione chitarristica, nella prefazione alle *Prime Lezioni Per Chitarra* (a 5 corde) Moretti si autodefinisce un "Dilettante"⁸, o piuttosto, diremmo noi, un "autodidatta", giacché nell'introdurre i *Principj della chitarra a sei corde* egli dichiara anche di non aver "ritrovato alcuno, che avesse potuto guidar[lo] alla conoscenza di quell'istrumento"⁹.

Ma è proprio in virtù della mancanza di questa preparazione specifica che le opere didattiche per chitarra di Moretti assumono quel carattere pionieristico che le rende così originali. Mi riferisco in particolar modo alle *Prime Lezioni Per Chitarra* che, più di tutte, risentono fortemente della formazione violoncellistica dell'autore.

Come ha evidenziato Franco Poselli, le *Lezioni* si compongono di 26 brevi studi così suddivisi: a) 2 "Lezioni" alla "prima posizione"; b) 10 "Lezioni" al "primo manico"; c) 12 "Lezioni" al "secondo manico"; d) 2 "Lezioni" al "terzo manico". Secondo la terminologia usata da Moretti, la "prima posizione" corrisponde all'attuale I e II posizione chitarristica; il "primo manico" alle odierne I-II-III posizione (ma si arriva anche in V); il "secondo manico" alla IV e V posizione (ma si arriva anche in VII); il "terzo manico" parte dalla VI fino a raggiungere la IX e la X posizione¹⁰.

In realtà, i termini "posizione" e "manico" utilizzati da Moretti sulla chitarra sono stati da lui mutuati direttamente dal lessico violoncellistico. Nella dicitatura degli strumenti ad arco, la "prima posizione" è quella in cui l'indice realizza il suono che si trova un tono sopra la corda vuota; la "seconda posizione" si ha invece quando l'indice si trova un tono (o un semitono diatonico) sopra la prima posizione, e così via. La "mezza posizione" – detta anche "mezza manica" – è quella in cui l'indice sta un semitono sotto la prima posizione e corrisponde a ciò che oggi intendiamo per "prima posizione" chitarristica.

Inoltre, sul violoncello distinguiamo anche i seguenti tre tipi di posizione: a) *normale*, quando il 1° e 2° dito realizzano un semitono e il 1° e il 4° una terza minore; b) *con estensione*, quando il 1° e il 2° dito realizzano un tono e il 1° e il 4° una terza maggiore; c) *con il capotasto* (con il pollice della mano sinistra posto trasversalmente sulle corde), quando il 1° e 4° dito arrivano a realizzare una quarta giusta, ed eccezionalmente una quinta giusta.

⁷ Philip Bone, *The Guitar and Mandolin*, op. cit., p. 244.

⁸ Federico Moretti, *Prime Lezioni Per Chitarra*, ms., s.l., s.d., Biblioteca del Conservatorio, Milano.

⁹ Federico Moretti, *Principj per la chitarra a sei corde*, Napoli 1804.

Ad una più attenta analisi s'intuisce come Moretti abbia voluto in qualche modo includere nel termine "manico" le posizioni violoncellistiche "col capotasto", stravolgendone però il significato originale. Infatti, sulla chitarra il pollice della mano sinistra può agire sulle corde basse solo sporgendosi da dietro il manico e non ponendosi trasversalmente alle corde, come invece avviene nella prassi violoncellistica. La cosa non deve comunque stupirci visto che si tratta di un procedimento tecnico assai diffuso nei primi decenni dell'Ottocento e che fu sfruttato anche da Paganini. Non dimentichiamo, inoltre, che le *Lezioni* di Moretti sono destinate alla chitarra a 5 corde che, essendo munita di un manico più stretto, poteva più facilmente consentire al pollice della mano sinistra di raggiungere le corde basse aggirando il manico posteriormente. Solo così possiamo comprendere perché Moretti sia giunto ad estendere l'ambito del "primo manico" fino al V tasto, quello del "secondo manico" fino al VII e del "terzo manico" fino al X. Tutto ciò perché è il pollice della mano sinistra (usato a mo' di capotasto) e non l'indice a stabilire il punto d'inizio di ciascuna posizione.

Voglio chiudere questa prima parte con una citazione di Thomas F. Heck che, in un contributo su Mauro Giuliani colloca "il più versatile fra gli esecutori-compositori della prima generazione di chitarristi" accanto agli italiani Federico Moretti e Ferdinando Carulli. Ad un certo punto Heck rileva che "...la chitarra classica è più debitrice alla famiglia del violino, in termini di notazione e di dettagli costruttivi, che alla chitarra barocca. E non è certo un fatto accidentale che Giuliani e Sor fossero abili suonatori di strumenti ad arco in orchestra prima di passare alla chitarra. Prima furono musicisti, poi chitarristi. Qui sta un'importante ragione del loro successo"¹¹.

In effetti, sembra proprio che la conoscenza di uno strumento ad arco da parte dei chitarristi virtuosi di primo Ottocento non costituisca una mera coincidenza, ma il fondamento stesso della loro eccezionalità artistica. Dal biografo Filippo Isnardi sappiamo infatti che, all'età di 18 anni, *Mauro Giuliani* si trovava a Vienna, dove "...si perfezionò nel contrappunto, nel suono del violoncello e soprattutto della Chitarra, alla quale interamente si diede"¹²; di *Fernando Sor* sappiamo invece che da ragazzo suonava la chitarra di suo padre e prendeva lezioni di violino¹³. Ma la notizia certamente più sconcertante su di lui è riportata nel *Diccionario de Efemérides* (I vol., Madrid 1868) di Baltasar Saldoni in cui si osserva che: "...nell'anno 1802 o 1804 il console d'Austria diede un gran concerto, in cui riunì tutti i più eleganti e notevoli musicisti che comprendeva Malaga; in questa occasione *Sor suonò un assolo di contrabbasso* con variazioni che lasciò ammirati e sorpresi tutti coloro che lo udirono, ivi compresi i musicisti presenti"¹⁴. Secondo F.J. Fétis, *Ferdinando Carulli*, figlio di un eminente letterato napoletano, "...incominciò lo studio del violoncello che in seguito abbandonò per dedicarsi allo studio della chitarra"¹⁵. C'è infine da citare il versatile chitarrista-violinista *Luigi Rinaldo Legnani* fortemente legato da reciproca stima ed amicizia a Niccolò Paganini, che lo definì "primo suonatore di quell'istrumento"¹⁶.

¹⁰ Cfr. Franco Poselli, *Federico Moretti e il suo ruolo nella storia della chitarra*, "Il Fronimo", luglio 1973, n. 4, p. 13.

¹¹ Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto*, in "Il Fronimo", ottobre 1981, n. 37, p. 48.

