

LE DUE ANIME DEL PIANISMO RUSSO (+ 1): OVVERO VEDERE NELL'UDIRE È UDIRE NEL VEDERE

DI DAVIDE POLOVINEO

Aesthetics is of necessity
a border-line science,
which does not always know
its own boundaries.

(Robert Morris Ogden)

1 DUE MODI (PIÙ UNO) DI INTENDERE IL PIANISMO RUSSO

Nella tensione interdisciplinare tra critica d'arte, estetica, semiotica e pragmatica musicale che pongono le basi di studio per l'analisi della didattica pianistica del novecento dello scorso millennio, scaturisce l'idea fondamentale del presente articolo per l'analisi del mondo pianistico dei russi: l'ipotesi di lavoro verte sul paradigma locomotorio del gesto pianistico e sul paradigma acustico dell'educazione dell'orecchio (le due anime del pianismo russo).

Da un punto di vista di metodo, l'osservazione di Shusterman risulta necessaria:

Come la scienza descriveva la natura- afferma R. Shusterman, - la critica d'arte (intesa in senso ampio, che includesse la storia e la teoria dell'arte) descriveva l'arte; quel che era la scienza per la filosofia analitica in generale (principalmente preoccupata dei fondamenti logici ed epistemologici della conoscenza scientifica), la critica d'arte - lo studio attento, sistematico e potenzialmente perfino scientifico delle diverse arti - lo era per l'estetica analitica. Senza la critica d'arte come seria disciplina di primo ordine, che gli analisti

potessero chiarificare, affinare logicamente e fondare, ci sarebbe stato molto meno spazio per l'estetica analitica per distaccarsi dai tradizionali voli revisionisti nell'essenza della bellezza e dell'estetico'. Ciò che spiega sia il suo antiessenzialismo, sia la sua improvvisa esplosione di vigore nei tardi anni quaranta e nei primi anni cinquanta del novecento, è che all'epoca la critica d'arte, la critica musicale e la critica letteraria erano discipline accademiche già riconosciute come serie e indipendenti, con pretese scientifiche o almeno cognitive¹.

Da questa testimonianza si può asserire che l'analisi performativa è davvero inscrivibile nel modello analitico binario Natura-Cultura della tecnica pianistica poiché come afferma Ch. Rosen: « *Jouer d'un instrument est un plaisir physique, musculaire. On ne devient pas pianiste à moins de ressentir un plaisir intense à mettre ses doigts en contact avec les touches... le fait d'imaginer les sonorités contribue au plaisir de jouer, mais le plaisir principal est celui du contact physique avec l'instrument* »².

Dal versante musicologico-pianistico Rosen ci offre un "breviario metodologico" iniziale per indagare sulle "due anime" del pianismo russo: la frontiera performativa in chiave oculomotoria, dove il gesto concertistico ha la priorità e la frontiera performativa in chiave acustica dove l'educazione dell'orecchio musicale è fondamentale.

In modo faustiano, però, c'è anche un +1 oltre queste due anime; un +1 non dicotomico ma dialettico: *vedere nell'udire è udire nel vedere* e dal mio punto di vista questa è la lezione fondamentale del pianismo di Neuhaus.

L'aspetto della via oculomotoria³ del pianismo russo di fine ottocento e inizio novecento è ben diverso dal modello di paradigma acustico e di educazione dell'orecchio musicale del pianismo tedesco-polacco di Neuhaus nel periodo sovietico del realismo musicale. L'ambito di ricerca su cui si estende questa idea tocca limiti ampi e diversi caratterizzati dai diversi ambienti storici cui sono legati i diversi mondi pianistici: il paradigma loculo-motorio del gesto pianistico era espressione tipica del pianismo san pietroburghese della metà

dell'ottocento e del pianismo moscovita dell'ultimo periodo zarista mentre il paradigma acustico era tipico della scuola pianistica ucraina e, con l'avvento di Neuhaus al conservatorio di Mosca, del pianismo russo della metà del novecento.

