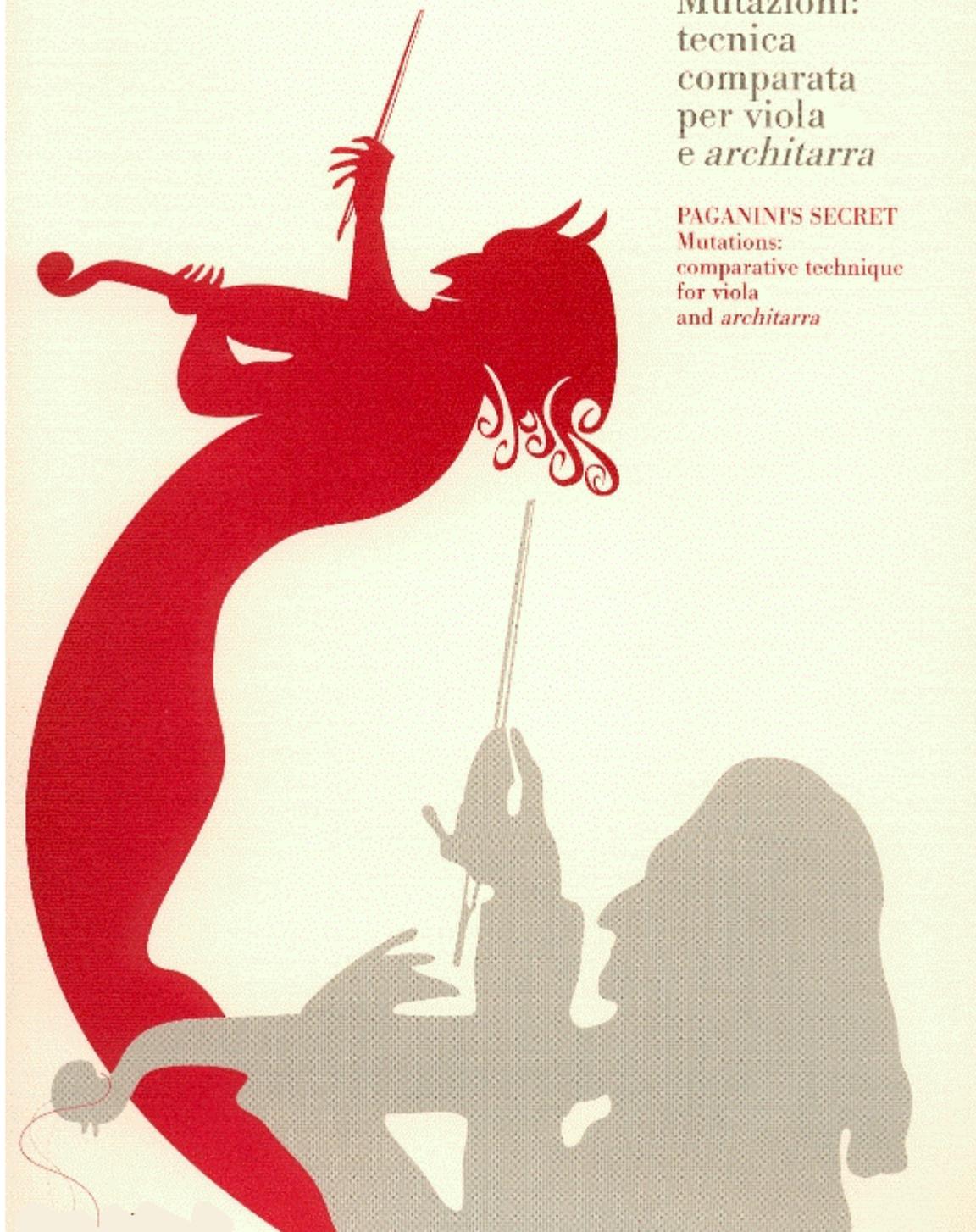


IL SEGRETO DI PAGANINI

Luigi Pentasuglia

Mutazioni:
tecnica
comparata
per viola
e *architarra*

PAGANINI'S SECRET
Mutations:
comparative technique
for viola
and *architarra*



PREFAZIONE

Nella *Prefazione* a un mio lavoro di trascrizione dal violino alla chitarra, di alcuni studi (R. KREUTZER, *Dodici studi*, Bèrben, Ancona, 1987) esaminavo e valutavo analiticamente il processo attraverso il quale, storicamente, si concretizzò quello che definivo una vera e propria osmosi tecnico-stilistica fra strumento ad arco e chitarra, ossia, il reciproco trasferimento di fattori che concernono le rispettive prassi esecutive.

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, Morlino, 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'eclittismo 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 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. 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: “...*passi ed arpeggi perfettamente eseguibili, dal momento che i chitarristi li eseguono sul violino, sono dai violinisti dichiarati inesequibili ... il poco, che i nostri giovani violinisti sanno in proposito, l'hanno imparato da soli dopo l'apparizione di Paganini*”.

La formazione chitarristica di Paganini, infatti, deve avere non poco influenzato lo stile delle sue composizioni violinistiche, come del resto dimostra l'uso che egli faceva del *pizzicato*, ottenuto con la sola mano sinistra (corrispondente al *legato* chitarristico), oppure la 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.

Viceversa la sua formazione violinistica deve aver influenzato lo stile delle composizioni per chitarra, come sta a dimostrare il frequente ricorso, nelle sue opere per questo strumento, di rapide scale per intervalli simultanei o spezzati di terze, seste, ottave e decime, simili a quelle che si praticano sul violino.

È possibile che Paganini abbia potuto teorizzare un metodo fondato sulle affinità tecniche tra il violino e la chitarra? La cosa appare, a mio avviso, abbastanza probabile.