¹² "Cenni Biografici intorno a Mauro Giuliano, comunicati per la parte storica dal pregevole Sig. Filippo Isnardi, peritissimo della scienza musicale." *L'Omnibus, foglio periodico* IV, 3 (sabato 30 aprile 1836) p. 12. Citato da Thomas F. Heck in *Giuliani in Italia*, "Il Fronimo", luglio 1974, n. 8, p. 16.

¹³ *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* di Ledhuy e H. Bertini, Parigi, 1835.

¹⁴ Cfr. Brian Jeffery, *L'attività concertistica di Fernando Sor*, "Il Fronimo", gennaio 1974, n° 6, p. 6.

¹⁵ F.J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*, p. 227. Citato da Mario Dell'Ara in *Ferdinando Carulli*, "Il Fronimo", luglio 1979, n. 28, p. 7.

¹⁶ Cfr. A. Codignola, *Paganini intimo*, Genova 1925, p. 488, da una lettera al Germi del 17-7-1836.

II

IL SEGRETO DI PAGANINI

Premessa

Nella *Prefazione* a un mio lavoro di trascrizione dal violino alla chitarra, *Dodici studi* di R. Kreutzer (Bèrben, Ancona, 1987) e successivamente nel *Segreto di Paganini. Mutazioni: tecnica comparata per violino e architarra* (Diastema, Treviso, 1997¹⁷), esaminavo e valutavo analiticamente il processo attraverso il quale, storicamente, si concretizzò quello che definivo una vera e propria "osmosi" tecnico-stilistica fra strumenti ad arco e chitarra, ossia, il reciproco trasferimento di fattori che concernono le rispettive prassi esecutive.

Come si è già detto, la convergenza tra chitarra e strumenti ad arco giunge a piena maturazione nei primi decenni dell'Ottocento, quando la letteratura per chitarra si amplia grazie al contributo di una schiera di *compositori-interpreti*, come Sor, Giuliani, Legnani, Carulli, Molino, Zani de Ferranti, Magnien e, naturalmente, Paganini. Questi artisti erano tutti, non a caso, dediti alla pratica della chitarra e, contemporaneamente, di uno strumento ad arco.

L'eclettismo che è alla base della loro formazione, non giunse mai ad alcuna *autocoscienza metodologica*. Lo dimostra il fatto che mai, nelle opere didattiche, essi hanno sentito la necessità di risalire esplicitamente a quei fattori di *trasposizione stilistica* che tanto chiaramente caratterizzano le loro composizioni per chitarra. Quest'ultima è quasi sempre trattata come uno strumento "monodico" alla stregua di un violino, semmai con qualche potenzialità armonica in più. *Essi furono, pertanto, straordinari interpreti inconsapevoli delle ragioni stesse della loro straordinarietà.*

Tra di loro, tuttavia, vi fu, a mio avviso, un'eccezione, Niccolò Paganini che ebbe rapporti sia amichevoli che professionali con alcuni dei maggiori esponenti del virtuosismo chitarristico di primo Ottocento. Il biografo di Giuliani, Filippo Isnardi, afferma infatti che a Roma, nel 1821, Paganini s'incontrò spesso in casa di Rossini con Mauro Giuliani per dare "...divertimenti tanto celebrati che la loro unione fu denominata: il Triunvirato musicale"¹⁸. La stessa notizia ci viene confermata dallo storiografo paganiniano Conestabile, secondo il quale "...sempre erano congiunti al gran Pesarese, l'uno suonando la chitarra, l'altro il violino, i due sublimi ingegni dell'arte italiana, Giuliani cioè e Paganini"¹⁹. Paganini strinse inoltre amicizia con Ferdinando Carulli e stimò grandemente Marco Aurelio Zani de' Ferranti e soprattutto Luigi Rinaldo Legnani.

Per quanto concerne la formazione chitarristica del grande violinista genovese non si sa nulla, né esistono prove certe di presunti insegnamenti impartitigli da Alessandro Rolla che, come lui, fu compositore di *sonate* per violino e chitarra. In realtà, già all'età di tredici anni Paganini doveva possedere una discreta dimestichezza con lo strumento a sei corde: le sue *Variazioni sulla Carmagnola* per violino e chitarra sono infatti del 1795.

Nelle *Notice Autobiographique* (Parigi, 1830) Paganini dichiara tuttavia di aver appreso dal padre a suonare il *violino* e il *mandolino*, ma non la chitarra²⁰ L'apprendimento "in parallelo" del violino e del mandolino potrebbe aver comunque favorito il giovane Niccolò sotto il profilo psicologico. Infatti, mentre l'apprendimento degli strumentisti ad

¹⁷ <http://ensemble900/LIBRI/Pentasuglia.html>.

¹⁸ Cfr. *Cenni biografici intorno a Mauro Giuliani comunicati per la parte storica dal pregevole Signor: Filippo Isnardi, peritissimo della Scienza Musicale* (nel periodico napoletano "L'Omnibus" del 30 aprile 1836).

¹⁹ G.C. Conestabile, *op. cit.*, p. 145.

²⁰ Cfr. Danilo Prefumo, *Paganini e la chitarra*, "Il Fronimo", aprile 1978, n. 23.

arco fa affidamento soprattutto al parametro *uditivo* - a) preventivo ascolto interiorizzato dei suoni, b) esecuzione - ; quello dei chitarristi e dei mandolinisti (ma anche i pianisti rientrano nella stessa categoria), invece, si basa su un approccio di tipo essenzialmente *visivo* - a) percezione ottica delle posizioni sulla tastiera, b) esecuzione. Quindi, è assai probabile che, ai suoi esordi, Paganini abbia inconsciamente sperimentato una sorta di sovrapposizione sinergica della *doppia* competenza mandolinistico-violinistica, che gli ha permesso un'assimilazione psicologica del manico *non* tastato del violino a quello *tastato* del mandolino e viceversa.

Fu probabilmente solo in seguito che Paganini prese effettiva coscienza del fatto decidendo, con una geniale trovata, di sostituire il mandolino con la chitarra che, per le sue maggiori dimensioni, meglio si prestava alla sperimentazione di quegli effetti appariscenti che tanta fama gli procurarono nelle sue magistrali trasposizioni violinistiche. Si pensi, innanzi tutto, all'uso che Paganini faceva sul violino del *pizzicato* ottenuto con la sola mano sinistra e che corrisponde al *legato strumentale* chitarristico, oppure alla predilezione per i virtuosismi *cromatici*, anche questi suggeriti, quasi certamente, dalla tastiera della chitarra, che ben si presta al trattamento di lunghi e complessi passi in questo stile.

