

Onorio Zaralli

IN CONCERTO

*Il controllo dell' emotività
nelle pubbliche esecuzioni*

CONCERTO ITALIANO
1995

AI LETTORI

Il presente lavoro è rivolto all' attenzione di tutti coloro che, nel corso di pubbliche esecuzioni, si sono trovati di fronte l' angoscioso problema del controllo emotivo, dell' alterazione della tensione fisica, con conseguenze spesso gravissime dovute alla sensibile riduzione della capacità di autocontrollo e di concentrazione. E' un fatto grave, non possiamo nascondere; ma tutto ciò, credetemi, al pari di ogni altro problema, può essere analizzato, compreso, risolto. Non possiamo permettere che il nostro livello di professionalità', di preparazione, più semplicemente, la nostra capacità o potenzialità espressiva possano essere seriamente compromessi da situazioni problematiche risolvibilissime ma che, dai più, sono considerate, con fatalistica rassegnazione (disperazione), barriere insormontabili.

Il ragionamento e' semplice: così come, attraverso lo studio del nostro strumento, siamo riusciti gradualmente, giorno dopo giorno, ad acquisire capacità' tecniche sempre più ampie, grazie ad applicazioni specifiche e a verifiche costanti, altrettanto e' possibile acquisire capacità' di autocontrollo emotivo o, per meglio dire, capacità' di gestire al massimo grado di positività le nostre risorse, sia fisiche che psichiche.

Chi scrive e' uno che, nel corso della sua prima esecuzione pubblica, prossimo ad uno svenimento, e' stato costretto ad interrompere l' ultimo brano per non essere più in grado a controllare lo strumento (aveva allora 11 anni); lo stesso che, anni dopo, ha suonato interamente a memoria l' integrale dei Concerti di Mozart per flauto e orchestra nella Sala Grande della Filarmonica di S. Pietroburgo in diretta radiofonica e davanti ad un pubblico di 2400 persone.

Questo lavoro, concepito come corso di autocontrollo emotivo nelle pubbliche esecuzioni, e' diviso in diversi capitoli. Il lettore trovera' in ciascuno di essi analisi, suggerimenti ed esercizi applicativi. Per una migliore riuscita del corso, consiglio di studiare ciascun capitolo con la massima attenzione e disponibilita', superando le pur legittime diffidenze, sperimentando costantemente gli esiti conseguiti in situazioni che possono efficacemente "simulare" una pubblica esecuzione: riunioni fra amici, alla presenza di parenti o di persone disposte, dietro nostro invito e in cambio di un' ora di musica, ad essere, inconsapevolmente, i piu' preziosi collaboratori per la nostra ricerca. Perche' solo di ricerca si tratta: il controllo emotivo o, al contrario, l' incapacita' di controllare le proprie tensioni, non sono doni celesti ne', tampoco, dannazioni eterne; dobbiamo credere che tutto cio' costituisce "piu' semplicemente" un problema che puo' essere concretamente risolto o, se vogliamo guardare la questione sotto l' altro punto di vista, competenze che possono essere acquisite. Nell' un caso o nell' altro, comunque, occorre programmazione, metodo, disponibilita' e verifiche.

Latina, 28 maggio - 3 giugno 1995

L' Autore

"L' uomo e' cio' in cui crede"
A. Cechov

UNA SITUAZIONE PARADOSSALE

Abbiamo preparato con cura il programma del concerto, insistito per inserirvi i pezzi piu' difficili del nostro repertorio; provato e riprovato i passi piu' difficili; ora ci sembra tutto OK, non ci resta che confidare sulla nostra buona stella nel momento in cui saremo chiamati davanti al pubblico. Non manca molto, aspettiamo solo di entrare in scena.

Ci sembra di avvertire in noi una tensione che via via ci distacca dalla realtà del quotidiano, ci altera il normale stato emotivo: negli ultimi istanti di attesa vorremmo fare qualcosa ma e' arrivato il momento, dobbiamo entrare in sala. Improvvisamente, ci sembra di aver dimenticato qualcosa, ma no, ricordiamo tutto.....Oddio!, non ne siamo piu' sicuri; vorremmo prenderci ancora qualche istante qualcuno ci esorta: dobbiamo entrare.

Entriamo con ansia, il passo affrettato e rigido. Vediamo il pubblico senza guardarlo, abbozziamo un goffo inchino. Salutiamo il direttore d' orchestra ma dimentichiamo di stringere la mano al primo violino.

Prendiamo il "la" dall' orchestra ma non capiamo se il nostro e' calante o crescente e per non stare li' a tediare il pubblico oltre misura improvvisiamo una semi-accordatura con i nervi gia' duramente provati.

Notiamo anche che il leggio e' basso, ma lo alziamo di troppo: da questo momento nessuno vedra' piu' la nostra faccia.

Si comincia a suonare: stacciamo un tempo totalmente diverso da quello tenuto durante le tre prove di preparazione. Qualcosa va, ci sembra accettabile, ma poi, improvvisamente, "il" passaggio ci tradisce. A questo punto sentiamo che i muscoli non funzionano: le braccia sono incredibilmente rigide, le gambe bloccate, le dita non rispondono ai nostri comandi, non siamo piu' in grado di controllare l' esecuzione.

Abbiamo perso il contatto con la torre di controllo ma non possiamo piu' fermarci: si procede in *volo cieco*. In pochi attimi siamo capaci di distruggere ore e ore di studio, i tanti esercizi tecnici, le "prove di volo", ora ci abbandonano, non accorrono in nostro aiuto.

Alla fine, comunque, riusciamo ad atterrare, il pubblico applaude la nostra esecuzione. Siamo ora preda di un caleidoscopio di sentimenti, difficili da distinguere: gioia perche' tutto e' finito, ma anche rammarico per cio' che non ha funzionato; euforia si, ma anche rabbia contro noi stessi.

In camerino diamo sfogo a tutto questo: commentiamo a caldo la tal battuta, il tal attacco, l' entrata sbilanciata, e c' e' chi e' gia' pronto a consolarci; altri si complimentano con noi, e forse sono anche in buona fede; altri ancora, e sono i piu' stronzi, ostentano sorrisini da serpente, occhiate di malcelato piacere sadico; altri, infine, ci vengono incontro con l' espressione austera e paternalistica di chi sembra volerci dire "*ego te absolvo*".

Siamo letteralmente usciti dalla scena, non sentiamo neanche il pubblico che ci chiama; entra qualcuno a sollecitarci ad uscire nuovamente; e questa uscita e' piu' penosa della prima: i lineamenti stravolti, l' espressione indefinita, vorremmo chiedere scusa, perdono, ma ci risolviamo in un inchino frettoloso e poi via, di corsa, con tutti i problemi anche questa volta irrisolti, con le nostre colpe da espiare, con un incubo ancora vivo che ci lascia, soli, con un senso di stordimento.

Ma cosa diavolo e' successo? Perche' tutto questo?

Perche'quello che doveva essere, *poteva essere*, un buon concerto si e' risolto per noi nella trasfigurazione della normalita' nell' impossibile, della comunicabilita' nell' impotenza, del piacere nell' amarezza dell' angoscia?

Vorremmo la rivincita subito, ma dobbiamo aspettare.

E dire che l' avevamo preparato cosi' bene

. *ed ora riflettiamo*

Anche se potra' sembrarvi per taluni aspetti paradossale, la situazione che abbiamo qui descritto puo' rappresentare con sufficiente attendibilita' la "situazione tipo" di alterazione dello stato psichico *in negativo* durante l' esecuzione. Possono, ovviamente, cambiare le *misure* di tale alterazione, riducendosi a minimi (*normali?*) istanti di disattenzione, o, al contrario, assumendo proporzioni catastrofiche.

Ma la *dinamica* non cambia. Inizia da molto lontano, trae origine cioe' da un atteggiamento molto personale nei confronti della **dinamica di relazione**, da un verso, e dallo **spettro del giudizio**, dall' altro. Ma c' e' ancora dell' altro.

Dall' analisi nel nostro racconto possiamo trarre insieme tutti gli spunti che svilupperemo nel corso dei capitoli successivi.

IL PONTE DI SIMPATIA

Che cos' e' un ponte? E' qualcosa che collega due punti (terre, strade, sponde) fra di loro, rendendo possibile una comunicazione, permettendo - per meglio dire - una **dinamica di relazione**. Se il ponte non c' e', o se si interrompe, o se, pur essendoci, non risulta efficace, altrettanto inesistente, precaria o difficoltosa risultera' la comunicazione.

Ma il ponte e' soprattutto una *scelta* dell' uomo, una sua iniziativa per rispondere a determinati bisogni; nei processi comunicativi, e quindi anche nelle nostre pubbliche esecuzioni, esso rappresenta una *necessita'*, un presupposto, che noi dobbiamo saper costruire. Dimostrero' che non saremo i soli a farlo; sara' proprio il pubblico ad aiutarci se favorito ed incoraggiato dal nostro atteggiamento.

Molto raramente - credetemi - il soggetto "pubblico" e' reticente alla costruzione del *ponte di simpatia* fra noi e lui. Se cio' che dico non fosse vero, dovremmo ritenere come valide tesi che a mio avviso sono invece semplicemente assurde e paradossali, e cioe':

- il pubblico verrebbe al nostro concerto sperando di assistere ad una catastrofe, per godere delle nostre difficolta', per trascorrere e condividere con noi momenti di angosciosa tensione;

- il pubblico, a concerto finito, non spererebbe altro che di poter esprimere giudizi negativi, frantumare la dignita' di un povero Cristo, criticare violentemente una sciaguratissima *performance*.

Tutto questo non e' vero, non puo' essere vero, visto che la sua partecipazione e', fino a prova contraria, frutto unicamente di una scelta *libera*. Il pubblico *ha scelto* cioe' di vivere un' ora diversa da quella della normale *routine*, per divertirsi (?), per stimolare una legittima curiosita' (?), per ascoltare musiche nuove (?), per sentire e vedere un artista dal vivo (?)...... o, piu' semplicemente, perche' non aveva nient' altro di meglio da fare. Tutto, cioe', all' infuori che di voler trascorrere l' ora piu' brutta della giornata. C' e' quindi molta disponibilita' nel soggetto pubblico: questo noi dobbiamo saperlo, di questo noi dobbiamo essere convinti, ma *veramente* convinti. Il pubblico e' li', ci aspetta, ha scelto di essere presente: ora non potra' restare indifferente; potra' solo sorriderci ma potra' anche amarci. E amarci davvero, senza conoscerci.

Anche il pubblico si emoziona, prima dell' inizio del concerto: e' un' emozione diversa dalla nostra, certo, ma e' altrettanto vera, palpabile. Se imparerete ad osservare i volti, le espressioni della gente che ci sta guardando subito dopo il nostro ingresso in sala (v. esercizio), potrete notare gli sguardi attenti, il sorriso cordiale ed elegante, in alcuni - addirittura - lo stesso rossore che e' sul nostro volto. Sono, questi, attimi bellissimi, che non possiamo permetterci di perdere: ci danno la stessa emozione che avvertiamo intimamente quando incrociamo uno sguardo profondo, insistente. Non c' e' ancora la musica, ma c' e' gia' la ricerca di una "sintonia"; e' nato un desiderio di relazione, una *fantasia*. W. Shakespeare chiarisce bene questa dinamica ne *Il mercante di Venezia*:

- Dimmi, dove nasce la fantasia. Nel cuore o nella testa?
Come si genera, come si sviluppa? Dimmi, dimmi.

- Dagli occhi si genera, si nutre dal guardare e muore nella culla dove vive.

Altro che entrare frettolosamente, vedere il pubblico senza guardarlo, pensare a lui come ad una giuria implacabile senza volto. Nulla di piu' assurdo! Il pubblico e' qualcosa di vivo, di positivo, non chiede altro che di essere, in qualche modo, "amato". Vede in noi la possibilita' di un rapporto di comunicazione *sui generis* senza il linguaggio delle parole, *al di la'* delle parole, piu' autentica delle parole. Ed e' per questo pubblico che noi siamo li', sulla scena: per offrirgli un qualcosa che non puo' non risultare gradito. Sia noi che loro, dunque, siamo qui per questo.

Quanto piu' riuscirete a cogliere questi attimi di *preludio*, di *corteggiamento*, tanto piu' saprete attingere al mare della emotivita' collettiva, sintonizzarvi sulle "frequenze" in sala. Il pubblico vi ha accolto, vi gradisce veramente, ha gia' costruito la sua parte di ponte; ora aspetta voi, il vostro entusiasmo, la vostra intelligenza.

Esercizio

Entrate in sala con passo calmo e nel contempo risoluto, guardando i volti di coloro che vi sembrano maggiormente cordiali nei vostri confronti.