Ovviamente Paganini si guardò bene dal rivelare il suo *trucco* e ciò per almeno due buone ragioni. La prima è che il suo *segreto* una volta svelato, sarebbe apparso tutt'altro che *diabolico* e quindi avrebbe in qualche modo svilto il mito dello strumentista d'eccezione (cosa rara in un'epoca dominata tutta dal melodramma. La seconda ragione potrebbe risiedere nel fatto che il sistema escogitato da Paganini si fondava presumibilmente su un'intuizione avanguardistica per quei tempi: un *sistema cromatico* come, ad esempio, quello del Sevcik, avrebbe allora certamente sortito un effetto deludente.

Una chiarificazione andrebbe cercata nelle consuetudini del tempo e in quelle situazioni e personaggi che possono fornirci per analogia, giustificazioni attendibili.

Una tipica prassi virtuosistica dell'epoca, per esempio, si basava sulla *scordatura*, ossia la variazione dell'accordatura dello strumento, cosa che Paganini praticava frequentemente sul violino.

La variazione dell'accordatura praticata dal violinista genovese sbalordì i critici e i violinisti dell'epoca e continua a sbalordire ancora oggi. *“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”* (A. Bonaventura).

Ho avanzato l'ipotesi che la scordatura praticata da Paganini sul violino poteva consistere, più verosimilmente, nel sostituire 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 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 (come ebbi già modo di esporre nella succitata prefazione agli Studi di Kreutzer) è il frequente ricorso di Paganini, nelle sue *improvvisazioni*, alla seguente accordatura del violino:

Corde	IV	III	II	I
Accordatura	sib	mib	sib	mib
Intervalli	4 ^a		4 ^a	

Ciò gli avrebbe infatti permesso 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, l'innalzamento (sembra sistematico) della quarta corda del violino da sol a sib, ogni volta che si apprestava ad improvvisare per sola quarta corda, mi suggerì un'ulteriore considerazione: Paganini avrebbe potuto accordare la IV e III corda del violino con un rapporto di terza maggiore (sib-re) e la II corda in rapporto con la III con un intervallo di quarta giusta (re-sol), ossia con gli intervalli intercedenti rispettivamente tra le prime tre corde della chitarra (sol-si = terza maggiore; si-mi = quarta giusta). Ossia:

accordatura normale del violino:

	IV	III	II	I
	sol	re	la	mi
int. intercedenti:	5 ^a	5 ^a	5 ^a	

accordatura del violino secondo la mia ipotesi:

	IV	III	II	I
	sib	re	sol	mi
	3 ^a	4 ^a	6 ^a	

accordatura delle prime tre corde della chitarra:

	III	II	I
	sol	si	mi
int. intercedenti:	3 ^a	4 ^a	

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 il la di un tono).

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.

Durante tutto il Settecento, la scordatura oltre che sul violino, veniva praticata anche su altri strumenti, chitarra inclusa. Ciò è ben documentato in particolar modo dall'altro grande virtuoso e amico di Paganini che fu Luigi Rinaldo Legnani, anch'egli come questi chitarrista-violinista.

Vi sono, come si vedrà, validi motivi per supporre che lo stesso Paganini praticasse (con finalità unicamente di studio), la scordatura della chitarra, accordandola per intervalli di 5^a, ossia come un violino.

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?

Le mie deduzioni, più che togliere credibilità alle capacità strumentali di Paganini, vogliono, semmai, restituire verosimiglianza a quel complesso di ciarlanate 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.

Quanto detto dovrebbe indurci a pensare che sarebbe sicuramente di grande utilità e vantaggio per gli strumentisti ad arco, intraprendere (come del resto abbiamo ragionevolmente supposto facesse Paganini) *trasposizioni* di adeguati esercizi di tecnica della chitarra al violino, alla viola o al violoncello.

Un valido sistema può essere, per i violinisti e i violisti, l'esercitazione su di una *mezzachitarra* (max. 50 cm di diapason), facilmente reperibile sul mercato, accordata per intervalli di 5^a.

Ho chiamato questo strumento, di *ispirazione paganiniana, architarra* (da archi + chitarra), in quanto sintesi evidente dei due tipi di strumenti; la differenza di dimensioni tra esso e una viola è di fatto minima [Tav. I].

Il suo impiego è ovviamente finalizzato esclusivamente allo studio. Eccone le principali caratteristiche:

- 1) monta corde di chitarra, che hanno maggiore tensione rispetto alle corde degli strumenti ad arco;
- 2) gli spazi tra i semitoni sono più ampi rispetto a quelli di una viola; si richiede, pertanto, grande cautela e perizia nel praticare gli esercizi, al fine di evitare danni alla mano sinistra come tendiniti e controproducenti irrigidimenti;
- 3) fa uso di *capotasto* che permette di ridurre l'estensione della tastiera a piacimento allo scopo di semplificare gli esercizi, soprattutto per chi inizia [Tav. II];
- 4) in quanto strumento temperato ha l'indubbio vantaggio di permettere, preventivamente la verifica dell'intonazione degli esercizi che saranno successivamente ripresi sul violino, sulla viola o sul violoncello.

L'architarra, infatti, può essere impiegata anche dai violoncellisti, accordando una *normale* chitarra per intervalli di quinte.

Ritengo inoltre di importanza fondamentale ed imprescindibile, l'impiego di una tecnica il più possibile *agile* per la mano sinistra. Personalmente preferisco quella proposta da Yeudi Menuhin nel suo trattato *Il violino*, e da lui definita pittorescamente *a passo di gatto*. Essa consiste nel far corrispondere ad ogni pressione di ciascun dito il sollevamento delle restanti dita della mano sinistra, lasciando appena la corda nell'intervallo tra due pressioni consecutive. Si evita così di interrompere la continuità di suono tra una nota e la successiva, oltre ad eliminare ogni inutile irrigidimento della mano sinistra.