La coincidenza non poté sfuggire a Hector Berlioz (che possedeva a sua volta una competenza chitarristica), visto che, esprimendo la propria ammirazione per l'eccezionale tecnica di Paganini, la collegò esplicitamente alla formazione chitarristica di quest'ultimo. In un passo delle sue *Memorie* così biasimava i violinisti dell'epoca: “*Lo studio del violino non è completo; agli allievi non s'insegna il pizzicato; dal che risulta che una quantità di passi arpeggiati sulle quattro corde, o martellati con due o tre dita sulla medesima corda, in tempo vivace – passi ed arpeggi perfettamente eseguibili, dal momento che i chitarristi li eseguono (sul violino) – sono dai violinisti dichiarati inesequibili e, di conseguenza, preclusi ai compositori. È probabile che tra cinquant'anni qualche direttore avrà spinto l'ardimento fino ad esigere l'insegnamento del pizzicato nelle classi di violino. Allora gli artisti, padroni di trarne gli effetti nuovi e mordenti che si può attendersene, si rideranno dei nostri violinisti del secolo scorso che gridavano: attenti al do! Ed avranno ragione. Anche l'impiego dei suoni armonici non viene studiato in modo ufficiale e completo. Il poco che i nostri giovani violinisti sanno in proposito, l'hanno imparato da soli dopo l'apparizione di Paganini*”²¹.

La questione della scordatura

Ai primi dell'Ottocento una tipica prassi virtuosistica era la cosiddetta *scordatura*, ossia la variazione dell'accordatura dello strumento, che Paganini adottava principalmente sul violino. La variazione dell'accordatura del violino da parte del violinista genovese sbalordì i critici e i violinisti dell'epoca e continua a sbalordire ancora oggi. Come ha osservato il musicologo e violinista Arnaldo Bonaventura: “*Il dare al violino un'accordatura diversa da quella consueta permetteva a Paganini di eseguire passi altrimenti inesequibili... Ognuno comprende di fronte a quali terribili difficoltà si dovesse trovare l'artista, costretto a calcolare mentalmente i rapporti intercedenti fra le varie corde nel loro disaccordo ... ed eseguire ciò nonostante i difficili passi, rapidamente, con sicurezza, senza incertezze e senza esitazione. Qui veramente, se il fatto è vero, è del meraviglioso o, per meglio dire, del miracoloso, come ben si può immaginare chiunque conosca il violino e abbia pratica del suo meccanismo*”²².

A questo proposito, ho avanzato l'ipotesi che la *scordatura* praticata da Paganini sul violino poteva consistere, più verosimilmente, nel sostituire parzialmente l'accordatura di questo strumento con quella della chitarra. In altri termini, un passo concepito e studiato su alcune corde della chitarra poteva essere adattato ed eseguito nelle medesime

²¹ Hector Berlioz, *Memorie*, vol. 2, secondo viaggio in Germania, Lettera V. Cfr. Mario Dell'Ara, *Hector Berlioz*, “Il Fronimo”, gennaio 1977, n. 18, p. 11.

posizioni sul violino. Dunque, quello che a molti è apparso un ostacolo insormontabile, si ridurrebbe, secondo la mia ipotesi, ad un espediente addirittura prosaico. Una dimostrazione chiarificatrice è, ad esempio, il frequente ricorso di Paganini, nelle sue *improvvisazioni*, alla seguente accordatura del violino:

intervalli:



corde: IV III II I

Ciò gli avrebbe infatti consentito di eseguire vere e proprie trasposizioni sul violino di interi passi su *bicordi* studiati sulla chitarra, sfruttando gli intervalli di quarta, tipici di questo strumento.

Inoltre, la sua abitudine ad innalzare la quarta corda del violino da *Sol* a *Si bemolle* o *Si bequadro*, ogni volta che si apprestava ad improvvisare, mi suggerì un'ulteriore considerazione: Paganini avrebbe infatti potuto accordare la IV e III corda del violino con un rapporto di terza maggiore (*Sib-Re*) e la III corda in rapporto con la II con un intervallo di quarta giusta (*Re-Sol*), ossia, complessivamente, con i rapporti intervallari intercedenti tra le prime tre corde della chitarra, "*Sol-Si-MI*". Ossia:

- *accordatura normale del violino:*

intervalli:



corde: IV III II I

- *accordatura del violino secondo la mia ipotesi:*

intervalli:



corde: IV III II I

- *accordatura delle prime tre corde della chitarra:*

intervalli:

corde: III II I

In altri termini, nella variazione dell'accordatura del violino da me ipotizzata risulta che la quarta corda è innalzata a *Sib* (come nell'abitudine di Paganini), la terza corda resta a *Re* (come nella normale accordatura del violino) e la seconda corda diventa un *Sol* (abbassando di un tono la II corda *La*).

Evidentemente, la presenza certamente *scomoda* dell'intervallo di sesta tra la prima e la seconda corda, sarebbe stata superata da Paganini con la trovata geniale della "improvvisa" rottura della prima corda. In questo modo il cedimento del cantino, che si è sempre ritenuto casuale, veniva in realtà procurato *ad hoc* dallo stesso Paganini nel momento in cui si preparava ad eseguire, sulle restanti tre corde del violino, passaggi pensati e probabilmente studiati sulle prime tre corde della chitarra.

"Paganini-Legnani", un connubio improbabile!

Pur essendo Paganini abilissimo nella chitarra, egli non volle però mai esibirsi in pubblico con tale strumento: quando lo fece, fu solo in forma strettamente riservata, cioè alla presenza di amici fidatissimi e soprattutto "dilettanti"! Paradossalmente, egli nutrì sempre un attaccamento che, di primo acchito, oseremmo definire quasi "morboso" nei confronti delle proprie composizioni per chitarra. In una lettera del 26 febbraio 1824 indirizzata al suo legale ed intimo amico (nonché violinista dilettante), l'avvocato Luigi Guglielmo Germei, Paganini così si esprime: "Io non suono quasi mai, ma accompagno spessissime volte con la chitarra il Sig. Generale [Domenico Pino] qualche sonatina che gli ho composto, e tale musica, se fossi sicuro che il Sig. Botto non la imprestasse a nessuno, gliela farei copiare per inoltrargliela. Che ne dici?"²³.

Bisogna ammettere che la gelosia espressa più volte da Paganini verso la propria produzione chitarristica contrasta col giudizio, a dir il vero poco lusinghiero, che Arnaldo Bonaventura ebbe ad esprimere in seguito alla valutazione degli autografi per chitarra del violinista genovese: "Io non pretendo certamente di attribuire soverchia importanza artistica alle composizioni per chitarra o colla chitarra, data l'indole di questo strumento inferiore o, per dir meglio, di questo strumento destinato per la natura sua piuttosto ad accompagnare il canto popolare, sc

²³ Arturo Codignola, *Paganini intimo*, op. cit. Cfr. Bruno Tonazzi, *Gli interessi chitarristici di Paganini*, "Il Fronimo", aprile 1982, n. 39, p. 8.

circonfondendolo di una special poesia, che a tradurre, come strumento di concerto, le manifestazioni dell'arte più alta e più nobile. Dico peraltro che le composizioni del Paganini per chitarra suscitano un interesse di vivida curiosità, appunto perché è raro trovare, specie nei tempi moderni, chi si sia dedicato, a scrivere con intendimenti artistici per quello strumento: onde sebbene non sieno mancati, dal Carcassi, all'Aguado, al Mertz, al Regondi, al Tarreya [*sic*], compositori di musica per chitarra, certo la non ricca letteratura chitarristica viene ad accrescersi notevolmente e, quasi direi, a nobilitarsi, per le composizioni di Niccolò Paganini”²⁴.