Dopo aver salutato tutto il pubblico con un inchino profondo ed elegante, "agganciate" subito un rapporto con i soggetti dapprima individuati: guardateli con attenzione, soffermandovi per qualche istante ad osservare attentamente dei piccoli particolari: la forma degli orecchini, il nodo di una cravatta, il colore di una giacca. Queste persone diverranno, per tutto il concerto, i vostri punti di riferimento, le "coordinate" fra il pubblico, i "pilastri" del ponte. Sorridete ad essi, spendete ancora, prima di iniziare, qualche attimo nei loro sguardi. Ne ricaverete enormi benefici, una grande energia positiva. In questo modo, anche voi avrete gettato il vostro primo "pilastro".

DIETRO LE QUINTE

Un altro momento importante per l' artista e' quello che precede immediatamente la sua entrata in scena; immediatamente si fa per dire, visto che l' attesa "dietro le quinte" puo' durare anche un' ora.

In questi 60 minuti, se si potesse fotografare lo stato nervoso di chi si appresta ad uscire, avremmo una serie di fotogrammi che evidenzierebbero un crescendo di ansietà, per la verita' molto rischiosa, che tende a logorarci ancor prima del nostro ingresso in sala.

In quest' ora tutto puo' succedere: gente che viene a salutarci, personale del teatro che continua a raccomandarci questo e quest' altro "rompendoci" la necessaria concentrazione (e non solo quella!), amministratori che vogliono i nostri dati anagrafici, altri che sventolano i moduli della SIAE; leggi che non si trovano, pagine in fotocopia che si sono staccate e nessuno ha portato - ovviamente! - il nastro adesivo per incollarle (e' gia' questa una buona ragione per non fotocopiare la musica), e cosi' via

Cosa fare, dunque, per gestire al meglio l' ora dietro le quinte?

Innanzitutto consiglio di arrivare nel luogo del concerto proprio un' ora prima, ne' piu', ne' meno. Un' attesa eccessiva finirebbe con il logorare ancora di piu' i nostri nervi o, in altra ipotesi, col deconcentrarsi per il troppo tempo di inattività; al contrario, arrivare al concerto solo 15 minuti prima potrebbe essere molto rischioso perche' (il diavolo solo sa come cio' potrebbe accadere) potremmo aver bisogno di non so, cucire un bottone della nostra camicia, sostituire una corda dello strumento, ecc.

Analizziamo dunque l' ora dietro le quinte e proponiamo le attività da fare.

1. Per prima cosa, se non lo si e' fatto prima o se altri non avra' cura di farlo per voi, sistemate il vostro leggio e gli spartiti sulla scena, dopo averli controllati e disponendoli con precisione nell' ordine di esecuzione.

2. Rientrati nel vostro camerino, indossate gli abiti da concerto, rinfrescatevi; preparatevi come se l' ingresso fosse imminente.

3. Prendete il vostro strumento (ricordatevi: gli spartiti devono essere gia' in sala!) e controllatene l' efficienza e l' intonazione. Se volete suonare, non fatelo per piu' di 10 - 15 minuti, e, comunque, limitatevi a note lunghe, qualche scala, una successione di arpeggi: sappiate che il concerto non e' ancora iniziato e che quindi ostinarsi a voler suonare per quasi tutta l' ora sarebbe enormemente deleterio perche':

- disperde enormemente le vostre energie, che invece sono, ora piu' che mai, preziosissime;

- infastidisce i vostri colleghi;

- non vi consente di eseguire i necessari esercizi di rilassamento e di concentrazione;

- non aggiunge comunque *nulla* alla vostra preparazione;

- dapprima incuriosisce, poi distrae, infine disturba il pubblico che e' entrato in sala il quale, in questo momento, sta anch' esso a suo modo predisponendosi al concerto, cosi' come state facendo voi. Ricordatevi che il tempo delle prove e' finito. Non possiamo credere che siano sufficienti pochi minuti

a rivoluzionare un fraseggio o a perfezionare un passaggio di tecnica. In quello stato emotivo, poi! Quindi, quel che e' fatto e' fatto. Meglio dedicarsi ad altro.

4. Eseguite con calma gli esercizi di preparazione.

ESERCIZI DI RILASSAMENTO FISICO

Esercizio n. 1

Sedetevi su una sedia dura non molto bassa (in mancanza di questa, puo' andar bene anche se starete seduti sul bordo di un divano); appoggiate le braccia sulle ginocchia, assumendo la posizione di un cocchiere; curvate la schiena in avanti e guardate con gli occhi verso il pavimento che e' davanti a voi. Restate in questa posizione per qualche minuto, come se steste leggendo un giornale su una panchina. Non parlate. Respirate tranquillamente. Ma soprattutto, siate ottimisti!

Esercizio n. 2

Alzatevi evitando movimenti bruschi, quindi passate a scaricare la tensione accumulata nei vostri muscoli, in particolar modo nel collo, braccia, polsi, mani e gambe.

- per il **collo**: stando dritti, ruotate lentissimamente il collo verso sinistra, cercando di girarlo all'indietro il piu' che potete. Arrivati al punto di massima tensione, restate in questa posizione per 5 secondi, poi tornate nella posizione iniziale. Respirate normalmente. Ripetete l' esercizio per 4 - 5 volte e poi, ancora, simmetricamente, eseguitelo ruotando la testa verso destra, con le stesse modalita'. E' importantissima la lentezza dei movimenti e la regolarita' della respirazione.

- per le **braccia**: stando in piedi, disponetevi parallelamente ad una parete (o ad un mobile), alla distanza di 80 cm. circa (la parete o il mobile sono alla vostra destra). Alzate il braccio destro verso destra fino a portarlo in linea con le spalle e cercate di "tirarlo" avvicinandovi con la punta delle dita alla parete. Abbiate cura di non spostare il tronco durante questo esercizio. Ora, invertite tutto, e fatelo con il braccio sinistro.

- per i **polsi**: portate le braccia bene in avanti; ruotate i polsi contemporaneamente (il destro in senso orario e il sinistro in senso antiorario). Effettuate questo esercizio lentamente e per non piu' di 30 secondi.

- per le **mani**: massaggiare energicamente la palma della mano destra con la mano sinistra e viceversa, come se steste modellando un corpo di cera. Poi, massaggiatele ancora come se vi steste asciugando. Per chi tende ad avere una sudorazione eccessiva nelle mani, questo esercizio puo' essere eseguito utilizzando un panno di lino.

- per la **schiena**: sedetevi sul bordo di una sedia, appoggiando le mani sulle vostre gambe; cercate ora di "allungare" la schiena come se voleste raggiungere con la testa qualcosa che e' sopra di voi. Non alzate le spalle. Respirate lentamente e profondamente. Cercate di allungarvi sempre di piu', ma, allo stesso tempo, non eseguite questi esercizi con sforzo. Arrivati al punto di massima tensione, restate immobili per 5 secondi poi, respirando lentamente, tornate alla posizione del cocchiere (v.). Ripetete questo esercizio 3 volte.

- per le **gambe**: state dritti all' impiedi, mani dietro la schiena. Contraete e rilassate i muscoli delle gambe in successioni di 5 + 5 secondi; eseguite questo esercizio 5 volte. Poi, alzatevi lentamente sulle punte e restate in questa posizione per 10 secondi. Ripetete la sequenza 3 volte. Quindi, alzatevi (si fa per dire!) sui talloni, osservando tempi e successioni dell' esercizio precedente.

Nota importante.

Nell' eseguire questi esercizi di rilassamento fisico, e' indispensabile osservare quanto segue:

- eseguiteli con scrupolo e con il massimo rigore;
- eseguiteli lentamente;
- eseguiteli nella convinzione che essi sono parte integrante della vostra preparazione.

Passiamo ora agli esercizi di *concentrazione*.

Innanzitutto non si parla qui di esercizi in grado di produrre il "miracolo", risolvere cioè passaggi tecnici, rivelare fraseggi straordinari. Sono, e lo sottolineo, esercizi che mirano ad accumulare le energie, a fare il conto delle risorse, a stabilire uno stato di benessere psichico.

Potete eseguire questi esercizi anche affacciati ad una finestra (se il panorama merita), o seduti comodamente su una poltrona: l' importante è potersi isolare dagli altri, evitare interferenze, distrazioni. Meglio ancora se li eseguite tenendo in mano il vostro strumento (concediamo una deroga solo a pianisti e contrabbassisti).

Vi siete isolati mentalmente? Bene, tra poco la vostra mente sarà invasa da mille pensieri. Si sta scatenando, nella vostra testa, una tempesta di idee, da quelle apparentemente più lontane dalla situazione reale, a quelle più banali, e poi, di nuovo, a quelle più remote. C' è, comunque, una idea fissa, più ostinata delle altre: quella di provare paura, la paura di sbagliare, di essere giudicati male, di poter distruggere tutto.

Analizziamo.

La paura è un sentimento normalissimo nell' uomo e, come tale, *può* e *deve* essere vissuto. Non bisogna aver paura della paura. Non è un fatto patologico, una dimensione assurda (altra cosa è il terrore); è come la fame, la sete, il desiderio: e come la fame, la sede, il desiderio può essere "*saziata*".

Dobbiamo cercare di capire, dunque, "di che cosa" si ha paura.

Può esistere una paura *soggettiva* e una paura, per così dire, "*oggettiva*".

La paura *soggettiva* può essere neutralizzata pensando che:

- non vi apprestate ad entrare in un' aula di tribunale e, comunque, anche se così fosse, sareste testimoni di un fatto (evento musicale), non imputati di un reato;
- avete scelto un programma consono alle vostre possibilità tecniche e competenze musicali (v. il Cap. "La scelta del programma") e quindi nessuno vi chiederà di spingervi al di là dei vostri confini; per di più lo avete studiato attentamente;
- chi vi ascolta è ben disposto verso di voi (v. Cap. "Il ponte di simpatia"), non ha alcuna idea omicida nei vostri confronti; per di più, è comunque più disposto al perdono che alla vendetta;
- avete la fortuna, riservata a pochi (e di questo siatene *veramente* felici) di poter esprimere la vostra emotività per mezzo di un'arte che *conoscete*, ed è un' arte meravigliosamente unica. Siete privilegiati per questo. Il *vero* giudizio (ammesso che ne abbiate bisogno) sarà, per voi, solo il vostro.

Se invece la vostra paura è determinata da fattori *oggettivi*, quali, ad esempio:

- avete scelto un brano che va al di là delle vostre possibilità tecniche;
- non lo avete studiato con sufficiente cura o lo avete provato con i vostri *partners* solo due o tre volte, facendo affidamento soprattutto sulla buona sorte e seguendo quindi le regole dell' *Italian marketing style* (da notare l' accento);
- arrivate in sala 10 minuti prima dell' inizio del concerto;

allora sì, avete ragione ad aver paura! Siete stati degli incoscienti. Solo un pubblico di incompetenti può salvarvi dalla vostra vergogna. Ma non siatene felici. La vostra professionalità non si misura, né

potra' mai crescere, con fortune ed espedienti. Se per voi essere musicisti e' ancora una cosa degnitosa, rifiutate pressappochismi e approssimazioni da idioti. Il mondo ne e' gia' pieno. Siate da tutt' altra parte.

Esercizio

Rilassatevi stando seduti o affacciati ad una finestra. Non lasciatevi distrarre da nulla. Respirate regolarmente. Evitate movimenti superflui. Osservate attentamente il vostro strumento, guardatelo a lungo, con affetto. Ripercorrete con la memoria i momenti piu' significativi della vostra storia, i concerti migliori, le occasioni in cui vi siete sentiti affascinati da questo strumento. Visualizzate questi ricordi, attingendo serenita' e benessere dal piacere della memoria. Pensate che, dopotutto, vi accingete a percorrere un' altra delle tante tappe naturali della vostra attivita', della vostra carriera. Ne siete tranquillamente all' altezza. Gia' altre volte siete stati in grado di dimostrarlo. Fuori, in sala, il pubblico vi e' amico, vuole accogliervi con affetto. Ripagatelo con altrettanta eleganza. Riflettete ancora qualche istante su questi pensieri. Meditate con tranquillita'. Sorridete. Preparate il vostro strumento, riscaldatelo: sta per regalarvi momenti di grande intensita' emotiva.

IN CONCERTO

In questo capitolo cercherò di descrivere analiticamente la situazione che viene a crearsi nel momento in cui si è varcata la soglia che ci introduce nella sala da concerto. Un buon decollo avviene solo quando i motori sono stati adeguatamente riscaldati, gli strumenti rispondono con perfetta efficienza ai comandi, ogni dettaglio è stato accuratamente controllato. Allo stesso modo, noi dobbiamo convincerci che il concerto *è già* iniziato con il *training* descritto nel capitolo precedente, e' ad esso indissolubilmente legato, consequenziale: del resto, non si può "decollare" così, dal niente.