Ma è anche vero che i tanti problemi cui questa idea del passaggio del vedere nell'udire e dell'udire nel vedere è assoggettata pone il ricercatore in condizione di non possibili demarcazioni storiche poiché i due paradigmi sono strettamente connessi fra di loro e tutti rispondono alla performance pianistica dove rivelazione / immagine / suono generano altrettanti dissidi⁴.

S'intende che la diversa visuale da cui si osserva l'esigenza di un ripensamento della didattica pianistica fondata sul paradigma oculomotorio e della didattica pianistica fondata sul paradigma acustico comporta un ripensamento delle differenti didattiche pianistiche e delle finalità intellettuali poiché si entra nell'ordine del gusto musicale.

2 UN BACKGROUND STORICO PER UNA IPOTESI PIANISTICA?

Da un punto di vista metodologico l'idea che portiamo avanti non può che creare cortocircuiti nella tendenza generale dello storicismo dell'ultima fase della Russia imperiale. Intorno al dilemma, "*spiegare o comprendere*" il fenomeno pianistico nel background storico, si scontrano oggi le documentazioni storiche: chi difende la "*spiegazione liberale*" della nascita della scuola pianistica di Zverev, della scuola pianistica del Conservatorio di san Pietroburgo prima e in seguito, per opera dei Rubinstein della scuola pianistica del Conservatorio moscovita cerca nella documentazione storica quella scientificità che si basa sull'analisi delle documentazioni scritte lasciate dai pianisti e quindi degli stili concertistici che si attingono dalle lettere e dagli incartamenti dei conservatori con gli uffici imperiali della cultura.

Chi difende la "*comprensione*" ha a che fare con nozioni quali controllo sociale, senso, soggettività, intenzionalità, orientamento di fini e si dichiara tributario dell'ermeneutica

contemporanea impegnata a rivendicare una propria area di *originalità* alle scienze dello spirito. Ciò significa rilevare il fatto che gli esponenti delle scuole pianistiche di San Pietroburgo e Mosca nella metà e nella fine dell'ottocento dello scorso millennio erano esponenti di un pensiero liberale e quindi di un pianismo "liberale", un "pianismo di buona famiglia", (possiamo definirlo), di cui Zverev, la famiglia Rubinstein, E.Sauer, A. Siloti e S. Taneev e Rachmaninov erano simboli. Il paradigma locomotorio del gesto pianistico è figlio di questo pianismo liberale e di maniera (ovvero alla maniera del capostipite A. Villoing). L'occhio dello spettatore doveva vedere ciò che doveva vedere: l'Idealtypus del pianista era quello del rampollo di buona famiglia, trasgressivo e borghese al contempo.

Era il pianismo dei riformatori liberali dell'amministrazione zarista: il Conte Loris-Melikov, Dmitriy Milyutin, l'attivista panslavista Ignatyev, di Konstantin Pobedonostev del Santo Sinodo e del principe V.P. Meshchersky.

Era il pianismo di un'amministrazione inefficiente ed eccessivamente burocratizzata. Per questo possiamo affermare che l'evoluzione del pianismo russo è interconnesso con l'evoluzione o l'involuzione dell'impero zarista. Il dato certo è che il 1881 fu una data importante:

In 1881 Alexander II was killed by a terrorist bomb - the work of a group calling themselves 'The People's Will', but made up of disaffected intelligentsia. Alexander III (1881 - 94) instituted a severe reaction. Five of the assassins were executed. The 1881 Statute of State Security set up government controlled courts and liberal judges and officials were dismissed from office. The secret police's powers (Okhrana) were increased. Alexander II also instituted a conservative reaction against liberal reforms. He aimed to strengthen authoritarian government. Liberal reformers of the previous administration were dismissed: Count Loris-Melikov, the progressive war minister, Dmitriy Milyutin, and the Pan-Slav activist N.P. Ignatyev, who, although appointed initially by Alexander III, won his disfavour by proposing the creation of a consultative assembly. However, Alexander III's abilities were not sufficient to meet his aims. He was not able to change