Se anche dovessimo concordare con il pesante giudizio (ma che se sarebbe più opportuno definire "pregiudizio") del Bonaventura, resterebbe comunque non chiarito perché mai Paganini nutrisse un così forte attaccamento nei confronti di questo tipo di repertorio "inferiore", tanto che dopo l'op. 5 egli non volle pubblicare più nulla per chitarra. Forse egli era consapevole che in quei semplici brani si celava il "segreto" della sua straordinarietà violinistica e che quindi, una volta svelato, avrebbe irreparabilmente compromesso il suo carisma?

Ed è probabile che proprio di fronte ad un rischio di questo genere egli dovette trovarsi quando fu in procinto di esibirsi nel 1836 a Torino in un concerto pubblico con il chitarrista Luigi Rinaldo Legnani da qualcuno definito “il Paganini della chitarra”²⁵ e dallo stesso Paganini “il primo suonatore di quell'istrumento”. Infatti, in quell'occasione, entrambi si guardarono bene dal portare a termine l'impegno, rescindendo per tempo il contratto²⁶. È ipotizzabile, dunque, che entrambi temessero che da un simile confronto gli ascoltatori più accorti potessero più facilmente intuire le analogie tecnico-stilistiche, che ognuno di essi applicava sul proprio strumento.

Che Legnani emulasse sulla chitarra il grande violinista genovese è testimoniato sia dalle *Gran Variazioni sul duetto “Nel cor più non mi sento”* op. 16 (sul tema dell'opera *La Molinara* di Paisiello), che trovano corrispondenza nelle *Sei variazioni* sempre sullo stesso tema di Niccolò Paganini, sia dai *36 Capricci per tutti i toni maggiori e minori per la chitarra* op. 20, composti da Legnani sulla falsariga dei più celebri *Ventiquattro Capricci* per violino solo op. 1 di Paganini.

L'affinità tecnico-stilistica fra i due trova un'ulteriore riscontro nel comune uso della scordatura. Ecco, a questo proposito, quanto emerge da una recensione di un concerto di Legnani: “A qualche maestruzzo ed a qualche dilettantuzzo non parve il sig. Legnani gran cosa (facile però l'indovinarne il perché), ed io oserei di sostenere che le variazioni da lui composte (nel che ha pure buon gusto) ed eseguite nella prima accademia con un solo dito della mano sinistra, non si saprebbero per avventura eseguire da que' cotali colla mano tutta...Avviserei solo per ultimo il sig. Legnani di non annunciare ch'egli eseguisce qualche pezzo a chitarra *scordata*, poiché lo *scordato* suppone tutt'altro che il far calare o il crescere ad una corda una voce intiera; che s'ella formerà unita alla seguente corda, invece di una quarta, una quinta od una terza, formerà sempre una quinta od una terza *accordata* e non *scordata*”²⁷.

Raffrontiamo ora questo passo con la citazione seguente, tratta dall'epistolario di Matteo Niccolò de Ghetaldi, che ebbe modo di osservare da vicino la tecnica violinistica di Paganini: “...il Dottor Martecchini tentò di suonare il violino di Paganini ma con sua grande sorpresa si accorse che lo strumento era completamente *stonato*. Paganini replicò con un sorriso sardonico che egli suonava sempre con il violino *stonato*”²⁸.

²⁴ Arnaldo Bonaventura, *Gli autografi musicali di N. Paganini*, “La bibliofilia”, anno XII, dispensa 1a, aprile 1910, Leo Olshki, Firenze. Cfr. Bruno Tonazzi, *Gli interessi chitarristici di Paganini*, art. cit., p. 5.

²⁵ In “Glisson, n'appuyons pas”, n. 13, 30 Luglio 1834, p. 52. Cfr. Danilo Prefumo, *L'attività concertistica di Luigi Legnani nei resoconti dei giornali dell'epoca*, “Il Fronimo”, Ottobre 1982, n. 41.

²⁶ Il contratto rescissorio si trova attualmente presso la collezione Maia Bang Hohn di Washington. Cfr. Bruno Tonazzi, *Gli interessi chitarristici di Paganini*, art. cit., p. 9.

²⁷ In “Corriere delle Dame”, n. 29, 1819, pp. 234-235. Cfr. Danilo Prefumo, *L'attività concertistica di Luigi Legnani nei resoconti dei giornali dell'epoca*, “Il Fronimo”, 1982, n. 41, p. 9.

²⁸ Edward Neill, *Niccolò Pagnini*, Cassa di risparmio di Genova, 1978, p. 127-127.

È fin troppo chiaro che i termini “scordato” e “stonato” non vanno qui intesi in senso letterale, bensì come “riaccordatura” del violino e della chitarra in modo diverso dall'ordinario; il che non esclude, *a priori*, la possibilità che Paganini e Legnani potessero accordare i rispettivi strumenti in analogia con le accordature di strumenti affini.

Paganini-Berlioz

L'intimo attaccamento di Paganini alla chitarra emerge in tutto il suo spessore psicologico nella commossa e coinvolgente descrizione fatta Hector Berlioz sul “Débat” del 23-12-1851. “A volte – scrive Berlioz – quando le sofferenze gli lasciavano rari istanti di riposo, egli riprendeva il suo violino per suonare i trii o i quartetti di Beethoven, organizzati improvvisamente, in compagnie segrete, di cui gli esecutori erano i soli ascoltatori. Altre volte, quando il violino lo affaticava troppo, prendeva dalla sua cartella una raccolta di duetti da lui composti per violino e chitarra (*raccolta che nessuno conosce*); e in compagnia di un dignitoso violinista tedesco, M. Sina, che esercitava ancora la sua professione a Parigi, egli suonava la parte della chitarra cavando da questo strumento effetti inusitati. E i due suonatori, Sina il modesto violinista, Paganini l'incomparabile chitarrista, passavano così, da soli, lunghe serate alle quali nessuno, anche tra i più degni, poté mai essere ammesso”²⁹.

Un'altra interessante testimonianza su Paganini chitarrista, che conferma la precedente descrizione di Berlioz è del biografo paganiniano Schottky, il quale scrive: “Paganini suona la chitarra straordinariamente bene; fa degli accordi difficili e magnificamente arpeggiati. Utilizza su questo strumento una diteggiatura che gli è del tutto particolare”³⁰.