Ebbene, se avete preparato il vostro ingresso con cura, evitate ora di entrare in sala con l'atteggiamento di chi è costretto a gettarsi fatalisticamente nell'arena, ma esprimete, al contrario, sicurezza ed eleganza già in questi *primi momenti* della vostra apparizione. Il pubblico resterebbe alquanto sorpreso nel vedere in voi l'espressione triste, *debole*, incerta, sofferente, di chi, cioè, sembra manifestare - magari solo in apparenza - una personalità opaca, grigia, perdente. Provate a pensare se possa essere possibile lasciarsi *affascinare* da un tipo così! Presumo che sarebbe alquanto difficile.

Alcune cose di questo capitolo sono state già esposte o solo accennate quando abbiamo parlato del "Ponte di simpatia"; cercherò quindi ora di indicare le varie situazioni psichiche, così come si succedono, *attimo per attimo*, e proporrò un esercizio corrispondente a ciascuna di esse.

Dunque, procediamo con ordine.

Si entra in sala, accolti dall'applauso del pubblico. Ciò desta, e' innegabile, una certa "emozione", ed è giusto, normale. Dirigetevi tranquillamente verso il vostro leggio. Salutate il pubblico ed, eventualmente, l'orchestra ed il direttore. A questo punto, eseguite l'esercizio esposto nel capitolo 1.

Una raccomandazione: non prendete subito il "la", catapultandovi incoscientemente nella dimensione del *tempo*: c'è, ancor prima, qualcos'altro da fare nell'ambito dell'altra dimensione, quella dello *spazio*.

Sappiate infatti che la mancanza, o anche la sola *riduzione*, di sufficiente autocontrollo emotivo ha, come diretta conseguenza, la perdita o, meglio, l'*alterazione* della dimensione *spazio - temporale*, per cui, improvvisamente, non si percepisce più la misura reale di dove si è, cosa succede, cosa si sente. Se perdura questa alterazione, se non si riconduce *subito* il tutto al vostro controllo, si è costretti a "decollare" in malo modo, con il rischio di pregiudicare la successiva "linearità" del volo. E, si sa, il "decollo" è un momento molto importante e delicato. Occorre prestarvi quindi la massima attenzione.

ESERCIZI PER IL CONTROLLO DELLA DIMENSIONE SPAZIALE

Esercizio n. 1

Osservate la sala, percorrete con lo sguardo il perimetro e, anche qui, soffermatevi su qualche particolare, assumetelo ad ulteriore vostra "coordinata". Meglio se i punti prescelti si trovano lontani da voi, in modo tale da "coprire" tutta l' area della sala. Cercate di capire che voi siete *nella* sala, ne rappresentate una coordinata importante, e che essa non comprende solo il pubblico, ma anche lo spazio della scena dove voi vi trovate. Cercate dunque di visualizzare la superficie totale della sala, con voi e il pubblico presenti, come le la steste guardando dall' alto.

Esercizio n. 2

Sistematelo il leggio, anche se vi sembra perfettamente a posto; toccatelo, spostandolo magari di un centimetro. Aprite il vostro spartito e provate a leggervi qualcosa (il numero di pagina, l' edizione): questo piccolo espediente, apparentemente inutile, se non addirittura fuorviante, e' invece utilissimo perche' consentira' al vostro stato psichico di non alterarsi, *costringendolo* alla "normalita'" delle cose.

Esercizio n. 3

Sistematelo al vostro posto, identificando l' "area di manovra", lo spazio della scena cioe' dove potrete "muovervi" a vostro agio. E' importante potersi sentire a proprio agio, prima di suonare, verificarlo, convincersene. Potrebbe accadervi, altrimenti, di dover cominciare a suonare con la paura che prima o poi il direttore vi infilerà la bacchetta in un occhio, o di non riuscire a vedere comodamente il vostro pianista, o di finire in braccio all' ignaro orchestrale che sta dietro di voi.

Esercizio n. 4

"Sentite" l' appoggio delle piante dei piedi sulla superficie del pavimento; oscillate un po' con il busto, distribuendo il peso del corpo ora su una gamba, ora sull' altra; controllate che le spalle non siano strette, irrigidite. Tenete le braccia lunghe sui fianchi. Respirate normalmente, "agganciandovi" alle vostre coordinate (particolari nel pubblico e nella sala) e scaricando la tensione sulle piante dei piedi.

Uno sguardo al vostro strumento segnerà il passaggio dalla dimensione dello spazio a quella del tempo.

ESERCIZI PER IL CONTROLLO DELLA DIMENSIONE TEMPORALE

Esercizio n. 1

Emettete il "la" dal vostro strumento. Questa nota deve essere ben tenuta, appoggiata, espressiva. In molte occasioni ho potuto verificare come alcuni "prendano" il "la" con una flebilta' di suono tale che - di fatto -, soprattutto negli strumenti a fiato, falsa completamente l' intonazione. La vostra prima nota deve essere espressiva, non insistente o petulante, certo, ma veramente ben sostenuta. In tal modo, inoltre, potrete approfittare per controllare la respirazione o la tenuta dell' arco. Se non siete poi sicuri di avere un orecchio eccellente per controllare la vostra intonazione, non esitate a chiederne conferma al direttore, al primo violino, al vostro partner: non e' cosa di cui vergognarsi, tenuto conto anche del fatto che, dall' esterno, risulta ancor piu' agevole verificare l' intonazione.

Esercizio n. 2

Quando si emette il "la", cercate di sentire il vostro "suono di ritorno"; non il suono cioe' che e' vicino a voi, ma quello che si diffonde in sala. Questo fatto vi fara' sentire ancor piu' partecipi nella relazione con il pubblico, permettendovi di oltrepassare il muro di vetro tra voi e lui, costituirà la prima "passeggiata" di prova sul ponte della simpatia e vi consentira', infine, di saggiare il grado di risonanza della sala e di adeguarvi ad essa.

Esercizio n. 3

Sorridete al pubblico, riflettete ancora qualche istante concentrandovi, questa volta, sulla velocita' e sul carattere del tempo che dovete "staccare" e poi via, si parte.

Esercizio n. 4

Durante l' esecuzione, mantenete un atteggiamento il piu' possibile tranquillo e sereno, sentite il "suono di ritorno", approfittate delle vostre pause per consolidare il contatto con i punti, le coordinate. Quando potete, guardate in sala, senza alcun timore. L' esecuzione sara' costellata da *contatti* sempre piu' frequenti fra voi e il pubblico di cui imparerete a seguire le espressioni, apprezzandone i cenni di assenso.

Esercizio n. 5

A brano ultimato, raccogliete gli applausi, tutti gli applausi, per dividerli con i vostri partners, senza egoismi. Evitate di *fuggire* in camerino, ringraziate con atteggiamento cordiale, quasi familiare, chi vi sta facendo omaggio di apprezzamenti spontanei; evitate pure quelle ridicole espressioni del volto che sembrano voler dire "*Uffff! finalmente questa tortura e' finita!*", oppure "*Ah!, quell' errore non ci voleva proprio!*", oppure quello sguardo, terreo ed incavato, ad uso di chi vorrebbe farci credere di essere stato testimone di un rito allucinante Siate familiari, affettuosi, eleganti. Il pubblico apprezzerà il vostro stile anche in questo. E voi, senza neppure saperlo, avrete suonato meglio, sarete cresciuti anche come *entita' psichiche*: il "*contatto*" che avete stabilito con il pubblico vi farà desiderare sempre piu' di incontrarvi, di approfondire una magnifica esperienza. E questo desiderio, credetemi, sara' reciproco. Senza alcun dubbio.

Quando si guarda un panorama, si osserva un quadro, si legge una poesia, si discute su una questione, fosse anche la piu' banale, non ci limitiamo, quasi mai, ad una partecipazione distaccata, *anaffettiva*. Quasi sempre tale attivita', tale *dinamica*, si accompagna ad un *giudizio*. Ovvero, difficilmente riusciamo ad esimerci dall' esprimere considerazioni - le piu' varie - sulla tale questione: considerazioni che equivalgono, di fatto, alla collocazione della situazione in esame in un ambito particolare della logica del discorso che - dunque - la giudica secondo "parametri", "criteri di valutazione". Tali criteri, a loro volta, possono variare da persona a persona, da circostanza a circostanza, da momento a momento. Il giudizio e' sempre, in ogni caso, *relativo*. Dettato da una moda, da un modo di pensare, da una *civilta'* di pensiero, influenza, determina giudizi conseguenti per subire, da questi, conferme, trasformazioni, ribaltamenti. Basti pensare, per esempio, al criterio in base al quale, nell'antichita' classica, venivano distinti gli uomini *liberi* dagli *schiaivi* o facendo un salto nella storia di 2000 anni, a come veniva e viene tuttora "giudicata" la donna presso le comunita' integraliste islamiche. O anche, al giudizio che gli Italiani hanno dato dell' esperienza del centro-sinistra dell' asse Craxi-Andreotti e a quello, diverso e uguale, proposto dall' alleanza Bianco-D' Alema. Ma lasciamo da parte schiavitu', maomettani e progressisti italiani, e giungiamo al nostro discorso.

Dopo un concerto e' ovvio e normale che si esprimano dei commenti. Sarebbe del resto assurdo, e mortificante per noi, se cio' non avvenisse: significherebbe che il nostro concerto non ha destato il minimo interesse, non ha prodotto alcuna reazione. Ma quale atteggiamento possiamo per noi ipotizzare nei confronti dei molteplici e diversissimi commenti? Quale, insomma, puo' essere la nostra reazione al giudizio espresso dagli altri? Quale e' - in sostanza - quale puo' essere il "*giudizio del giudizio*"?

Innanzitutto cerchiamo sempre di venire a conoscenza della *reazione* del pubblico alla nostra *performance*, non la evitiamo, anche se sarebbe certo di cattivo gusto stimolarla oltre misura perche' - alla fine - finiremmo col renderci ridicoli e petulanti. E' importante pero' capire cosa al pubblico e' piaciuto e cosa, invece, non lo ha del tutto convinto, ma non per adeguarci supinamente ad un *gusto* che, tutto sommato, avremmo anche il diritto di non condividere; ma, piu' semplicemente, per "prenderne atto", per poterci regolare di conseguenza, secondo le *nostre* intenzioni e anche, probabilmente, per un certo "dovere professionale". Fuggire la realta', chiudere gli occhi davanti ad essa finisce sempre con l' essere una reazione di autoannullamento, e' l' affermazione cieca ed ostinata dell' *ideologia*, dell' astratto gratuito, cioe' della stupidita' piu' concreta (e lo dico anche con una certa dose di rispetto!).

E' altresì vero che il giudizio del pubblico non puo' e non deve "influenzarci" piu' di tanto. Pensiamo, per esempio, alla molteplicita' di *sensazioni* (perche', quasi sempre, solo di questo si tratta) da cui puo' essere invasa una platea eterogenea. C' e' il *fan* a tutti i costi, quello che segue la moda, il pensiero dominante, il modello imposto prepotentemente dall' universo dei *media*: il piu' delle volte esprimerà un giudizio stereotipato, scontato, prevedibilissimo. C' e', poi, il presunto intellettuale, che soffre di "*depravazione estetica*", il quale, quasi certamente, sarà stato attratto magari dal particolare piu' insignificante, avendo perso tranquillamente il senso unitario di una frase musicale: "*Si, pero', quel trillo cominciato dalla nota reale! In Veracini, poi!*", detto magari con la voce di falsetto, irritato, con l' espressione dell' impotente deluso per la sua impotenza. C' e', ancora, l' iper - accigliato, quello a cui non va bene niente, quello che liquida Leonard Bernstein come il "massacratore di Beethoven", il "cowboy con la bacchetta", citando, per contrasto, direttori che soltanto lui conosce. C' e' quindi l' amico, il compagno, quello che si preoccupa della nostra fatica e finisce col dirci quello che noi

vorremmo sentirvi dire; insomma, ce n' e' per tutti i gusti. E' importante, quindi, non nascondersi, ma - soprattutto - e' ancor piu' importante imparare ad esprimere, *da noi stessi*, il *nostro* giudizio sul *nostro* lavoro. E questa attivita' ha un nome preciso: di chiama semplicemente *verifica*.