the character of the Russian bureaucracy, which had adopted Western models as ideals of conduct. This does not mean that the bureaucracy was liberal, but it did mean that a reversion to arbitrary government was not greeted with enthusiasm. Alexander III had an impressive physical demeanour, but is said to have had a second-rate intellect. This also applied to his son, Nicholas II (1894-1917), who lacked the clarity of purpose of his father. Both Alexander III and Nicholas II were unduly influenced by their tutor and advisor, Konstantin Pobedonostev, who was also the lay head (that is, chief procurator) of the Holy Synod. He was a "moralist" without pragmatism. Another powerful influence was Prince V.P. Meshchersky, who as an intimate friend of Alexander III, and advocated a combination of chauvinism and autocracy⁵.

Durante tutto il 1880 ci furono conflitti a causa della "dichiarazione di guerra" dei latifondisti: una propria contro-riforma. Apparentemente la situazione tornò alla normalità nel 1889 con l'istituzione dei "land captains". Ma tutto fu vano quando la zar "truccò" le elezioni del 1890 e del 1892 in modo da favorire le classi aristocratiche.

The administration was inefficient, over-bureaucratic, old-fashioned and corrupt. There was no Cabinet and no prime minister, and anyone, like for example Witte in the 1890s who gained a practical ascendancy in the direction of public affairs, could expect to attract a lot of envy. Until 1905 each ministry was directly responsible to the Tsar, and the Tsar had the right to rule by edict ('nominal decrees' - *imennye ukazy*). However, the Tsar made only rare use of this power. There was a State Council, but most of the approximately fifty members of this were elderly dignitaries. It has been mooted that there were two parties within the Council and that the Council was a source of opposition to the government. However, this has been very much exaggerated. The uniformity of opinion within the Council outweighs any disagreements. All members of the Council sought to perpetuate its power; there were no "democrats" as such. Even liberals that were excluded from government adopted a paternalistic approach to government. Members of the council who disagreed with government policy did so for individual reasons and to advance their careers. The 'great debate' between reactionary and progressive factions has been exaggerated. Whilst some debate existed, all parties sought to maintain central control, and most

acknowledge that some reform of the badly working bureaucracy was necessary. Thus the long-term solution to Russia's ills – that is, a democratisation of Russian society – was not an option considered by anyone close to the Tsar. This was only adopted by radicals on the fringe of educated opinion. During the 1880s there was a conflict within the bureaucracy regarding how the 'counter-reform' should be implemented. It was resolved in July 1889 when "land captains" were established. But the policy was a failure, because the land-owners did not like the role, and the quality of the incumbents was low. There continued to be a massive growth of tax arrears. The land captains were not respected. The government attempted to tamper with elections to the zemstvos (1890) and municipalities (1892) so as to favour the upper classes. The 1890 Zemstva Act reduced the powers of the local councils. But this also failed. The Russian equivalent of the squirearchy was unable to provide the basis of a reactionary development in the countryside. The counter-reform sought to bring the judiciary under control. Rural justices of the peace were replaced by disciplinary boards, and trial by jury was regarded as 'un-Russian'. Cases were often held in camera or by special tribunals⁶.

Le decisioni imperiali furono importanti per la vita culturale di San Pietroburgo e di Mosca. Nel 1887 il ministro dell'istruzione, Delyanov, promulga una nota d'istruzioni riguardanti le scuole che vietava ai bambini di "basso rango" di frequentare le scuole. Si comprende in tale quadro l'importanza dell'azione didattica dei conservatori di San Pietroburgo e di Mosca poiché anche se già nel 1884 tutta la vita "didattica" era sotto il controllo degli uffici di cultura imperiale (di carattere anti-semita), le scelte dei docenti delle neonate istituzioni furono davvero rivoluzionarie.

Nel 1899 ci furono sommosse studentesche all'Università di San Pietroburgo che furono soffocate dai cosacchi con le fruste.