Si veda come esempio la successione delle dita 1° - 2° - 3° - 4° della mano sinistra [Tavv. III, IV, V e VI] in cui è possibile notare come, ad ogni pressione di un dito corrisponde volta per volta il sollevamento delle nocche oltre che delle restanti dita.

Basi teoriche del metodo

Il presente metodo è la dimostrazione della reale possibilità di interazione comparativa fra tecnica per chitarra e quella per strumenti ad arco: lo scambio di prerogative *tecnicamente elettive* da un tipo di strumento all'altro, costituisce, infatti, l'obiettivo prioritario di quest'opera.

L'originalità di questo sistema sta nel fatto che ogni nota si definisce in rapporto con un'altra nota (bicordi), all'interno di una *formula*, formata da due *varianti*, caratterizzate entrambe dal medesimo rapporto intervallare tra le dita di ciascuna variante rimane invariata. Da qui la definizione guidoniana di *Mutazioni* data al metodo, in quanto ogni variante è trasportata, volta per volta su toni diversi, pur rimanendo sempre uguale a se stessa.

Nei cambiamenti di posizione mentre l'ultimo dito della prima variante è punto di riferimento per gli spostamenti ascendenti, l'ultimo dito della seconda variante è invece punto di riferimento per i cambiamenti di posizione discendenti. Ciò garantisce il vantaggio, di natura psicologica, di fornire all'esecutore la possibilità di *aggrapparsi* costantemente a veri e propri punti di riferimento. Con l'esercizio, infatti, la tastiera dello strumento ad arco tenderà progressivamente a configurarsi, interiormente, come una sorta di *griglia di punti di riferimento*, assimilandosi (in particolar modo se parallelamente ci si esercita anche sull'architarra) con la realtà effettiva del manico tastato della chitarra.

Vorrei innanzitutto precisare che l'apprendimento degli strumentisti ad arco si fonda principalmente sul parametro *uditivo-motorio*: (1) preventivo ascolto interiorizzato dei suoni, (2) esecuzione. Differentemente i chitarristi si giovano di un approccio *visivo-motorio*: (1) percezione ottica delle posizioni sulla tastiera, (2) esecuzione. Come ho già avuto modo di dire, Paganini avrebbe, a mio avviso, sperimentato una sorta di sovrapposizione sinergica delle due competenze chitarristica e violinistica, a tal punto da riuscire a recepire una *visione* interiorizzata del manico del violino, assimilabile, per certi versi, al tipo di suddivisione per tasti del manico della chitarra. Egli riuscì così ad ottenere vantaggi che possono oggi essere chiariti su basi neurofisiologiche e psicologiche.

Alla luce di moderni dati sperimentali si può affermare che gli elementi acquisiti da Paganini sul terreno chitarristico si trasformassero sul violino in sensibilità *proprioceettiva* o *somatosensoriale*, come avviene nella visione interiorizzata della realtà da parte di un non vedente. In altri termini, come il cieco *studia* il proprio ambiente di vita quotidiano calcolando passo dopo passo, gesto dopo gesto, le distanze fra lui e gli oggetti a sua portata, così uno strumentista ad arco dovrebbe procedere con movimenti costantemente guidati e regolari, ossia come fa il chitarrista che *guardando le posizioni delle dita le colloca, con sicurezza, nei rispettivi tasti*.

Il sistema muscolare, mani e dita incluse non è solo un organo per il movimento; esso è anche un organo di senso come la vista e pertanto capace di inviare al cervello una sensibilità profonda. Il nostro senso del movimento dipende da segnali che provengono dai tendini, dai muscoli e dalle articolazioni, grazie a gruppi di *recettori* somatici, detti *meccanocettori*. La sensibilità propriocettiva ci permette, infatti, di apprezzare a occhi chiusi, ad esempio, quale è la posizione delle dita tra loro e in rapporto ad oggetti esterni.