Dunque, *che cosa e' una verifica, come si esprime, quando si esprime ed, infine, quale e' l' uso migliore che ne va fatto?*

La verifica e' il *confronto* fra cio' che e' e cio' che deve essere, o di cio' che e' stato rispetto a cio' che sarebbe potuto essere. Si capisce percio' benissimo che occorre da parte nostra aver acquisito una *reale capacita' di analisi*, condotta questa volta, con lealta' di giudizio (questa si, che e' una bella espressione!). Ripercorriamo con la memoria la nostra esecuzione, soffermandoci su quelli che ci sono sembrati gli aspetti negativi, i passaggi dubbi, imprecisi, e cerchiamo di capire cosa *realmente* e' successo. Svisceriamo tranquillamente il problema, senza inutili guaiti, con obiettivita' e distacco scientifico. Ormai ci siamo "separati" da un fatto (il nostro concerto), non ne dobbiamo piu' subire il coinvolgimento emotivo, appartiene alla storia, alla *nostra* storia, a cio' che e' stato: ora ci interessa l' *analisi*, solo questo e' importante. Che cosa ha determinato quella tale imprecisione? Si e' trattato di una svista, di un errore tecnico? Da che cosa e' dipeso? Ma, soprattutto, che cosa possiamo fare per "rimediare"? In altri termini, effettuata la *diagnosi*, cerchiamo ora di indicare una *terapia*. Ancora, e' dipeso dalla nostra stanchezza? Dalla nostra ostinazione ad aver voluto inserire, a tutti i costi, quel dato brano che pure *sapevamo* inadatto alle nostre possibilita'? Al nostro stato psico-fisico? Alla disattenzione dei nostri *partners*? O ad un evento fortuito (e' crollato improvvisamente il muro della sala, si e' spezzato l' archetto del nostro violino, il direttore e' svenuto, abbiamo finalmente inghiottito quella mosca che continuava a borbottarci sulla faccia). Lasciando da parte le cause di "forza maggiore", analizziamo quelle che ci sembrano piu' verosimilmente possibili. E tiriamo le conclusioni, per poterci regolare di conseguenza. D' ora in poi, non arriveremo piu' stanchi, "massacrati" al concerto, eviteremo, in futuro, di sfidare la sorte con brani non appropriati, preferendone altri piu' consoni al nostro livello di preparazione, eseguiremo con maggiore attenzione gli esercizi di preparazione al concerto, avremo cura di scegliere piu' attentamente i nostri *partners*. Questo *dobbiamo* fare, questo *va fatto*, ma con senso di maturita', di responsabilita' e, soprattutto, senza facili ed inutili isterismi.

Ma, al contempo, dobbiamo essere in grado *anche* di sottolineare cio' che ci e' apparso corretto, ben fatto, cio' che e' riuscito a soddisfarci. Sarebbe un gravissimo errore, oltre che sintomo chiarissimo di immaturita' critica, omettere questa parte dalla considerazione del nostro giudizio, dimenticare cioe' la "sponda buona" del nostro fiume; il *negativo* non e', e non puo' mai essere, piu' determinante del *positivo*. Come avviene nei rapporti tra persone, i torti, le offese, le mancanze non possono in alcun caso farci dimenticare le numerose prove di amicizia, le espressioni di affetto, le passioni. Ma questa e' un' altra storia. Apparentemente.

Ritornando ora al discorso del giudizio del pubblico, ho gia' detto che va considerato utilmente e con sufficiente equilibrio da parte nostra. Diffidate degli adulatori cosi' come non buttatevi giu' se qualcuno, magari ritenuto una specie di Vate della musica, non si e' espresso molto bene nei vostri confronti. I Vati, generalmente, fanno una fine indecorosa anche se il loro busto, nei giardini pubblici, risulta molto apprezzato soprattutto dai piccioni.

Imparate a cogliere, invece, l' autenticita' emotiva di chi, a concerto finito, viene a trovarvi in camerino, magari bussando, come si usa tra persone semplici, *educate*. E' la cosa piu' bella, quella che vi fara' veramente capire come, in definitiva, il pubblico non sia venuto al concerto per dirvi "*bravo!*", ma, fatto ancor piu' importante, per voler vivere, condividere con voi, una "cosa" buona, un' energia

positiva, una atmosfera magica perche' umana, solo e profondamente umana. Poco importa a costoro se il Telemann non e' risultato poi perfettamente e rigorosamente *in stile*, poco importa se, nella tal nota, eravate leggermente calanti rispetto all' orchestra: si e' sentito pero' emotivamente coinvolto, e' riuscito ad "agganciarsi" a voi, ha vissuto un' atmosfera magica, si e' fatto amare e vi ha amato. Ed ora vuole esservi grato di tutto questo, vuole guardarvi da vicino.

A questo proposito, vorrei raccontarvi un aneddoto.

Era il luglio del 1990. Avevo allora 29 anni e mi trovavo per la prima volta a Mosca, a suonare come solista nella Sala della Filarmonica: in programma, il Quinto Brandenburgese e due concerti di Vivaldi per flauto e orchestra. L' orchestra, di ottimo livello - come nella gloriosa tradizione sovietica - era guidata da un direttore di assoluto prestigio musicale. Dopo il concerto si formo', fuori dai nostri camerini, un gruppo di persone che volevano incontrare gli artisti, conoscerli, salutarli. Entro' per prima una signora italiana, a Mosca per un soggiorno turistico. Mi disse di aver letto sul giornale l' annuncio del mio concerto e cosi', per spirito di patria, aveva deciso di venire. Cosa egregia, non c' e' dubbio, se non avesse poi voluto manifestarmi le sue idee sulla Russia: che non c' era il caffe' che c' e' in Italia, che non ci sono i negozi come da noi, che i Russi, per strada, vestono male. Povera Italia!

Venne poi una ragazza, che avevo conosciuto in areo qualche giorno prima, dipendente dell' Ambasciata svizzera in Italia che si era recata a Mosca per trascorrere un periodo di riposo a casa di una sua collega d' ambasciata. Con Yvana ed Heidi (questi i loro nomi) abbiamo poi stretto una cordialissima amicizia che dura ancor oggi.

Entro' quindi un signore, sovietico, alquanto distinto. Altissimo, nel suo vestito color nocciola, mi propose un contratto discografico. Parlava un buon inglese (a quell' epoca la mia conoscenza della lingua russa si limitava a due sole parole: "*da*" e "*niet*", cioe' "*si*" e "*no*"), mostrava di possedere un' ottima conoscenza della nostra tradizione musicale, mi invito' a visitare la sede della compagnia discografica (una *joint - venture* sovietico - americana) per la quale lavorava come direttore artistico: si chiamava Boris Thikhomirov, saremmo diventati in seguito amici.

Ancora: Thikon Khrennikov, veterano della musica sovietica, una vera e propria Istituzione, l' uomo che, per conto del Ministero della Cultura, aveva il compito di controllare i programmi delle sale da concerto, di apporvi la sua autorizzazione o il suo *niet!*, contro il quale ogni protesta sarebbe stata inutile. Si complimento' con molto garbo, era affabile e autoritario nello stesso tempo; mi chiese alcune informazioni sulla scelta del programma (era, evidentemente, una sua deformazione professionale), sulla mia attivita' artistica in Italia, sui miei interessi musicali in URSS. Salutandomi, mi lascio' il suo biglietto da visita. Non siamo diventati amici.

Infine, una ragazzina: avra' avuto al massimo 9, 10 anni. Mi fece capire che studiava flauto in un Istituto Musicale della capitale e che aveva tanto desiderato di poter avere l' occasione di ascoltare, in concerto, un flautista straniero. Era emozionatissima: la faccia rossa e tonda, due occhioni azzurri, apertissimi, puliti. Stringeva in mano un mazzetto di fiori di campo (perche in Russia c' era, a quel tempo, l' abitudine di recarsi al concerto con dei fiori per gli artisti): me li diede senza dire una parola. Poi noto' che sui tavoli c' erano gia' diversi mazzi di fiori, piu' grandi, piu' appariscenti del suo. Credette forse di avermi dato un omaggio troppo piccolo, insufficiente a dimostrare la sua ammirazione: infilo' le mani nelle tasche della sua giacca e mi lascio' tutto cio' che pote' trovare: una caramella e una piccola matita rossa. Bene, credo che questo fu l' episodio che piu' di ogni altro riusci' ad emozionarmi, ad *incantarmi*, a farmi cogliere - veramente - l' emotivita' piu' autentica che *non* appartiene alle parole, *non* si esprime con le parole.

A conclusione di questo capitolo, e' necessario spendere ancora qualche parola sulla nostra attivita' di verifica, di *autovalutazione*.

Innanzitutto, essa non va fatta *subito dopo* il concerto. Meglio aspettare un po' prima di tirare le somme; si e' ancora troppo coinvolti, non e' avvenuta ancora la totale *separazione* dalla situazione precedente. Consiglio quindi di esprimersi dopo che ci si e' cambiati d' abito, dopo che si e' lasciata la sala da concerto, ci si e' concessi un momento di relax. Ma, comunque, va fatta.

Quanto all' uso migliore che si deve fare della nostra personale verifica, non c' e' alcun dubbio che essa vada considerata come parte integrante di un qualsivoglia programma di ricerca, di *sviluppo*. Quindi va espressa con razionalita', senza isterismi. L' abbiamo gia' detto. Ma anche senza altrettanto inutili esagerazioni, enfasi, nell' un verso o nell' altro: sia cioe' che si tenda all' autoesaltazione o che, viceversa, alla depressione gratuita.

Ricordatevi che la vostra attivita', la vostra arte, sia pur con l' indubbia peculiarita' che essa riveste, rientra pur sempre nelle *normali* attivita' umane, nell' accezione piu' autentica e nobile del termine. Quindi, sguardo in avanti si, e' importante, ma con i piedi per terra. Sempre.

Nello studio, come nel lavoro di tutti i giorni, sono già contenute quasi tutte le premesse per un buon risultato. Un solista, un orchestrale, un direttore - al pari di qualsiasi altro professionista, operaio, artigiano - sanno bene che l' esito finale del proprio lavoro è *pre-determinato*, con altissima percentuale, dalla *quantità* e dalla *qualità* del lavoro che lo precede. Non esistono "segreti", riti magici, talismani portafortuna. Una volta sentii dire da un grande allenatore di calcio: "*Ci sono tre cose che una buona squadra deve saper fare per raggiungere grandi traguardi: lavorare, lavorare e ancora lavorare. Ne potrei aggiungere una quarta: lavorare*". Eccoli, dunque, l' unico "segreto" per raggiungere mete lontane, traguardi desiderati. Non ci sono altre alternative. Se è vero quindi che ad ogni causa corrisponde un effetto ad essa proporzionale, occorre ora stabilire *come* va impostato lo studio giornaliero, come si articola, con quali modalità occorre pianificarlo nel tempo, al fine di renderlo proficuo al massimo.

Non dimentichiamo, però, che il nostro "approccio" alla musica, non può essere, non sarà mai, "staccato" dal nostro vissuto quotidiano. Il musicista non è - come qualche idiota si ostina ancora a farci credere - un essere che vive nell' iperuranio, a metà strada tra l' uomo e l' angelo o, se preferite, tra l' uomo e il diavolo (concedo questa alternativa per il rispetto delle opposte concezioni di pensiero); spesso si sentono frasi del tipo "*beh! che ci vuoi fare: quello è un artista!*", quasi a voler dire che chi "fa" arte non mangia, non guarda la TV, non viaggia in treno, non si veste come gli altri, non ama, non soffre, non va al bagno, non deve pagare le bollette del telefono, non fa la coda negli uffici pubblici, ecc., esattamente come i miliardi di abitanti di questo pianeta. Al contrario, dobbiamo credere che la sua *forza*, la sua *particolarità*, la sua *ragion d' essere*, stanno proprio nel fatto di essere *esattamente* una persona come tutte le altre, che sa "confondersi" con gli altri, che "vive" con gli altri. Semmai - e questo è il punto - saprà *esprimere* la sua interpretazione della vita per mezzo di un linguaggio *particolare*, utilizzando una materia *particolare* di cui impara a conoscere i limiti, le leggi, le possibilità. Affermazioni gratuite secondo cui l' artista è, praticamente, un *geniale demente*, denotano una ignoranza brillante - non c' è che dire - una voglia di annullamento della realtà, una effettiva incapacità di vedere, nel rapporto interumano, l' unica possibilità vera di esistenza, una concezione piatta, sterile, *omosessuale*, della vita. Ad alimentarla, questa concezione, sono intervenuti filosofi, anche "eminenti", uomini di cultura e i tanti, piccoli "artisti" che, per sentirsi tali sono costretti a vestirsi in maniera stravagante, a parlare con la "erre" moscia, a fare le cose più insolite negli orari più insoliti, a condurre una vita ostentatamente sregolata. Pì, misera illusione, che farebbe solo ridere se non fosse tragica, espressione precisa di un forte disagio, di una lacerante frustrazione. Gli esempi, a sostegno della mia tesi, certo non mancano: passiamo da un J. S. Bach, le cui giornate scorrevano con incredibile regolarità, ad un Paganini, la cui imprevedibilità e dissolutezza sono note a tutti. Ma ciononostante, furono e sono considerati grandissimi artisti, personalità senz' altro geniali. Veramente, nell' arte, l' abito non fa il monaco!