The administration also sought to bring the universities under closer control. The new charter of 1884 required all teaching appointments to be vetted by the education ministry. The 1887 University Statute established state control over the universities. But these measures were unpopular. In 1899 disturbances at St. Petersburg University were quelled by Cossacks using whips.

Dissident students could be sent to army disciplinary battalions. The enforcement of this regulation in 1900 caused several public demonstrations to be staged in Moscow and St. Petersburg – in fact, the first such demonstrations in the history of Russia. In 1887 the education minister, Delyanov, issued a notorious instruction requiring schools not to admit children of families of lower status backgrounds because such children “should certainly not be brought out of the social environment to which they belong.” However, this instruction was not followed – by 1914 39% of university students and approximately 50% of secondary school students came from poorer social backgrounds. This contraction arose because the government was supporting the policies of industrialisation and economic growth, and these required an educated workforce. The government also sought to increase censorship, and this was also resisted by the intelligentsia.

Newspapers and publishing houses were closed down and editors prevented from taking other jobs in journalism. Russian liberalism came back into Russian politics following the ascension of Nicholas II in 1894. He was petitioned by moderate zemstvo deputies for constitutional change; he rejected that petition and as a result there was another petition for effectively a parliament, and in fact there was a legal gathering of zemstvo deputies at Nizhny Novgorod (1896)⁷.

È questo il quadro storico in cui trova la sua origine e il suo sviluppo il paradigma oculomotorio del gesto pianistico che sarà sviluppato dalla parabola Zverev /Siloti-Rachmaninov?

Dal punto di vista dello scrivente l'ipotesi storica pianistica non può trovare un Background migliore anzi conviene tracciare il quadro specialistico con questa supposizione come afferma Arthur Danto, poiché “anche se si dovesse rivelare falsa (l'idea), che esiste, come hanno creduto molti grandi filosofi, un senso estetico, o un senso per la bellezza, o una facoltà del gusto” è impossibile negare la storicità del gusto pianistico e le sue eziologie ed inoltre è impossibile negare “che tale facoltà (o senso) sia distribuita tra gli uomini con la stessa ampiezza con cui lo sono i sensi esterni, come la vista o l'udito”⁸.

3 INNATISMO DEI MECCANISMI TECNICI O INNATISMO DEL PENSARE?

Gli eventi storici tracciano l'evoluzione della tecnica pianistica (la storicità della tecnica pianistica). Il paradigma oculomotorio si edifica non solo sull'articolazione delle dita (o meglio della tecnica pianistica di Karl Czerny, Adolphe Adam, Johan Nepomuk Hummel, Wilhelm Kalbrenner) ma soprattutto nel concetto di *rilassamento*, acquisizione non solo tecnica ma intellettuale del romanticismo: pensare la sintesi hegeliana significa pensare il rilassamento della tensione dialettica come i due punti di rilassamento ovvero il polso e l'avambraccio trovano la loro sintesi nel rilassamento della spalla. Quindi dietro una tecnica c'è un modo di pensare. Ma pensare cosa?

Supponiamo- afferma Danto- che esistano delle scelte fatte per ragioni puramente estetiche dove, per "ragioni puramente estetiche", voglio dire che tali scelte riguardano qualcosa che noi semplicemente preferiamo, senza che ci abbiano insegnato a preferirlo e senza nessuna ragione che determini tale preferenza. [...] Ma ci sono anche delle scelte compiute dagli animali a livello operativo che devono essere spiegate secondo una logica estetica, senza che la loro estetica sia spiegata dalle loro credenze: ci sono cose, per esempio odori e sapori, che piacciono ai cani e ai gatti semplicemente perché piacciono. Le cause di questo possono essere rintracciabili nel materiale del dna, senza che l'animale abbia esso stesso motivazioni particolari. Queste scelte sarebbero dunque puramente estetiche. Mi aspetto che lo stesso valga per noi⁹.