L'inusitata diteggiatura di Paganini sulla chitarra potrebbe consistere più verosimilmente (date le ridotte dimensioni degli strumenti dell'epoca) in un audace impiego della mano sinistra in senso diatonico anziché cromatico, come vorrebbe invece la norma. Inoltre, l'affettuosa e *complice* descrizione rilasciata da Berlioz potrebbe anche voler dire che il compositore francese ebbe l'onore di assistere personalmente a talune di quelle segretissime *performance* di Paganini (... forse perché quest'ultimo era ignaro della competenza chitarristica del compositore francese?).

Resta comunque certo che solo Berlioz è riuscito a carpire il senso dell'originalità violinistica di Paganini, collegandola esplicitamente alla competenza chitarristica di quest'ultimo. Tra l'altro, nel capitolo VIII del suo *Trattato di strumentazione* (1844), che è destinato ai compositori, Berlioz, dopo aver indicato la normale accordatura della chitarra “in minore” (Mi - La - Re - sol - si - mi), fa anche cenno ad un altro tipo di accordatura in cui la terza corda della chitarra verrebbe innalzata a *Sol diesisi*. “La cosa – afferma giustamente Mario Dell'Ara – è sorprendente non avendo mai riscontrato questa accordatura in nessun brano dei chitarristi romantici. Probabilmente era usata da quei chitarristi accompagnatori che si limitavano ai due accordi di tonica e di dominante”³¹.

Tuttavia, in questa circostanza Berlioz si rivolge ad un pubblico di esperti e non di dilettanti. Si potrebbe dunque supporre che egli sia venuto a conoscenza di questo tipo di accordatura proprio durante uno di quei concerti privati di Paganini, accordatura da questo utilizzata presumibilmente, quando si apprestava ad eseguire sulla chitarra brani in tonalità maggiore. Tra l'altro, questa ipotesi si dimostra in perfetta sintonia con la tesi della “scordatura” della IV, III e II corda del violino da parte di Paganini, in analogia ai rapporti intervallari delle prime tre corde della chitarra.

Infatti, come ho già detto in precedenza, Paganini soleva spesso innalzare la IV corda del violino sia a *Si bemolle* che a *Si bequadro*. Nel secondo caso il rapporto intervallare tra la IV, III e II corda formerebbe un primo rivolto

²⁹ *Les soirées de l'orchestre*, p. 247. Cfr. Mario Dall'Ara, *Hector Berlioz “il signore che suona la chitarra francese”*, “Il Fronimo”, gennaio 1977, n. 18, p. 11.

³⁰ M. Schottky, *Paganini's Leben und Treiben*, Prag, 1830, p. 270. Cfr. Danilo Prefumo, *Paganini e la chitarra*, “Il Fronimo”, aprile 1978, n. 23.

³¹ Bruno Tonazzi, *Hector Berlioz: “il signore che suona la chitarra francese”*, art. cit., p. 12.

dell'accordo di *Sol maggiore*, corrispondente all'accordatura delle prime tre corde della chitarra descritto da Berlioz nel suo *Trattato di strumentazione*, trasportato nella tonalità di *Mi maggiore*. Ossia:

- *accordatura della IV, III e II corda del violino in tonalità maggiore secondo la mia ipotesi:*

intervalli:



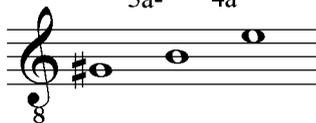
3a- 4a

corde: IV III II

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows three notes: F#4, G4, and A4. Above the first interval (F#4-G4) is '3a-' and above the second interval (G4-A4) is '4a'. Below the staff, the strings are labeled 'IV', 'III', and 'II' from left to right.

- *accordatura delle prime tre corde della chitarra in maggiore "secondo Berlioz":*

intervalli:



3a- 4a

corde: III II I

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows three notes: F#4, G4, and A4. Above the first interval (F#4-G4) is '3a-' and above the second interval (G4-A4) is '4a'. Below the staff, the strings are labeled 'III', 'II', and 'I' from left to right. An '8' is written below the first string label.

Del resto, la tecnica della scordatura, intesa come sostituzione momentanea dell'accordatura naturale di uno strumento con quella di un altro trova un riscontro oggettivo nel *Minuetto* n. 28 per chitarra (il n. 20 dell'Ed. Zimmermann) di Paganini, dove l'autore prescrive espressamente che lo strumento venga accordato "in Viola d'Amore", cioè con la I, II e VI corda abbassate di un tono.

Gitarrestimmung

20. Minuetto.

The image shows a musical score for a guitar piece titled "20. Minuetto." The score is written on a single staff in G major and 2/4 time. It begins with a guitar tuning diagram labeled "Gitarrestimmung" showing the strings tuned to G, C, E, G, B, D. The piece consists of four lines of music. The first line is the main melody. The second line is marked "V C.P." and contains a complex rhythmic pattern. The third line is marked "VII" and "II" and contains a complex rhythmic pattern. The fourth line is marked "V C.P." and contains a complex rhythmic pattern. The score includes various technical markings such as "1." and "2." indicating first and second endings, and "8" and "9" indicating fingerings.

Se dunque Paganini trovava tanto familiare poter sostituire la normale accordatura della chitarra con quella di uno strumento ad arco, perché non doveva essergli stato altrettanto possibile praticare il contrario, cioè adattare parzialmente l'accordatura del violino al rapporto intervallare delle prime tre corde della chitarra?

I vantaggi tecnico-fisiologici, derivanti dalla formazione chitarristica di Paganini, contribuirono soprattutto ad ampliare le potenzialità virtuosistiche della mano sinistra: un fatto, questo, che non trova riscontro, come qualcuno ha acutamente osservato, in un altrettanto sapiente e originale sfruttamento dell'arco. Illuminante ci appare in merito il penalizzante giudizio, espresso da un recensore, che in seguito ad un'accademia tenuta a Praga dal violinista genovese, così ferocemente lo attaccava: "Non riesco a capire come si possa dar credito a tali architetture quando si è ascoltato Romberg, Spohr, Lafont etc. Io fui una volta ai concerti di Paganini, ma d'ora in poi egli non mi rivedrà mai più. Egli è grande nella mano sinistra, ma a questo si può giungere per esercizio, ma senza ingegno, genio, animo, sentimento e intelligenza: è una bravura puramente meccanica. I movimenti principali che si ripetono sempre sono un insopportabile vagire sul ponticello, poi al termine di ogni variazione, uno snello pizzicato con la mano sinistra; sono scherzi che ogni violinista che voglia imparare inezie di questo genere può apprendere in sei mesi"³².