L' approccio con la musica - dunque - si inserisce *nella* nostra vita, non ne è avulso, ne è, anzi, influenzato, condizionato. Possiamo, è vero, imparare ad astrarci dall' *hic et nunc* contingente, quando ci accingiamo ad un concerto o quando siamo in sala di registrazione, ma non sempre è possibile e comunque questa è una facoltà che va acquisita, sviluppata, perfezionata negli anni.

A 22 anni ero a Parigi, con la mia fidanzata. Dovevo suonare in duo con il pianoforte un programma - per la verità - molto impegnativo: una Sonata di Platti, la Fantasia op. 79 di Faure', la

Sonata di Hindemith, "Sicilienne et Burlesque" di Casella e, per finire, la Sonata di Sergej Prokofiev. Mentre ci recavamo al concerto, subimmo uno scippo sulla metropolitana da parte di due ragazzi marocchini. Anna perse i soldi che aveva nella borsetta, i documenti e il biglietto di viaggio. Potete immaginare la mia reazione: arrivato alla sala del concerto (ero, fortunatamente, in larghissimo anticipo), raccontai l'accaduto al personale dell'ambasciata italiana lì presente, sfogando tutta la mia rabbia su quei *miserables* di colore con tale veemenza che a momenti rischiavo l'arresto per apologia delle dottrine razziste. Altro che artista! Fortunatamente, il largo e casuale anticipo col quale ero arrivato in sala mi permise di calmarmi: mi procurarono subito un certificato per il rimpatrio sostitutivo dei documenti di identità, la prenotazione del viaggio di ritorno e così, pian piano, ebbi modo di concentrarmi, di pensare finalmente al concerto. Concerto che poi, alla fine, andò bene, oltre il previsto: ricordo che attaccai la "Burlesque" di Casella con tale energia che una anziana signora, allieva in gioventù di Alfredo Casella, mi fece il complimento più bello: "*Il Maestro - disse - voleva questa Burlesque proprio così come lei l'ha suonata*": esaltazione della precisione meccanica, trionfo della tecnica! (si era in pieno futurismo).

Se, quindi, da una parte la nostra attività si inserisce nella vita *comune* che conduciamo, e' pur vero però che dobbiamo averne una cura, una attenzione molto particolare.

Consideriamo lo studio dello strumento; deve essere impostato in maniera seria, regolare, scrupolosa: dal lavoro *tecnico* (e qui non posso fare esempi, se non per il mio strumento: rimando perciò l'argomento ad una pubblicazione successiva), consistente nell'acquisizione e nel potenziamento progressivo di *abilità* strumentali, attraverso una *metodologia* di studio rigorosamente programmata; alla conoscenza del *repertorio* solistico, cameristico, orchestrale; dalla *ricerca* degli stili esecutivi, alla *definizione* del "proprio" stile musicale, che deve essere costantemente *verificato*, sviluppato, trasformato. E qui sento il dovere, per un attimo, di approfondire il discorso.

Come si esegue un brano, come si "*decodifica*" un testo musicale?

Gli orientamenti di lettura certo non mancano, ce ne sono di diversi, tra loro piuttosto simili o totalmente diversi. Intanto diciamo subito che, se la musica e' un *linguaggio*, dovrà pure avere una *fonetica*, una *grammatica*, una *sintassi*, una *estetica*.

Per *fonetica* intendo la qualità del suono, le possibilità timbriche, i diversi modi di attacco, le coloriture: aspetti, questi, che non vanno minimamente trascurati e ai quali occorre dedicare con regolarità parte dello studio giornaliero, tale e' la loro importanza. Studiare cioè il suono del proprio strumento equivale a possedere una perfetta dizione nella lingua parlata o, se preferite, a poter disporre di una infinita gamma di colori.

C'è poi la *grammatica*, ossia lo studio dell'articolazione, il meccanismo, i vari tipi di legato e di staccato, la velocità, l'omogeneità nei diversi registri, l'uguaglianza delle dita, ecc.: quella che noi chiamiamo, per l'appunto, "tecnica".

La *sintassi* e' lo studio della forma musicale, la ricerca del fraseggio ("macrofraseggio" e "microfraseggio"), l'analisi della struttura armonica, dell'orchestrazione. Un ottimo musicista non può esimersi dall'approfondire incessantemente lo studio della sintassi: in essa vi e' riposta la *chiave di lettura* vera, autentica, *reale*, della partitura, lo *spirito* (mi si consenta il termine) della musica stessa.

Infine, viene l'*estetica*, cioè lo studio dello stile interpretativo. E qui giunge a sostenerci la nostra preparazione culturale, lo studio della storia, della poesia, della filosofia, il nostro essere "spugna" di fronte alle manifestazioni della vita e della cultura, l'esercizio della *critica del giudizio*. Certo, anche la moda, gli esempi cui, inevitabilmente, siamo portati a guardare come a dei riferimenti

precisi. Con gli anni, se si perdura in questa attivita' di riflessione e di ricerca, si finira' con l' esprimere un "proprio" stile di lettura, non necessariamente diversissimo da quello di altri, certo, ma - sicuramente - uno stile proprio, personale, facilmente riconoscibile. Potrei tediarvi con l' esporvi il "mio" stile di lettura, ma sarebbe inutile e fuori tema. Potrei pero' proporvi dei suggerimenti, dire, citando Montale, "*cio' che non siamo, cio' che non vogliamo*".

Per prima cosa, l' artista e' tenuto ad interpretare, cioe' a *rivelare* il testo musicale che appartiene ad altri ma che resterebbe privo di vita senza la sua *rivelazione*. La musica e' un' arte che ha bisogno di *mediazione*. Come diceva Furtwaengler, "*la musica e' legata a chi l' interpreta; essa non puo' - come le arti figurative - testimoniare per se stessa*". Ecco, l' interprete e' il testimone, il rivelatore, il *medium*. Non e' possibile, dunque, sostituirsi all' autore, stravolgerne il messaggio, renderlo *altro* da cio' che deve essere invece *ri-creato* e proposto in termini di *memoria attuale*. Cosa significa questo? Significa che l' interprete e' tanto piu' *interprete* quanto piu' lascerà *trasparire* (viviamo nell' epoca in cui tutti parlano di trasparenza!) la *volonta'*, l' *essere* dell' autore. E' sintomatico come alcune *majors* dell' industria discografica proponano l' "Eroica di Karajan", la "Lucia di Pavarotti", la "Norma di Callas". Certo, va bene se si vuole intendere l' "Eroica" interpretata da Karajan, la "Lucia" da Pavarotti, la "Norma" da Callas, e' ovvio: ma cio' sottintende, e nemmeno velatamente, una *preminenza* dello "stile" dell' interprete sul testo musicale, una sovrapposizione delle due personalita' (quella dell' autore e quella dell' interprete), una confusione - se non un ribaltamento - dei ruoli. Diceva bene Toscanini quando affermava "*il mio stile e' lo stile degli autori che dirigo*". Non si poteva essere piu' chiari; questo e' il concetto di interpretazione!: il "*ri-creare*", cioe', il processo compositivo percorso dall' autore. E qui, ovviamente, entrano in gioco la nostra cultura, la nostra sensibilita', il nostro talento: insomma, qui ognuno si gioca le carte che ha. Non voglio aggiungere altro su questo argomento, anche se la tentazione e' notevole. Una raccomandazione, dunque: ampliate sempre di piu' la sfera dei vostri interessi, studiate la storia, la filosofia, l' arte, la religione, la poesia. Possono giungervi suggestioni, intuizioni inaspettate in grado di aprirvi possibilita' nuove, universi sconosciuti. Per citare ancora Furtwaengler, "*tutto cio' che e' puramente meccanico si ottiene con adeguato esercizio. La vera potenza creativa, la vera arte, non ha nulla a che fare con la pura esercitazione tecnica*".

Quanto alla *organizzazione* dello studio, e' importantissimo che ci sia una organizzazione rigorosa, ma e' nociva la maniacalita' a tutti i costi, l' esibizionismo masochista. Puo' succedere, per qualsiasi motivo, che in quel preciso momento non siate in perfetta efficienza fisica, o sufficientemente concentrati. Non e' un problema. Prendete una tazza di the', fate una passeggiata o lasciatevi distrarre dalla lettura di un racconto: vedrete che subito andra' meglio.

Non mettete *ansia* nel vostro studio: metodo significa poter superare, *con progressivita'*, tutte le difficolta', procedendo *con ordine* dalle piu' piccole alle piu' grandi. Gradino per gradino, dunque: *step by step*. Studiate con le varianti ritmiche i passaggi difficili, non andate avanti se prima non avete superato il tal problema, ripetete la frase in questione non 10, ma 100 volte, se necessario. Resterebbe altrimenti uno scoglio, una imperfezione, una carenza nella vostra preparazione tecnica.

Non sottoponetevi neanche a prove estenuanti di resistenza: studiare 10 - 12 ore al giorno puo' andar bene se non vi fara' schizzare il cervello.

E' importantissimo, invece, osservare costantemente il principio del "*progresso continuo*". Pensate un po': avevate 11 anni, sapevate suonare solo un semplicissimo brano musicale; poi, dopo 10 anni, siete giunti al diploma, coprendo, per esempio, 100 Km. di strada. Mi chiedo e vi chiedo: riuscirete, nei successivi 10 anni, a farne altrettanti? e poi ancora altrettanti, nei successivi 10 anni? Se cosi' fosse, arriverete a 50 anni di eta' con l' assoluta certezza di essere degli artisti di classe *extra*, ma

..... non correrete il rischio di adagiarvi prima, di non voler pretendere piu', di rinunciare? Che cosa accade? Accade che non vi sarete piu' posti degli obiettivi *precisi*, dei *precisi* programmi di lavoro; prima settimana: 4 studi di XY, potenziamento del doppio staccato nel terzo registro, primi due movimenti del concerto di XY; seconda settimana: arpeggi di settimana in tutte le tonalita', esercizi per la velocita', soli d' orchestra nella "Scozzese", finale del Concerto. E cosi' via, per tutta la carriera. Questo vuol dire *programmazione* e sono convinto che quando un *obiettivo* diventa *progetto* (quindi con i relativi *contenuti*, le *modalita' di attuazione*, i *tempi* e le *verifiche*) non potra' non darvi il risultato previsto. Sarebbe veramente incredibile il contrario.

Studiate con un maestro, scegliendolo tra i migliori, tra i piu' preparati, tra i piu' seri. Non accontentatevi di un mediocre, cosi' come non vorreste un mediocre per amico, per amante, per marito o moglie. Non potrebbe darvi nulla, o quasi, di quello che voi volete trovare; non potete immaginare quanto sia importante, "fatale", la scelta di un maestro! Ma, allo stesso tempo, siate "infedeli", concedetevi qualche "scappatella", non stringete patti a tempo indeterminato. E questo per due buone ragioni: la prima risiede nel vostro *diritto-dovere* ad ampliare le vostre esperienze; la seconda, un rapporto troppo esclusivo finirebbe inevitabilmente con l' instaurare in voi una eccessiva *dipendenza* che, a lungo termine, potrebbe influenzarvi negativamente sotto il profilo psicologico. In altre parole, non imparerete mai a nuotare da soli. Ma e' importante scegliere comunque maestri di cui si ha stima autentica, per il loro impegno, per la loro intelligenza, anche per la loro profondita' umana. Il maestro migliore e' quello che *non si impone* all' allievo, bensì colui che, sapientemente, ne *agevola* la nascita, per poi *favorirne* la crescita autonoma. Come Socrate, deve saper cogliere quello che c' e' in voi, svilupparlo avanzando proposte non astratte (siamo di nuovo all' ideologia!), ma con interventi intelligentemente scelti, con metodologie che, se vanno bene per altri, non vanno bene per voi e che quindi vanno sostituite con altre piu' appropriate.

Per quanto riguarda il *tempo* da dedicare allo studio, non esistono regole fisse. Potrei dire che il tempo *giusto* e' quello *necessario*. A volte puo' bastare un' ora, altre volte non ne bastano sei. Dipende dal vostro *percorso di studio*, dal *piano di lavoro* che vi siete dati. In ogni caso, evitate di *farvi male*: non logoratevi con marce a tappe forzate, ne', al contrario, impigrite nelle "*siestas*", altrettanto dannose. Quando potete, distribuite uniformemente nella settimana e, piu' dettagliatamente, nelle singole giornate, il vostro carico di lavoro. Con il tempo l' abitudine al lavoro organizzato diverra', per voi, *etica professionale*: troverete cosi' un vostro *stile* di lavoro che, se scoprirete efficace, conserverete; in caso contrario, potrete tranquillamente lasciarlo per adottarne un altro.

Comunque, ricordate sempre di coltivare la vostra intelligenza, il vostro talento, la vostra sensibilita': e, soprattutto, imparate ad essere voi stessi, ricercate la vostra personalita', cio' che fa di voi una entita' *uguale e diversa*, per esempio, dalla mia. E' importantissimo. Del resto, se gia' sono vietate le fotocopie degli spartiti, pensate ad una esecuzione scimmiettata da altri: una inutile pena!