Zverev è il leader di questa scuola del pensare. È l'origine della tecnica del peso e della tecnica del rilassamento del braccio già teorizzata in Inghilterra da Tobias Matthay, professore alla Royal Academy e da Jaëll Marie (1846-1925), ma soprattutto è il possibile modo di pensare la dialettica hegeliana e il momento di sintesi. Zverev teorizza che sia poi possibile lavorare sul gesto ponendolo in relazione con il suono e l'espressione del testo musicale. La convinzione di Zverev è che correggendo un solo gesto, si può ottenere un buon suono al di là del paradigma acustico: ha inoltre attribuito al "meccanismo ripetitivo", la virtù di rendere più chiaro il pensiero musicale. Si

comprende che dietro la lezione di Zverev c'è la grande prassi pianistica di Liszt:

« Certes, le maître de Weimar avait tout expliqué sur la technique transcendante : tout, sauf ce point inconnu où l'élan vertigineux de ses mouvements prenait appui, où ses doigts captaient cette inégalable sonorité. Si l'on parvenait à imiter ce jeu, on ne l'atteignait jamais dans son essence: les élèves se résignaient devant l'énigme.»¹⁰.

Resta un documento indelebile, ulteriormente, il dettaglio sulla didattica di Zverev da parte di Rachmaninov:

“...I entered Zverev's home with a heavy heart and foreboding, having heard tell of his severity and 'heavy hand', which he had no qualms of resorting to. Indeed, we were able to witness proof of this latter: Zverev had a temper, and could launch himself at a person fists flailing, or hurl some object at the offender. I myself had been the object of his fury on three or four occasions...

But all other talk of his exacting and severe manner were false. This was a man of rare intellect, generosity and kindness. He commanded a great deal of respect among the best people of his time.

Indeed, discipline entered my life. God forbid that I leave the piano five minutes before my time of three hours was up! Or one uncompleted note - such cases were capable of stirring him up into a fearsome temper. However, all our achievements and diligence paid off: he drove us, his pupils, to various houses with concerts. When I finished playing, Zverev said: "Now that is how one should play the piano!"

“The impression was that he was quite mad about us, his pupils. He never took a single coin from us as payment: neither for lessons, nor for board (after all, we lived in his house). He dressed us at the best tailors, we never missed a premiere at Moscow theatres - musical or drama. Of course, no really good concert went unnoticed. And that was a time when there was so much on offer: take the famous historical concerts of Anton Rubinstein, where we had an opportunity to hear all that was the greatest!

Zverev never limited himself to bringing us up as pianists. He did his best to generally give us a good all-round upbringing. He was deeply interested in the kind of reading we did. I shall never forget a small scene that brought me suffering but forever affected my behavior.

"Well, my boy, what did you read today?"

"The Demons" by Dostoyevsky.

"Hmmm... Did you understand everything?"

"Yes!"

"Wonderful! Bring me the book!"

I brought it and Zverev asked me to read a certain place. I read it.

"And now, my boy, tell me what you have read!"¹¹

Nel fondamento di tutto, nel Grund, Hegel docet nel mondo, nel pensare e in questo caso anche nel pianismo di Zverev.

4 LA KALLIFOBIA DELLA FAMIGLIA RUBINSTEIN

Ulteriormente, nell'analisi del paradigma loculomotorio del gesto pianistico non si può non citare la Kallifobia (vera e propria) della Famiglia Rubinstein¹² ovvero leggere la prassi pianistica all'interno dell'*universo simbolico-culturale mitteleuropeo del bello*. Dal nostro punto di vista si costruisce la propensione a considerare la funzione del "Bel gesto pianistico della Famiglia Rubinstein", in questo contesto, svelante un mondo simbolico - culturale in cui il pianismo russo diviene pianismo internazionale. Si tratta di un approccio che si concentra sull'aspetto fenomenologico musicale e che si risolve pertanto in uno *studio* simbolico-culturale della performance pianistica.

Proprio il pianismo dei Rubinstein è il paradigma del pianismo russo internazionale che impone in prima istanza una chiara definizione di Idealtypus del pianista. Con i Rubinstein si passa dal pianista borghese - liberale all'Idealtypus del Bel

pianista, elegante e raffinato, la cui azione simbolica organizza l'esperienza di senso dei valori musicali russi.