È sintomatico che nelle esecuzioni di opere altrui il virtuosismo paganiniano "mostrasse la corda". Egli ne aveva coscienza, quando così informava il suo segretario: "Io ho il mio metodo personale e secondo questo dispongo le mie composizioni. Per suonare quelle degli altri bisognerebbe che le accomodassi alla mia maniera: faccio più presto a scrivere un pezzo nel quale lascio piena libertà al mio sentimento musicale"³³.

È lecito dunque supporre che nelle frequenti improvvisazioni e cadenze, Paganini introducesse difficoltà maggiori di quelle contenute nella musica da lui stesso pubblicata; intuire la natura di cosa egli celasse in quei frangenti potrebbe fornirci il *passé-partout* del "codice segreto" della sua genialità. Ovviamente Paganini si guardò bene dal rivelare il suo *trucco*, poiché, una volta svelato, esso sarebbe probabilmente apparso tutt'altro che *diabolico* e quindi

³² Edward Neill, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 172.

³³ Arnaldo Bonaventura, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 40.

avrebbe in qualche modo svilito il mito dello strumentista d'eccezione (cosa rara in un'epoca dominata tutta dal melodramma).

È sintomatico il fatto che Paganini affermasse di usare il violino solo durante i concerti, mentre per lo studio si sarebbe servito di un *violino di grandi dimensioni*, che gli avrebbe permesso di acquistare maggiore elasticità e forza nelle dita. È chiaro in questa *boutade* il tentativo di sviare i sospetti sulla reale portata del *trucco*, tanto più che un violino di grandi dimensioni altro non è se non una viola. E perché - ci chiediamo - Paganini non chiama questo strumento con il suo vero nome? A questo punto non potrebbe questo fantomatico strumento identificarsi - come io fondamentalmente credo - nella chitarra o, meglio ancora, nella chitarra terzina (all'epoca molto in voga), che è di proporzioni ridotte rispetto a quella ordinaria e quindi prossima alle dimensioni di una viola?

La contro viola di Paganini

L'ammirazione che a sua volta Paganini nutriva nei confronti di Berlioz è testimoniata dall'aspirazione di eseguire sulla sua "meravigliosa viola Stradivari", appena acquistata, un'opera concertante scritta apposta per lui dal compositore francese. Nonostante Berlioz avesse confidato a Paganini di non sentirsi all'altezza del compito assegnatogli, date le sue scarse conoscenze della viola, Paganini fu invece risoluto: "No, no, insisto, lei riuscirà. Io non posso farlo, sono un compositore troppo cattivo"³⁴.

E fu così che ispirandosi alla saga autobiografica di Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Berlioz compose il poema sinfonico *Harold en Italie* caratterizzato da occasionali passaggi solistici affidati alla viola. Quando però Paganini ebbe l'occasione di vedere il primo movimento dell'opera, ne disapprovò le lunghe pause nella parte della viola affermando: "Qui non c'è abbastanza da fare per me. Io dovrei suonare tutto il tempo"³⁵.

Al di là di questa significativa vicenda, resta il fatto che Paganini nutriva una irresistibile attrazione per le viole di grandi dimensioni. In una lettera inviata all'amico Luigi Guglielmo Germa, egli scrive: "...sono quattro mesi che non ho visto, né toccato il violino, ma oggi voglio alquanto pizzicarlo...Se mi occorresse la tua grandissima viola per servirmene a Londra me la inoltraresti? Detto strumento lo nominerei *contro viola*"³⁶.

Della "grande viola" di Germa non si conoscono né il liutaio né tanto meno le dimensioni, anche se, da una lettera del violinista inglese Charles Severn è possibile dedurre che doveva trattarsi di uno strumento d'eccezionale grandezza. Severn afferma di aver suonato a Londra proprio accanto a Paganini: "Ho suonato allo stesso doppio leggio con lui, quando eseguì le sue variazioni per il "tenor", uno strumento così grande che il suo braccio era tutto steso diritto. Che cosa ne è stato di questo solo di "tenor"?"³⁷ Maurice W. Riley è giunto alla conclusione che la descrizione fornita da Severn del braccio di Paganini "tutto steso diritto", farebbe pensare ad una viola di 45,7 cm, se non addirittura più grande³⁸.

³⁴ *The Memoirs of Hector Berlioz*, trad. di David Cairns, London, V. Gollancz, 1969, p. 224.

³⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 225.

³⁶ Arturo Codignola, *Paganini intimo*, *op. cit.*, p. 318.

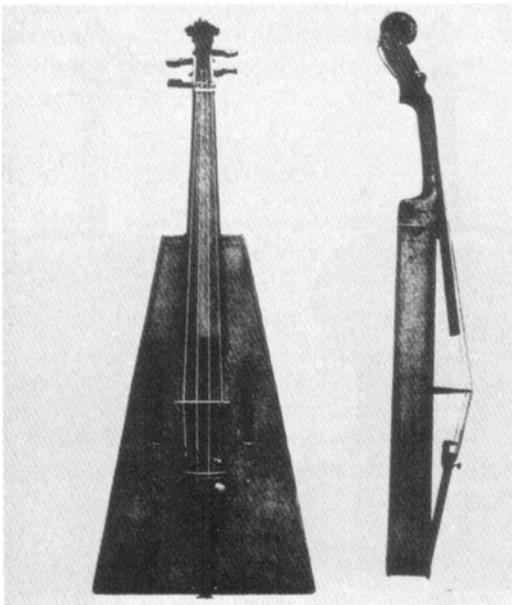
³⁷ Cfr. Maurice W. Riley, *Storia della viola*, Ed. Sansoni, Firenze 1983, p. 244. Riguardo al brano eseguito in quell'occasione da Paganini si tratta quasi certamente della *Sonata per la Grand'viola e orchestra in do*, op. 35 che fu composta da Paganini a Londra nel gennaio del 1834.

³⁸ *Ibid.*, p. 244.

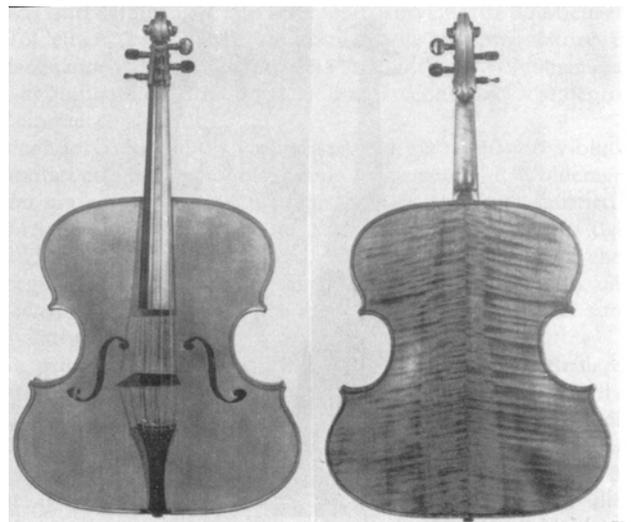
Anche un articolo del “Journal des Artistes” del 29 giugno 1834 fa cenno all'eccezionale grandezza della viola di Germa che Paganini “...da lungo tempo suona con l'idea di sviluppare uno strumento col timbro della voce umana. Ha raggiunto lo scopo e non deve aver paura di nessun competitore, perché è impossibile suonarlo dato che le braccia umane non sono abbastanza lunghe”³⁹.