ESERCIZI

Esercizio n. 1

Imparate a concentrarvi sul "silenzio" che e' dentro di voi, prima di suonare. Riducete al minimo i pensieri estranei, le interferenze. In questo stato di "silenzio" provate a suonare, "conducendo" il suono, controllandone cioe' la sostanza, la "materia", dall' istante in cui lo attaccate, fino all' ultimissima vibrazione. Questo esercizio si rivelerà utile per lo sviluppo della facoltà di concentrazione.

Esercizio n. 2

Provate a suonare cercando di "ascoltarvi" dall' esterno, come se foste, allo stesso tempo, maestro ed allievo. Anche se potrà sembrarvi curioso, se non ridicolo, "parlatevi" in terza persona, proprio come fareste se doveste parlare ad un allievo. Questo esercizio svilupperà la vostra facoltà di autocontrollo, vi insegnerà a distinguere il *coinvolgimento* emotivo (che va sempre potenziato) dallo "*sconvolgimento*" emotivo, che vi costringerà, poi, a procedere in "volo cieco", di cui al capitolo 1.

Esercizio n. 3

Prima di suonare una data frase musicale, e dopo averla analizzata in tutti i suoi aspetti (fonetici, grammaticali, sintattici ed estetici), visualizzate mentalmente l' esecuzione, così come voi vorreste che fosse. Pensatela fortemente. Il concetto che voglio qui esprimere e' quello della "rappresentazione mentale dell' immagine ideale". In altri termini, non "buttatevi" a suonare. Ponderate il fraseggio, concentratevi intensamente su cio' che volete. Questo esercizio conferirà *chiarezza* e una notevole *forza persuasiva* alla vostra esecuzione.

CAP. 7

LA SCELTA E LA PREPARAZIONE DI UN PROGRAMMA

La scelta di un programma concertistico rappresenta un problema di primaria importanza. Richiede una analisi ponderata di fattori diversi, corrisponde - per così dire - alla definizione di un itinerario di viaggio, rientra, anch' essa, nella "progettualità" più generale.

Non e' insolito - ahime! - presentare programmi concertistici *casuali*, determinati il piu' delle volte dall' emergenza, da cio' che si ha pronto in quel momento o, piu' semplicemente, senza che a tale scelta sia fatto precedere un minimo di ragionamento coerente. Di fatto, una scelta cosi' equivale a una *non scelta*.

I criteri che possono determinare la scelta di un programma sono vari, tutti - piu' o meno - abbastanza validi.

Innanzitutto, la *richiesta* degli organizzatori che ospitano il nostro concerto e che talvolta possono imporre, orientano, la scelta del programma. Se tale posizione si esprime con i caratteri di un *aut - aut*, e' chiaro che saremmo fortemente limitati, obbligati, anche questa volta, a non scegliere.

Il piu' delle volte, pero', la definizione del programma concertistico e' lasciata alla discrezionalita' degli artisti, con qualche generica raccomandazione sulla durata dei brani, sugli stili, o indicazioni sull' organico strumentale richiesto. In questo ambito, quindi, abbiamo *facolta'* e *responsabilita'* di manovra.

L' evoluzione delle attivita' concertistiche ha fatto riscontrare cambiamenti notevoli in questa direzione: alcuni programmi di Toscanini, per esempio, includevano brani sinfonici di grande profilo (Haydn, Beethoven, Brahms), vicino a composizioni di dubbio valore musicale, oggi totalmente scomparse dalle sale da concerto. O, anche, negli Stati Uniti d' America si possono osservare programmi del tipo: *prima parte* - "Till Eulenspiegel", Concerto per ottavino ed archi di Vivaldi; *seconda parte* - Arie celebri per soprano e pianoforte e, per finire, Serenata per archi di Ciaikovsky. Al contrario, la Russia predilige programmi monografici, direi piu' coerenti, della durata media di due ore e piu'. E' soprattutto un problema di "gusto" del pubblico, questo, di cui diro' in altro capitolo.

Quindi, l' *omogeneita'/eterogeneita'*, la *coerenza storico-estetica* o il *contrasto di stili diversi*, l' *uniformita'* o la *variabilita'* dell' organico strumentale sono criteri che possono essere tutti legittimamente accolti e condivisi. Questione di gusti da parte degli artisti, degli organizzatori, del pubblico, insomma. Ricordo, per esempio, che il compianto Gastone Tosato, fondatore e direttore artistico del Gonfalone di Roma, ancor oggi una delle piu' prestigiose istituzioni concertistiche della capitale, invitava *"molto categoricamente"* a presentare programmi addirittura *monografici*, concedendo rarissime eccezioni. Altri, al contrario, preferivano adottare il criterio della *varietà* degli autori. Onestamente, non saprei dire - *ab abstracto* - quale criterio possa ritenersi il migliore: eseguire sei Concerti Grossi di Haendel in un' unica serata puo' essere cosa ottima, coerente, di enorme interesse musicale; parimenti, proporre sei concerti di autori diversi (magari appartenenti allo stesso periodo storico) puo' rappresentare una proposta altrettanto valida. Siamo qui, insomma, di fronte ai concetti di *similitudine/diversita'*, di *omogeneita'/eterogeneita'*, del *bello perche' uguale* e del *bello perche' diverso*.

Una cosa pero' e' importante: e cioe' (neanche a farlo apposta!) la "cura" nella *preparazione* del programma.

Chi ha avuto sufficiente pazienza da leggere questo mio lavoro fin qui sa gia', puo' ben immaginare, cosa sto per dire. Ma, *"repetita iuvant"*, dicevano i latini; meglio dunque riaprire il discorso.

Innanzitutto la *scelta* del repertorio: non deve essere mai *casuale*, estemporanea, a-critica. E' imporante notare come artisti (assai mediocri, per la verita') cosi' esigenti e puntuali nella scelta di una cravatta, o cosi' precisi quando ordinano il menu' al ristorante (*"mi raccomando la pasta: per me senza formaggio ma quasi al dente pero' non troppo cruda"*), siano poi altrettanto distratti e disinteressati nella scelta di brani che, perdiana, hanno la responsabilita' di proporre ad un pubblico

auditorio, magari pagante (ma questo e' un dettaglio): "*si, va bene, o Mozart o Beethoven, poi facciamo Brahms oppure no, Hindemith e' meglio*". Cose da pazzi, cose da irresponsabili, espressioni di chi non sa distinguere, poniamo, una locomotiva da una caffettiera ("*tanto sbuffano entrambe*") o una donna da un elicottero solo perche' entrambe fanno girare la testa! Siamo seri. Se la scelta spetta a voi, ragionate innanzitutto con coerenza. L' istituzione che vi ospita avra' pure una "fisionomia" artistica, una "tradizione" nei cartelloni. Se dovete suonare per una Istituzione che opera prevalentemente nell' ambito della musica barocca o della produzione contemporanea, avrete sicuramente la coerenza di proporre programmi barocchi o contemporanei, questo e' certo. E' buona norma, pertanto, consultarsi con il direttore artistico, approfondire meglio il problema onde evitare, per esempio, di dover suonare brani che sono stati gia' eseguiti due settimane prima da un altro gruppo musicale e per la stessa Istituzione concertistica. Il che, credetemi, non e' cosa affatto rara, specialmente in provincia.

Informatevi, anche, sulle preferenze del pubblico dell' Istituzione che vi ha chiamati (preferenze di organico, di genere musicale, di repertorio): cio' puo' risultare vitale per la "riuscita" del vostro concerto (v. il Cap. "Dalla parte del pubblico"), anche se non certamente indispensabile - va detto - ai fini prettamente artistico-esecutivi della vostra proposta.

La scelta del programma, inoltre, e - ancor piu' - la sua preparazione determina una notevole influenza sul vostro stato psichico. Occorre dunque *voler* scegliere, ma anche *saper* scegliere. Ognuno di voi avra' senz' altro delle personali preferenze di repertorio; bene, in mancanza di altri riferimenti, lasciatevi pure guidare da questo criterio. Che e' poi sempre un criterio valido, saggio.

La scelta del programma non deve essere infatti considerata come una *sfida*, una *prova di coraggio*: nelle sfide si puo' anche morire, ricordiamolo. Cio' nondimeno, lo stimolo alla *misura* delle proprie capacita' (in ogni senso, intendo) puo' e deve essere costantemente provocato: ma in un programma di studio, in un preciso piano di lavoro e non cosi', avventatamente ancora una volta confidando nella buona sorte.

Si ascoltano concerti - molto patetici, per la verita' - in cui il poverino si vede che non ce la fa: ce la mette tutta, si affatica, ma alla fine e' costretto a soccombere. Anche Quantz, il grande Johann Joachim Quantz, raccomandava ai suoi allievi di eseguire in pubblico brani che sono sempre *al di sotto* delle loro capacita' tecniche. E' fondamentale.

Quanto al modo di *preparare* il programma, occorre veramente porre la *massima* attenzione. Ora, se il concerto sara' un *recital* di un solo artista, potrebbe gia' essere sufficiente quanto ho detto nel capitolo precedente. Ma se invece e' prevista la partecipazione di complessi da camera, di formazioni orchestrali, allora qui vengono le dolenti note!

Viviamo nel Paese che vanta la piu' grande tradizione musicale e riveliamo la peggiore impreparazione, approssimazione, stupidita' ed arretratezza culturale che si possano riscontrare in tutte le Nazioni cosiddette "avanzate". E questo fatto assume dimensioni di inaudita stoltezza, al punto da diventare *incredibile*, se parliamo dei musicisti che operano nell' ambito della produzione musicale cd. "classica". Assistiamo alla formazione di decine e decine di gruppi musicali, che nascono e muoiono nell' arco della vita di una farfalla (senza, peraltro, averne il fascino), basati su *due*, al massimo *tre* motivi costitutivi, "obiettivi" - si fa per dire! - piu' o meno dichiarati: a) "*intanto ci provo, poi vedo*"; b) "*due prove e concerto, mi raccomando!*"; c) "*lavorare meno per lavorare peggio*". Il tutto, nella rituale cornice goliardica, resa ancor piu' squallida dall' immancabile sorrisino idiota, il *solito* sorrisino idiota che contraddistingue, anche all' estero, il musicista italiano dal secondo dopoguerra ad oggi da tutti gli altri professionisti della musica. Ora, mi dite voi quali potranno mai essere gli "esiti artistici", le prospettive di carriera di un *gruppo* che parte da tali premesse? Ve lo dico io: una grande noia, e poi

una frustrazione ancora peggiore, si impadronira' presto del gruppo, che si scioglierà, nel costatare l' inutile senza futuro; tale *inutilita'* sarà ancor più *colpevole* se si considera la presenza del *gruppo* nel contesto della società civile (ricordo, a questo proposito, che l' artista è "*anche*" un un uomo *comune*); tra poco, ma non fra molto, la presenza sul mercato musicale internazionale della musica prodotta da computers, a costi ridottissimi e ad elevato livello tecnologico, renderà inutile anche l' esistenza *fisica* di costoro. A meno che non si sappiano *riconvertire* in altre attività socialmente utili - avendone le necessarie competenze - o non adottino, finalmente, una giusta *etica* professionale.

Le *prove* sono una cosa seria, non vanno trascurate, occorre profondervi la massima energia, il massimo grado di entusiasmo: sono la "bottega" dell' artigiano, la "palestra" dell' atleta e pertanto vanno vissute con tutta l' intelligenza, con tutto l' impegno, con tutta la partecipazione emotiva. Ecco, vedete, siamo tornati al punto di partenza: l' emotività. "Provare" significa sperimentare, verificare, trasformarsi ed evolversi costantemente, all' infinito. Oggi si ascoltano orchestre nelle quali i violini primi "attaccano" il suono in maniera diversa dai secondi, mentre i violoncelli non fanno quello che devono esattamente fare e allora preferiscono direttamente non venire alle prove ("*tanto Vivaldi e' facile!*"), oppure ne saltano due sì e una no. Questa è ignoranza, è stupidità, certo; ma è anche un qualcosa di più triste: è mancanza di coscienza sociale, della nostra "società", disgregata proprio da coloro che pensano all' impegno come a un *optional*, alla coerenza come a un lusso, alla competenza come a un privilegio o - peggio - a un trucco per fare soldi, alla mediocrità come alla norma (e qui sono maestri indiscussi anche i nostri rappresentanti politici, veri e propri campioni di mediocrità - salvo rare eccezioni). Il lavoro *serio* non può non essere premiato da buoni risultati. Occorre aver fede, credere nell' obiettivo e, soprattutto, *lavorare, lavorare e ancora lavorare* per ottenerlo.