Anton Grigor'evic , compositore, pianista e direttore d'orchestra (Vychvatyntzy Podolia 28 XI 1829- Pietroburgo 20-XI 1894) proviene dalla scuola moscovita degli inizi del novecento di A. Villoing. Fu pianista della corte di Pietroburgo dal 1858 e direttore della Società musicale russa dal 1859. Nel 1862 Anton Grigor'evic fondò il conservatorio, che diresse fino al 1867 e poi di nuovo dal 1887 al 1890: la sua personalità e il suo esempio influenzarono profondamente molti grandi pianisti (Busoni, M.T. Carreno, J. Hofmann, J. Lhévinne) e molti didatti come Leszetycki.

Da un punto prettamente didattico Anton Grigor'evic visse una sua evoluzione pianistica: dalla tecnica couperiana-czerniana di Villoing passò alla tecnica del duplice rilassamento (polso, avambraccio) della tecnica lisztiana¹³ La prima fase tecnica era caratterizzata dalle seguenti funzioni dipendenti dal repertorio da eseguire:

- 1) Polso fermo e orizzontale alla tastiera: mano immobile (quindi assenza di rilassamento del polso);
- 2) attacco del tasto dalle dita: articolazione ampia;
- 3) L'uguaglianza e l'indipendenza delle dita erano paragonabili alla tecnica couperiana del clavicembalo¹⁴.

Gli sviluppi della tecnica e il passaggio alla tecnica del rilassamento furono imposti dal cambiamento del repertorio (chopiniano, lisztiano).

- 1) Per la tecnica degli arpeggi era necessario il passaggio al rilassamento del polso per l'uguaglianza;
- 2) Per la tecnica delle ottave lisztiane era necessario il rilassamento dell'avambraccio;
- 3) Sorse la necessità della tecnica de le jeu des pédales.

Direi che in Rubinstein fu innato il gusto della pulizia pianistica. Limpido, alleggerito, non depauperato dalla densità della sensibilità e del pensiero, squisitamente grazioso e semplice, il pianismo tracciato dalla didattica di Rubinstein era figlio dell'eccellenza originatasi dal fenomeno delle diverse tecniche acquisite. Pertanto per pianismo rubinsteiniano si deve intendere un sincretismo di stili, un pianismo mitteleuropeo.

Sicché la stessa formidabile ricerca del suono deve essere ricercata proprio in questa indole pianistica.

Ogni suono, nella didattica di Rubinstein, doveva essere diretto e scelto da una funzione di energica espressione di una vita urgente di sentimenti presenti, di un presente affettuoso di fronte al quale gli intellettualismi pianistici e teorizzazioni tecniche svanivano, si scolorivano. Nella ricerca del suono il pianismo dei Rubinstein ha trovato la possibilità concreta di tradurre il suo nuovo modo di affrontare il pubblico.

Quel "lessico pianistico" ritrovato nel "cassetto della dialetticità bachiana" che rinvia al pianismo czerniano-mendelssohniano, quella sintassi musicale segnata da musicali cadenze e al contempo così sensitivamente chopiniana, quella tecnica del colore che ripete uno scarso gruzzolo d'immagini e toni senza annoiare sono ancora presenti nel pianismo sanpietroburghese (basta pensare al pianismo leggendario di Lazar Berman).

In ciò la forza del pianismo di Anton Rubinstein che è tale perché attinge e aderisce alla cultura mitteleuropea, al peso della tradizione; tutti aspetti di un ventaglio colorato simboleggiante la vita pianistica che conferisce agli scritti di Rubinstein, oltre ad un valore storico- documentario insostituibile, un valore artistico poiché sono pagine di ferma bellezza , di squisita finitezza in cui fuggevoli soste, certe note delicate e taluni sognanti evasioni, scritte in punta di penne, sono miniature ridenti di un gusto senza concetto dove, tuttavia, circola l'aria, la luce e il respiro del nuovo pianismo.