La decisione di Paganini di esibirsi con una viola di così straordinarie dimensioni potrebbe essere maturata nel clima sperimentale d'inizio secolo, quando il ruolo della viola nell'ambito della musica da camera e per orchestra si era enormemente accresciuto. Ma, nonostante tutto, la maggior parte dei violisti continuava ancora ad arrangiarsi con strumenti di dimensioni assai ridotte la cui povertà sonora fu spesso oggetto di biasimo da parte dei più grandi compositori e direttori d'orchestra dell'epoca, tra cui Grétry, Berlioz e Wagner.

In effetti, il problema dell'equilibrio tra forma, grandezza e sonorità della viola fu oggetto di studio di molti scienziati. Felix Savart, professore di Acustica al College de France, nel suo trattato *Memoir sur la construction des instruments à cordes et à archet* (1818), giunse alla conclusione che il corpo della viola era troppo piccolo rispetto alla potenza di suono richiesta. Il liutaio B. Dubois costruì nel 1833 un “Violon-tenor” con cassa armonica della larghezza di 43,5 cm e lunghezza di 71 cm. L'accordatura era quella del violino, un'ottava sotto, ed era previsto che esso dovesse essere suonato tenuto fra le gambe come un violoncello.



Felix Savart: *Violino trapezoidale*⁴⁰



Jean-Baptiste Vuillaume: *Contralto*⁴¹

³⁹ L'articolo è nel “Journal des Artistes”, 29 giugno 1834. Cfr. Maurice W. Riley, *Storia della viola*, op. cit., p. 244.

⁴⁰ Questa immagine è tratta Dalla *Storia della viola* di Maurice W. Riley, op. cit., p. 265.

⁴¹ *Ibid.*, p. 266.

Non dimentichiamo, tra l'altro, che sempre di questo stesso periodo è l'invenzione dell'*arpeggione*, una sorta di violoncello, accordato però come una chitarra. Inventato da J.G. Staufer nel 1823, l'*arpeggione* raggiunse la sua massima celebrità grazie a Schubert che gli dedicò una *Sonata* con accompagnamento di pianoforte.



J. G. Staufer: *Arpeggione*⁴²

Analogamente François Chanot aveva presentato all'Esposizione di Parigi del 1819 un violino “a forma di chitarra” con i fori a C e con le corde fissate su un ponticello incollato. Il riccio era poi inclinato indietro, per rendere più agevole il fissaggio delle corde ai pioli.

Dunque, nel clima generale di sperimentazione strumentale di primo '800, Paganini colse l'occasione per esibirsi con una viola così grande, che solo lui poteva suonare, non tanto perché “le braccia umane non sono abbastanza lunghe” come le sue, bensì perché quasi certamente egli era l'unico ad aver sperimentato qualcosa, che gli permise di superare ostacoli tecnici dai più ritenuti insormontabili.

⁴² L'immagine dell'*arpeggione* è tratta da *La nuova enciclopedia della musica*, Garzanti, 1983.

III

VERSO UNA PROPEDEUTICA PAGANINIANA

L'architarra

Paganini dichiarò più volte di "esercitarsi" sul violino soltanto in occasione dei suoi concerti e ciò grazie ad un *segreto* che gli avrebbe permesso di risolvere qualsiasi problema di ordine tecnico: "Io devo questa scoperta, diceva Paganini, non al caso, ma ad un profondo studio: ed applicandola non sarà più necessario di applicarsi quattro o cinque ore al giorno, dovendo esse rimuovere il presente metodo scolastico, col quale si studiano più di render difficile che d'insegnare l'istrumento".

Egli sosteneva anche di aver già svelato il suo segreto al violoncellista napoletano Gaetano Ciandelli e al piccolo Camillo Sivori che, all'età di soli sette anni, ricevette da lui una misteriosa "comunicazione" riguardo alle "prime idee della scala"⁴³.

Arnaldo Bonaventura, ritenendo che almeno in questo caso Paganini fosse in buona fede, fa sua questa tesi e rilancia un'interessante analogia: "Or noi sappiamo come i principianti di violino trovino subito una grande difficoltà appunto nell'eseguire la scala, poiché a loro si suole insegnare per prima la scala diatonica nella quale, essendo le note a distanza ora di un tono ed ora di un semitono, le dita debbono collocarsi or più lontane or più vicine fra loro, mentre a trovare, per intonare, il punto preciso nell'un caso e nell'altro, è sola guida l'orecchio, prima che possa guidare la pratica. Sappiamo anche come, ai tempi nostri, un celebre caposcuola boemo, il Sévcik, abbia, con geniale trovata, sostituito in quel primo periodo dell'insegnamento, allo studio della scala diatonica quello della scala cromatica, nella quale le note sono tutte all'ugual distanza di un semitono; onde anche le dita vengono a trovarsi tutte accanto fra loro e nella medesima posizione su tutte le corde, ciò che facilita immensamente l'intonazione e l'acquisto dell'agilità e, in generale, il possesso della tecnica, come dimostrano i grandi risultati ottenuti dai giovanissimi e già celebrati suoi allievi. Non potrebbe darsi pertanto che il *segreto* di Niccolò Paganini consistesse in qualche cosa di simile? Forse anch'egli aveva immaginato e introdotto nella tecnica dello strumento e nel metodo innovazioni radicali e profonde, per le quali lo studio veniva ad essere notevolmente agevolato e che non volle o non poté rivelare. Che se noi mettiamo insieme e le eccezionali attitudini naturali del Paganini e la sua particolare costituzione fisica e la struttura e la distendibilità della sua mano e il suo genio d'artista innovatore e la sua prolungata ed intensa applicazione allo studio e i procedimenti tecnici da lui inventati e introdotti nell'arte violinistica, ben possiamo concludere che appunto dal complesso e dalla fortunata riunione di tutti questi elementi dovesse derivare il suo famigerato *segreto*"⁴⁴.

Dunque, per Bonaventura è possibile che il famigerato "segreto" di Paganini consista in un metodo violinistico di tipo "cromatico" in cui, essendo le note della scala "tutte all'ugual distanza di un semitono" risulta certamente *più pratica* di quello "diatonico", dove invece le note sono "a distanza ora di un tono ed ora di un semitono" e le dita "debbono collocarsi or più lontane or più vicine fra loro".