Uno dei fondatori della moderna neurofisiologia, Charles Sherrington, ha dimostrato come il *riflesso muscolare* sia caratterizzato da due distinti momenti tra loro antagonisti: *l'eccitamento* e *l'inibizione*. Questi due sistemi fanno a loro volta capo a processi di controllo centrali, che rendono possibile la *modulazione* dei singoli movimenti. In altri termini, nel corso del nostro sviluppo il cervello costruisce dei modelli interni del nostro corpo (*engrammi*) e, combinandoli, li trasforma in schemi d'azione in rapporto col mondo esterno. In tal senso la sequenza dei movimenti si traduce più facilmente in *engrammi mnestici* visivi e motori, che costituiranno delle tracce durature e che sarà poi possibile rievocare.

Gli studi di Sherrington sulle scimmie hanno inoltre dimostrato che parti del cervello di questi animali, quando eseguono dei movimenti per guadagnare un premio, entrano in attività prima che il movimento venga espletato. La concezione secondo la quale la corteccia motoria anticipa i parametri di forza, riveste, per il nostro assunto, un'importanza decisiva. Infatti, potendo, negli esercizi proposti, anticipare sia la nota che la posizione del dito che effettuerà il cambiamento di posizione successiva, si viene conseguentemente ad anticipare anche la registrazione somatica del movimento prima che esso avvenga.

Come si è già detto, ogni apprendimento implica la ritenzione di *tracce mnestiche*, che permettono all'esperienza di essere rievocata. Tuttavia ogni rievocazione determina una variazione e un affievolimento dell'esperienza originaria. La teoria della *distorsione* della traccia mnestica, formulata da Wulff (1922), rivela come il ricordo tende: (1) al *livellamento* delle irregolarità; (2) all'*accentuazione* degli elementi più appariscenti; (3) all'*assimilazione* dell'esperienza ad un principio di *normalità* già acquisita.

L'applicazione degli esercizi sull'*architarra*, ha come obiettivo proprio quello di rafforzare la sicurezza della mano sinistra in virtù del maggiore impegno richiesto. In tal senso *l'architarra*, favorendo l'accentuazione meccanica degli esercizi, ne rafforza conseguentemente la loro memoria visivo-motoria. Successivamente le tracce mnestiche tenderanno ad affievolirsi, secondo i processi di livellamento, fino ad assimilarsi alla normalità delle posizioni di uno strumento ad arco, non lasciando, cioè, traccia alcuna della sperimentazione sull'architarra, se non un'accresciuta sicurezza.

Molti risultati sperimentali sulla memoria, e in particolar modo quelli condotti da Pribram, utilizzano le analogie con la tecnica fotografica tridimensionale dell'*olografia*: si

tratta di un particolare metodo in cui l'informazione è codificata in forma distribuita su lastre distinte sovrapponibili (ologrammi), ognuna delle quali contiene, con diversa luce, l'intera scena. Nel nostro caso si potrebbe dire che lo stesso esercizio proposto sull'architarra e sul violino, costituisce un duplice ologramma della stessa cosa, ossia due riproduzioni *con diversa luce* dello stesso oggetto. È solo dalla sovrapposizione degli ologrammi che l'immagine apparirà in tutta la sua perfezione e profondità.

Luigi Pentasuglia

movimento ascendente della variante «1 - 2 - 4 - 3» si dovrà registrare mentalmente le posizioni del «1» e «3» dito prima del cambiamento di posizione che porterà il primo dito al posto del terzo, ossia:

1 2 4 3
 1 2 4 3
 1 2 4 3
 etc.

— Gli esercizi con cambiamenti di posizione, che iniziano dalla 1^a posizione, una volta *automatizzati*, dovranno essere riproposti a partire dalla *mezza posizione* e, viceversa, quelli che partono dalla mezza posizione, dovranno essere studiati anche a partire dalla prima posizione.

— **Bicordi.** Per un miglior controllo dell'intonazione sarà utile applicare in questi esercizi la tecnica dei *bicordi*: si vedano i seguenti esempi dimostrativi relativi agli esercizi 1, 2, 3, 4, 5 e 6 della 1^a Unità.