Personalmente provengo da una famiglia di modestissima estrazione sociale: nessuno, se non con il cuore, ha potuto mai aiutarmi. Ma da qualcuno devo aver appreso la tenacia. Se sono riuscito a raggiungere obiettivi tutto sommato egregi per uno che non ha mai avuto santi in Paradiso, ciò è dovuto solo alla mia volontà di fare, alla fortuna di aver imparato presto la *potenza* della programmazione. La mia vita artistica, sia pur con le "normali" difficoltà, mi piace per questo: perché la vedo crescere, *costantemente* crescere. Dietro c' è il sudore del lavoro, a volte anche il sangue, e nessuno lo vede. Ma se si vuole costruire, specialmente se anche voi siete, come me, dei "*self-made men*", vi si richiede un impegno ancora maggiore, senza la minima dispersione di energia. Solo così, vi accorgete, in poco tempo, quanta strada si può fare.

Quindi raccomando uno studio d' insieme ancor più meticoloso di quello individuale: dopo la lettura individuale (che è obbligatoria e va fatta con molto scrupolo!), viene lo studio d' insieme, enorme e meticoloso. Ogni singola frase, ogni piccolo inciso va riflettuto, analizzato, provato e riprovato, cercando di esprimerlo ogni volta meglio. Bisogna saper unire le diverse personalità dei componenti del vostro complesso, fino ad arrivare ad una fusione che - sappiatelo - si raggiungerà solo dopo anni e anni di studio. Ho conosciuto, nell' '83, i membri del "Quartetto Amadeus", ho assistito alle loro prove, ho visto pure come vivevano: insieme nella vita così come nel lavoro, avevano raggiunto un tale affiatamento che, in concerto, non avevano più bisogno di "guardarsi" per un attacco, per una dinamica: i loro spartiti erano completamente bianchi, era tutto "*dentro*", distribuito in eguale misura in ciascuno di loro. Miracolo? No, "*semplice*" lavoro di *tutti* i giorni.

CAP. 8

DALLA PARTE DEL PUBBLICO

Nel secondo capitolo di questo libro ho introdotto il concetto di "*ponte di simpatia*", la dinamica di relazione, cioè, che si stabilisce fra il concertista e il *suo* pubblico. E' una relazione importante, la

"*ragion d' essere*" del concerto in quanto tale: quando in sala, per esempio, non entra nessuno, il concerto non ha piu' luogo, viene *automaticamente* annullato. E' indispensabile, quindi, spendere un capitolo di questo lavoro per conoscere meglio tale soggetto, il *monstrum* che ci sta di fronte, questa "*sfinge*" che tanto ci affascina quanto ci spaventa, il *suo* profilo, le *sue* dinamiche, la *sua* natura.

Nei Conservatori e nelle Accademie di Musica non si e' mai dato spazio sufficiente allo studio dell' "*evento*" concertistico in quanto tale, al rapporto *artista/pubblico* in sala, lasciando tale competenza all' acquisizione, *naturale*, spontanea, con un percorso individuale per ognuno di noi. Cio' e' completamente assurdo, rappresenta una colpevole omissione da parte delle Istituzioni Musicali del nostro Paese. E dire che gli esempi che ci vengono dall' industria americana dello spettacolo (perche' ove c' e' pubblico, li' c' e' spettacolo: *spectaculum - specere - speculum* - dalla radice etimologica fondamentale "*spek*", che indica il "*guardare durativo*", attestata nell' area indo-iranica e greca) basterebbero da soli a farci capire quanta importanza si attribuisca alla *costruzione* del profilo dell' artista, maniacalmente "gestito" anche nell' immagine che questi deve *comunicare* nel momento in cui e' di fronte al *suo* pubblico. Esagerazioni, direte voi. Forse. Ma anche espressione di un valore attuale, quello della *comunicazione*, che e' fondamentale nelle attivita' di *relazione*, concerti inclusi.

Abbiamo gia' detto che il pubblico, nel momento in cui decide di entrare in sala, ha gia' fatto una precisa *operazione di scelta*. Una volta in sala, si predispone all' ascolto. Nel momento in cui - infine - saluta il vostro ingresso, e' alla ricerca di una *relazione*. Cosa e' importante per il pubblico adesso, quando cioe' *promuove* tale dinamica di relazione? Innanzitutto, la conferma - da parte vostra - della *disponibilita'* a *rispondere* alla comunicazione. Se suonate *ignorando* il pubblico, o peggio, *rifiutando* il pubblico, la comunicazione non potra' mai avvenire. O, meglio, sara' una comunicazione di altra natura, non certo quella che il pubblico chiede di poter stabilire, sara', cioe', la *comunicazione di non comunicazione*. E' come quando si sbaglia numero telefonico: ti *aspetti* di sentire la voce del tuo ragazzo e invece ti *risponde* il commissario di polizia. Si verifica, in altri termini, un clamoroso *errore di contatto*, avviene - cioe' - cio' che non ci si aspetta, l' *inaspettato*. Il pubblico prova una prima, gravissima delusione. A questo punto, sara' portato a restare *passivo* nel corso del rapporto che, in ogni caso, intercorrera' tra voi e lui. Seguirà lo svolgersi delle musiche svogliatamente, solo perche' e' gia' in sala, ma con gli occhi puntati piu' sull' orologio che sulla scena. L' unico rimedio puo' essere quello di compensare, con una interpretazione stratosferica, il *vostro* distacco emotivo, il *vostro* rifiuto al rapporto. Ma, il piu' delle volte, il grande artista sa essere anche un grande *comunicatore*. Chi ha avuto modo di osservare personaggi come Leonard Bernstein, Mstislav Rostropovic, Maria Callas, James Galway, nel corso delle loro pubbliche *performances*, non ha potuto non notare il loro totale coinvolgimento *fisico* nel rapporto col pubblico, la loro "*full immersion*" nella emotivita' che e' in sala, dalla quale ricevono e danno stimoli, accolgono e provocano reazioni, in una *tensione emotiva* costantemente dinamica. Nell' ambito della musica cd. "leggera", cosi' come nel rock, nel pop o nel jazz, tale fenomeno assume proporzioni ancora maggiori: il *rapporto fisico* diventa presupposto essenziale al concerto, il pubblico raggiunge una "osmosi" con l' artista (e viceversa), si arriva quasi alla *identificazione* dell' uno nell' altro. Certo, siamo ad una sfera di *significati* estetici diversi, ad un diverso *livello* di comunicazione. Ma tant' e': non possiamo non riconoscerlo. La comunicazione si basa sulla capacita' di persuasione, a volte anche "indipendentemente" da cio' che si esprime, dal *contenuto*, cioe', del *messaggio*. Il *grado di sintonia* tra "*emittente*" e "*ricevente*" determina, in misura direttamente proporzionale, il grado di comunicabilita' tra i termini del rapporto comunicativo. Cose che ben conosce chi fa, della propria capacita' di persuasione, il mezzo principale per costruire la sua esistenza, la chiave del successo, l' arma del suo potere. Personalita' geniali - da questo punto di vista - appartengono alla storia di ogni Nazione: basterebbe ricordare il potere, la capacita' di mobilitare milioni di persone

diverse per estrazione e cultura, espressi da autentiche "genialita'" della comunicazione: Hitler, Mussolini, Churchill, Mao, veri e propri maestri in questo genere indipendentemente dai risultati.

Ma per poter comunicare - e *convincere* - bisogna innanzitutto *essere convinti*. Sarebbe già sufficiente "*pensare*" di esserlo. Si sappia infatti che quasi mai il nostro messaggio arriva *esattamente* come noi lo esprimiamo. Cio' dipende - e' ovvio - anche dalla soggettivita' del nostro auditorio, dalle personalita' singole e che sono tra di loro troppo diverse, eterogenee, dal *filtro* che ognuno di essi pone - senza volerlo - tra noi e loro, da cio' che Stravinsky chiamava, con bella espressione, "*il prisma del soggettivismo*". Il messaggio, dunque, arriva *deviato*, come accade quando un fascio di luce incontra, nel corso della sua traiettoria, un prisma che in qualche misura lo *riflette*. E' quindi "doveroso" cercare di ottenere una *definizione* quanto piu' determinata del messaggio, proprio sapendo che esso sara' comunque soggetto ad una alterazione di grado. C' e' sempre una *dispersione di potenza*, cio' che in idraulica si chiama *perdita di carico*. E' chiaramente consequenziale quindi che occorrera' rafforzare la *portata* del messaggio: dare 20 per ottenere 10, 15 al massimo. In musica questo si chiama "esagerare i colori, le dinamiche", definire cioe' con la *massima chiarezza* la struttura formale del brano che stiamo eseguendo; certo. Ma siamo ancora a livello cerebrale, ad una comunicazione intellettuale, ad una comprensione *anaffettiva*. Il coinvolgimento totale, la dinamica di *relazione globale*, avviene solo quando il contatto si manifesta anche a livello emotivo, sub-conscio, quando cioe' il pubblico "crede" di desiderare cio' che in quel momento sta ricevendo da voi, quando - in altre parole - e' *chiamato*, "*costretto*" ad un rapporto materiale, fisico: insomma, quando non e' solo "spettatore". Quando suonerete in "*full immersion*", per l' appunto, in sintonia di frequenza. Analizzate le grandi personalita' dello spettacolo, coloro che non a caso chiamiamo "animali da palcoscenico", proprio perche', degli animali, conservano il *fiuto*, l' *istinto al contatto*, la *vitalita'*, l' *anima*. Potrete notare la loro *tensione al rapporto* costantemente espressa, ricercata, esaltata. Anche questo rientra nelle "richieste" del pubblico, che ama *ricevere*, lasciarsi *stimolare* e che sono richieste, a ben guardare, fundamentalissime. Possiamo solo immaginare come potevano essere Paganini, o Chopin, in concerto: carismatici, dotati di una forza, di una energia magnetica pari solo al loro straordinario talento. Provate ora ad immaginare voi sulla scena, indipendentemente da *cio'* che suonerete, o da *come* lo suonerete. Che *sensazioni* riuscite a percepire da parte del pubblico, quali *tensioni*, quali "*affetti*", come dicevano i nostri maestri dell' epoca barocca: stupore, entusiasmo, attesa, partecipazione o prevedibilita', "*deja vu*", noia per l' ovvieta' che si ripete? Sbaglia chi crede che cio' sia un dettaglio, un trascurabile dettaglio. Ne risulta pregiudicato l' intero concerto, credetemi, ed il pubblico ne uscirebbe deluso nelle sue aspettative. Provate, per un momento, a mettervi nei suoi panni, nell' esecuzione di questi esercizi.

Esercizio n. 1

Videofilmate una vostra esecuzione e poi, annullando totalmente l' audio, dirigete la vostra attenzione sui singoli fotogrammi, analizzandoli come se foste "altri" da coloro che scorrono nelle immagini. Rilevate le espressioni del viso, le posizioni che assumete durante il concerto. Verbalizzate gli "affetti" che, indipendente dalla musica, vi sembra che vengano trasmessi, la vostra *capacita'* comunicativa, la *forza* di persuasione. Annotate le vostre osservazioni per iscritto e, per ognuna di esse, indicate le correzioni da apportare.

Esercizio n. 2

Durante un vostro concerto, provate a "visualizzarvi" dall' esterno, come se anche voi foste uno spettatore, seduto nelle ultime file di posti. E' importante che vi "vediate" dal fondo della sala perche' cio' vi costringera' ad ampliare, a potenziare al massimo grado la

chiarezza e l' *intensita'* del vostro messaggio. "Dirigetevi" dall' esterno, come se foste un direttore o un regista. Non rischierete nessuno sdoppiamento, state tranquilli. Potrete solo perfezionare la capacita' di "gestire" al meglio la vostra immagine. E non e' poco.

CAP. 9

LA BRAVURA E IL SUCCESSO

"Accidenti! Hai saputo di XY? Al Conservatorio era uno dei tanti ed ora so che ha un contratto con una casa discografica americana!". Ecco, questa puo' essere la dimostrazione piu' lampante che, purtroppo, la *bravura* e il *successo* non sempre coincidono perfettamente, non sempre sono l' una presupposto *unico* dell' altro. Di casi come questi, ne potrei citare a decine, ma tutti riconducibili ad un

unico "*fatto*": la bravura, cioè l'abilità, la capacità, la preparazione, è presupposto *indispensabile* ma non *sufficiente* per ottenere il successo delle proprie iniziative. Un tempo, forse, non era così. E questo per diversi motivi.