Vorrei a questo proposito far notare come, essendo la chitarra lo strumento "cromatico" per antonomasia, Paganini se ne sia servito per l'acquisizione in tempi brevi di risultati che, invece, sul violino richiederebbero un

⁴³ Cfr. Arnaldo Bonaventura, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

impegno decisamente più prolungato con risultati non sempre garantiti. Ed è proprio attenendomi a questa ipotesi che ho elaborato il metodo intitolato, un po' provocatoriamente, *Il segreto di Paganini. Mutazioni: tecnica comparata per violino e architarra*.

La caratteristica cromatica del metodo si evince soprattutto dal sottotitolo *Mutazioni* di chiara ascendenza guidoniana. Infatti, gli schemi di diteggiature proposti (*varianti*) sono basati su rapporti intervallari fissi, tra le dita, che restano, cioè, invariati nei cambiamenti di posizione. Nei passaggi da una posizione all'altra, l'ultimo dito di ogni singola variante è sempre punto di riferimento per lo spostamento successivo e ciò garantisce il vantaggio, di natura psicologica, di fornire all'esecutore la possibilità di *aggrapparsi* costantemente a veri e propri punti di riferimento.

L'originalità di questo metodo sta nel fatto che in appendice ripropone gli *incipit* di tutti gli esercizi, ma con l'aggiunta delle diteggiature della mano destra, necessarie perché si possano eseguire su una *mezza-chitarra* – della grandezza massima di 50 cm di diapason – cioè delle dimensioni prossime a quelle della “*contro viola*” di Paganini. Ho chiamato questo strumento di ispirazione paganiniana, *architarra* (da **archi** + **chitarra**), in quanto sintesi evidente dei due tipi di strumenti. L'architarra è infatti armata – come tutti gli strumenti ad arco – di quattro corde, che sostengono un'accordatura per intervalli di quinta giusta (si veda la foto sul retro-copertina).

Conclusioni

Le mie deduzioni, più che togliere credibilità alle capacità strumentali di Paganini, vogliono, semmai, restituire verosimiglianza a quel complesso di ciarlatanate attribuito al violinista genovese. Sotto un profilo musicologicamente più corretto, infatti, le deliranti affermazioni, fatte qua e là da Paganini nel suo vagabondare, appaiono piuttosto metafore della sua complessa personalità musicale. Paganini, cioè, non si sarebbe mai espresso in malafede, quanto piuttosto avrebbe celato il suo segreto come l'illusionista cela la realtà effettiva. Suscitando nello spettatore l'impressione di trovarsi a contatto con la realtà di un *puro* violinista, egli *agiva* solo apparentemente da violinista, mentre pensava decisamente da chitarrista e pertanto in maniera fuorviante per gli ascoltatori.

In conclusione, penso che vi siano buone ragioni per ritenere che l'eccezionalità tecnica di Paganini risieda, oltre che in un'innata predisposizione, soprattutto nella sagace intuizione dello sfruttamento contemporaneo delle due competenze: quella di violinista e quella chitarristica.

La psicologia della percezione ha dimostrato che le immagini mentali non esistono *allo stato libero* e che *non possiamo rappresentarci alcun oggetto al di fuori della possibilità del suo legame con gli altri, in quanto la percezione è il risultato dell'entrata in attività simultanea, in parallelo di aree multiple in interazioni reciproche, e la prova della realtà potrà consistere nell'entrata in risonanza o al contrario in dissonanza di due assemblee di neuroni poste a confronto*⁴⁵.

In *Neural Darwinism*, il neurofisiologo Gerald M. Edelman (Nobel per la Medicina nel 1972) applicando la *teoria della selezione naturale* ai *gruppi neuronali*, afferma che così come le specie si originano tramite un processo di selezione naturale, così le categorie percettive derivano da un processo di variazione e selezione nel sistema nervoso, che mette in relazione caratteristiche diverse dell'ambiente, raccolte in maniera indipendente attraverso canali e sottocanali sensoriali.⁴⁶ In altri termini, le diverse mappe neuronali interessate all'elaborazione percettiva, agirebbero in sincronia tra di loro consentendo l'integrazione delle diverse caratteristiche, di cui si compone l'informazione sensoriale.

⁴⁵ Cfr. Graziella Parzani, *L'impossibilità della non comunicazione*, “Quaderni di musica applicata”, Assisi, marzo 1987, n. 9, p. 47.

⁴⁶ Cfr. Gerald M. Edelman, *Darwinismo neurale*, Einaudi, Torino 1995. Prefazione di Giulio Tononi. Titolo originale: *Neural Darwinism*.

Un altro modello del funzionamento cerebrale, che contempla la presenza di gruppi di neuroni con attività oscillatoria sincrona, si richiama alla dinamica dei sistemi non lineari, o teoria del caos. A questa dinamica fa riferimento la teoria del funzionamento cerebrale di Pribram, che si richiama all'*olografia*, ossia a quel processo fotografico, che è in grado di produrre immagini tridimensionali, lasciando interferire due raggi ottenuti dalla suddivisione di un singolo fascio di luce laser⁴⁷. Allo stesso modo, sempre secondo Pribram, le rappresentazioni neurali dell'imput sono composte da un insieme di caratteristiche distintive che, come nel processo *olografico*, possono essere recuperate singolarmente, usando una diversa portante di frequenze spaziali per ciascuna immagine. Infatti, “la corteccia cerebrale può essere sintonizzata a gamme differenti di informazioni spaziali” indipendenti. Un tipico esempio pratico è quando un bambino che ha appreso da poco a differenziare le lettere dell'alfabeto, è in grado di effettuare il riconoscimento delle lettere anche quando gli vengono presentate ad ingrandimenti differenti. “Potrebbe trattarsi – afferma Pribram – di un sistema analogo al sistema uditivo in cui è possibile individuare un intervallo musicale (rapporto di frequenze) indipendentemente dalla posizione dello spettro uditivo”⁴⁸.

Inoltre, da un punto di vista strettamente pedagogico, un insegnamento che si basi sulla ricchezza degli stimoli sensoriali ha il vantaggio di agire direttamente sulle reti neuronali, modificandole al di là della naturale predisposizione genetica (*plasticità sinaptica*). Ciò significa, afferma Edelman, che nonostante nelle grandi linee le strutture neuroanatomiche siano simili da un individuo all'altro, il genoma non riesce a controllare tutti gli infiniti dettagli che regolano i circuiti nervosi.

In conclusione, una pedagogia che si fonda sull'apporto multisensoriale (visivo, uditivo, motorio, propriocettivo, ecc.) riduce i tempi d'apprendimento, agendo direttamente sulle strutture reticolari sinaptiche, da cui dipendono le correlazioni dei dati raccolti dai singoli apparati sensoriali.

⁴⁷ Cfr. Stanislav Grof, *La mente olografica*, Ed. Red, Como 1996, p. 15.

⁴⁸ Cfr. Karl H. Pribram, *I linguaggi del cervello*, Franco Angeli, Milano 1976, p. 195.