C'era, senza alcun dubbio, meno *concorrenza* nel settore, e quindi la possibilità di poter agire su una maggiore area di intervento, su un più ampio raggio d'azione. Bastava essere "bravi"; a volte, neppure "sufficientemente" bravi. Banalizzando il discorso, tanto per introdurre una ennesima polemica, tutti sanno che fino a 10, 15 anni fa si poteva diventare docenti di Conservatorio con pochi titoli e che spesso si veniva addirittura chiamati a casa dal direttore: l'effetto di tutto questo è la presenza, nei nostri Conservatori, di molti mediocrissimi docenti: gente che lascia il proprio strumento a casa, che passeggia nei corridoi mentre il tirocinante *tiene* la classe, che non è più in professione (e che forse non vi è mai stata), gente totalmente sconosciuta se non ai propri familiari, gente - ancora - che "rovina" gli allievi, che inganna gli allievi, che non costruisce, non può costruire, non sa costruire. Fortunatamente, ci sono anche molte eccezioni; ma questo è un fatto *culturalmente* grave, *socialmente* inaccettabile. Chissà!, forse fra qualche tempo, e se qualcuno si deciderà a promuovere una bella inchiesta a tappeto, avremo anche i docenti *pentiti* a seguito dell'operazione "*note pulite*"!

Il livello medio-generale di 40 anni fa era - presumibilmente - più basso dell'attuale. Le punte di diamante non fanno media, ovviamente. Oggi invece, facilitati dalla grande comunicazione, si è raggiunto uno *standard* esecutivo senza dubbio superiore agli anni precedenti, soprattutto laddove esistono realtà didattiche serie: ma non è questo il punto. Il fatto è che ci viene richiesta, sempre più insistentemente, un' *altra* capacità, una competenza *diversa*, indispensabile *al pari* della nostra bravura: la capacità di avere successo, di "vincere" la concorrenza, di emergere dallo *standard* comune.

Anche in passato - tuttavia - la bravura non sempre si legava al successo, ma il divario non assumeva le proporzioni di oggi. Pensiamo ai potenti nelle corti del Settecento europeo: vere e proprie istituzioni musicali, dettavano mode, imponevano stili, pur non essendone sempre all'altezza, *facevano opinione*. Quanti "mediocri illuminati" non sono stati in grado di riconoscere, per invidia, per incompetenza, per incapacità ad esporsi contro il pensiero dominante, personalità di spicco, genialità ad altri evidenti e, per questo, costrette ad una vita difficile, assurda. Ma ciò, quando avveniva, costituiva un'eccezione, non era la prassi. Oggi, al contrario, assistiamo ad autentici *prodigi*, ad eclatanti fenomeni di successo: si *inventano* i personaggi, poi si *costruiscono*, infine si *vendono* sul mercato internazionale della musica. Bisogna saper riconoscere che sono cambiate le *regole del gioco*: non si vendono dischi perché si è bravi, ma si è *tanto più* bravi *quanto più* dischi si vendono, quanto più si appare in televisione, quanto più si è "star" nell'universo della comunicazione di massa. Complessi musicalmente mediocri, se non addirittura irrilevanti, si impongono - ci vengono imposti - sul mercato internazionale; si rovesciano i rapporti: non è il consumo che crea il mercato, ma è il mercato a creare il consumo. Del pari, il meglio resta spesso tagliato "fuori" dal circuito. È la costruzione - "*in vitro*" - del divo, del personaggio di successo. E il pubblico si adegua, orienta, con la sua scelta *obbligata*, le preferenze di consumo, "sceglie" perché costretto, perché solo *questo* è messo in condizione di poter scegliere. E la preferenza del pubblico di *consumatori* determina, a sua volta, gli indirizzi di programma, le scelte di produzione delle industrie discografiche, delle grandi organizzazioni di spettacolo le quali, a loro volta, provocano una richiesta sempre crescente del tal prodotto in una *escalation simmetrica*, in una dinamica coatta estesa, teoricamente, su scala illimitata. Ciò che si *ha* diventa ciò che si *vuole*, e si finisce per volere solo ciò che si ha e così via, "cantando".

È pur vero che oggi noi viviamo nell'epoca dell'esaltazione della tecnologia; è cambiato il nostro *modus vivendi*, la nostra *sensibilità* è altrimenti orientata, sono cambiate le nostre esigenze e i

nostri "ritmi" di consumo. Si consuma di piu', piu' velocemente, piu' superficialmente. In una societa' come la nostra, basata sul *primato* del tecnologico sulla dimensione dell' *essere* - come splendidamente analizzato dal filosofo contemporaneo Emanuele Severino nella sua opera "La tendenza fondamentale del nostro tempo" - non si e' per cio' che si e' ma, piuttosto, per cio' che in qualche modo si da, cioe' per cio' che altri possono avere da noi, nella misura in cui - quindi - noi riusciamo a "soddisfare i loro e i nostri bisogni" (espressione veramente triviale!). Ecco che percio' anche la musica, non piu' "arte", si adegua ai tempi, alle mentalita', alle richieste dei consumatori che qualcuno vorrebbe farci credere "sempre piu' esigenti": in altri termini, diventa "prodotto". Cade il *fascino* della individualita' del singolo per lasciare il passo alla *esaltazione* strumentale dell' *immagine* del singolo; allo stesso tempo, si tende alla "*omogeneizzazione*" del pubblico per consentire il successo di prodotti standardizzati, buoni "*per tutte le eta' e per tutte le occasioni*". Questa e' la realta'. Ma possiamo ancora fare qualcosa, sperare in un "miracolo" che forse e' piu' vicino e reale di quanto non si creda. Con l' amico Gigi spesso ci siamo soffermati su queste considerazioni, durante i nostri viaggi in aereo o nei soggiorni in albergo. Gigi e' convinto che l' esaltazione spasmodica della tecnologia, la sua capacita' di occupare tutti i settori della vita produttiva, tanto piu' diverranno "totalizzanti", tanto piu' finiranno con l' autoesaurire la propria forza proprio perche' libereranno l' uomo - finalmente! - dalla coercizione allo spreco: spreco di tempo, di energie, di danaro, di risorse. In altri termini potremmo forse assistere ad un nuovo *umanesimo* che imporra' - questa volta - all' uomo di rivalutare la sua dimensione dell' essere, oggi cosi' fortemente pregiudicata. Una teoria senza dubbio affascinante e certamente non priva di coerenza logica. Ma siamo ancora lontani, dovremo aspettare ancora. E, nel frattempo, impariamo a *pianificare* la nostra vita (la vita professionale, intendo). Dobbiamo convincerci che un *obiettivo* non si raggiunge cosi', per caso o per fortuna, per congiunzioni astrali favorevoli. Occorre innanzitutto elaborare un' *idea*, ma un' *idea possibile*, realizzabile, e definirla chiaramente. Se questo non c' e', allora si vivra' cosi', alla giornata, "*galleggiando dolcemente e lasciandosi cullare*", come diceva Modugno. Ma se l' idea c' e', essa, da sola, ancora non basta. Occorre trasformarla in progetto. Si chiariscano le *motivazioni*, le *premesse*, i *contenuti*, gli *obiettivi a breve, medio e lungo termine*, i *tempi*, le *risorse umane e finanziarie*, i *mezzi* e gli *strumenti*, le *verifiche*, le *ricadute*. Ma, soprattutto - e qui sta il punto, il nodo del problema - occorre individuare le *strategie*, ossia le modalita' di attuazione. Un progetto senza strategie e' come un esercito che avanza allo sbaraglio, pur essendo dotato magari di un buon armamento, pur essendo capace di esprimere una notevole forza d' urto; e' il non sapere *come* fare, pur sapendo *cosa* voler fare. Come quando Toto' e Peppino, arrivati per la prima volta a Milano, chiedono al vigile "*per andare dove vogliamo andare, per dove dobbiamo andare?*". Ecco, si sa cio' che si vuole, ma non si conosce il percorso da seguire, si ignora il "*modus operandi*". Qui possono venirci incontro le strategie aziendali: provatevi ad analizzare il "piani di sviluppo" di un ente economico, di una impresa produttiva. Potra' sembrarvi, quasi certamente, insopportabilmente arido, ma sara' proprio questa nuova *competenza* che potra' aiutarvi a capire, a risolvere, a gestire "l' arido" di una civilta' che ha sovvertito totalmente le leggi dell' esistenza. E le leggi, per non soccombere, vanno comunque osservate. Pena la *riduzione di liberta'*.

Qualche giorno fa ho fatto una prova a sezione con la mia orchestra da camera: c' erano Pio, Fabio, Cristina e Caterina. Dimostrano, sempre di piu', di voler acquisire anche questa prospettiva di veduta, questo aggancio forte con la realta' "reale". Insieme a loro, sto tentando di attuare un metodo di studio coerente, uno "*stile*" di lavoro che - ahime! - vedo totalmente estraneo dalla quotidianita' dell' esperienza professionale dei molti complessi musicali. Saro' forse un pazzo, o un ingenuo, o un ostinato: questo non ha alcuna importanza per me; per me conta solo il fatto che l' "*intelligenza attiva*" e' la sola arma che puo' salvarci dal fallimento, dall' illusione di un falso attivismo. Così mi disse per lo

meno Angelo Persichilli, il mio maestro, nel corso della mia prima lezione con lui. Sono passati venti anni, dal quel giorno. Debbo riconoscere che aveva proprio ragione.

CAP. 10

STRINGENDO A POCO A POCO

Sono giunto alla fine di questo lavoro. Vi lascio con la sensazione di non aver detto tutto quello che avevo da dire, forse e' normale, e' meglio cosi': ora mi interessano le vostre riflessioni, le vostre considerazioni sulle idee fin qui esposte. Se solo saro' riuscito a chiarirvi un concetto, o a suggerirvi una strategia, o a insinuarvi l' *ipotesi del dubbio*, il mio intento sarebbe gia' stato sufficientemente raggiunto. Sarebbe gia' tanto, per me, sapere che un piccolissimo libro, che presto riporrete forse tra le

cose inutili, sia stato capace di fermarvi per un momento a riflettere: e cio' che piu' manca, oggi, e' proprio la *pratica* del ragionamento, l' *esercizio* della riflessione.

Si vive e si muore di *tifo*. Il tifo che ci fa esaltare e che ci chiude gli occhi di fronte alla considerazione del *possibile*, il tifo che ci nutre di dogmi, il tifo che ci rende - e spesso a nostra insaputa - tristi manichini senza vita, senza sangue, senza pensiero, senza futuro.

La mia ostinazione a voler credere nell' ottimismo dell' intelligenza, nella potenza della volonta', mi fa sperare allo stesso tempo di non essere solo in questo percorso; mi rende del tutto estraneo - altresì - agli inevitabili sorrisini degli scettici, alla negazione, altrettanto prevedibile, di chi non e' portato - suo malgrado - a credere nella possibilita' di un' alternativa, nella verita' della trasformazione, nell' etica dell' esistenza.

Gli esercizi che ho voluto indicare non sono delle mere enunciazioni teoriche; pur riconoscendone la piena paternita', ho avuto piu' volte modo di costatarne l' efficacia, direttamente o in coloro che me li hanno richiesti. Vi invito a sperimentarli, dunque, nel corso della vostra attivita' di studio e di ricerca. Male non vi potranno fare. Anche gli aneddoti che ho voluto raccontarvi sono tutti reali, esattamente cosi' come li ho descritti. Sono serviti per "rompere" lo stile di un discorso nel momento in cui questo rischiava di farsi troppo arido, astratto; per calare nella realta' del vissuto, nella verita' dell' esperienza, enunciati altrimenti teorici; ma anche per avvicinarmi di piu' a voi: sono stati - insomma - il nostro "ponte di simpatia".

Vi lascio, ora, con qualche certezza in piu', soprattutto per me. Si perche' - vedete - riuscire a mettere per iscritto cio' che magari si e' avuto modo di dire in tante occasioni, nel corso di lezioni con gli allievi o in discussioni con colleghi, aiuta a chiarire il proprio pensiero, *costringe* ad elaborarlo. Provate anche voi a farlo. Ne ricaverete benefici inaspettati.

Poteva esaurirsi, questo libro, in due, tre capitoli al massimo; ho ritenuto pero' piu' opportuno approfondire alcune tematiche proprio perche' la capacita' di controllo emotivo non puo' prescindere dalla capacita' di gestire al meglio le proprie risorse, il proprio tempo. Ne' potremmo prescindere da un buon metodo di studio per poterci sentire maggiormente capaci di controllare l' esecuzione in concerto. Anche la conoscenza del pubblico determina la giusta direzione delle nostre energie, cosi' come quella del "mercato" puo' orientare le nostre *strategie di carriera*.

Insomma, ho fatto quel che ho ritenuto giusto fare. Ora lascio questo mio lavoro nelle vostre mani; se avrete suggerimenti da fare o critiche da muovermi, ne saro' felicissimo e ve ne sono grato fin da ora. Le svilupperemo ulteriormente, le potremmo elaborare "a quattro mani": il che - in definitiva - rappresenta il vero *fine* di ogni ricerca: la *ricerca senza fine*.