Simile natura didattica fu quella di Nikolaj Grigor'evic (Mosca 14 VI 1835- Parigi 23 III 1881) che dal 1860 diresse la

sezione moscovita della Società musicale russa e il conservatorio di Mosca. Tra i suoi allievi furono E.Sauer, A. Siloti e S. Taneev.

Si può affermare che con Nikolaj l'attività pianistica diviene un'attività simbolica dei valori Mitteleuropei ad ogni livello comunicativo: di riflesso la performance è esperienza dei valori borghesi europei. Stranamente (ma non così tanto) è proprio nella borghesia ebraica che si concentra questo Idealtypus del pianista nonostante la politica antisemita zarista che ebbe il suo culmine nella repressione diretta da Pobedonostsev, capo del ministero russo dal 1881-1905, direttore generale del Sinodo della Chiesa ortodossa russa, *tutor* personale di Alessandro III e Nicola II.

Già al tempo dei Rubinstein si viveva in un clima di diffidenza anche se la presenza ebraica era tollerata: non dimentichiamo che Anton Rubinstein era pianista di corte nonostante che gli ortodossi russi, tra cui il ramo degli ucraini, occupavano posizioni di privilegio.

Nel periodo in cui operarono i Rubinstein si sviluppò latentemente una politica di discriminazione etnica anche se non fu riconosciuta pubblicamente tanto che il governo rifiutò di riconoscere ufficialmente che ci fosse un problema "razziale". Apparentemente non c'era politica sistematica di 'russificazione', in altre parole di assimilazione delle minoranze nella cultura russa: ma il processo di russificazione c'era e fu lampante nel mondo musicale, basti pensare all'attività compositiva di quel periodo.

È chiaro che la reazione semita alla russificazione musicale dovesse avvenire per vie trasversali, non sui contenuti (che erano intoccabili) ma sulla forma, e in particolare sulla forma del suonare il pianoforte ovvero lo stile pianistico.

La famiglia Rubinstein sino al 1881 deteneva le chiavi del mondo musicale russo, il seguito della vicenda lo possiamo comprendere dagli avvenimenti storici:

The authorities blamed the outbreaks on the victims and introduced discriminatory laws. In 1882 Jews were prohibited from settling in the Pale's rural areas. They

were not allowed to trade on Christian holidays. In 1887 an ethnic quota was introduced into schools. Jews in the army could not be appointed officers. In the winter of 1891-2 10,000 Jewish artisans were expelled from Moscow. In 1895 the Tsarist secret policy fabricated a document called the *Protocols of the Elders of Zion*. Despite the pogroms there was a flowering of Russo-Jewish culture, with the Sholom and Aleichem in literature, the Rubinstein brothers in music, Leonid Pasternak, Mark Antokol'sky in the arts. However, whilst some wrote in Russian, others increasingly wrote in Hebrew or Yiddish. Paradoxically, there was also a measure of repression over the Orthodox Church. Pobedonostsev instituted a strict rule of over the church as lay procurator (1880-1905). He reinforced Episcopal authority over priests and discriminated against the Old Believers (who numbered about 20 million in 1900)¹⁵.

Il Background storico ci permette di comprendere l'epilogo della vicenda e anche le motivazioni che condussero molti pianisti compresi Siloti e Rachmaninov a emigrare negli Stati Uniti.

A questo si deve aggiungere che il mondo della finanza ebraica internazionale divenne il tutor dell'attività musicale russa fuori dai confini dell'impero. Il pianismo dei Rubinstein divenne simbolo delle proprietà specifiche dei valori borghesi - ebraici (chi conosce il bagaglio lessicale certamente riesce a comprendere l'approdo finale di questa indicazione ovvero la postulazione del "pianismo sionista", ovvero del clan musicale ebraico). Questa riflessione non è marginale e, certamente, può aiutarci per la comprensione del paragrafo seguente dove verrà analizzato il concetto di *performance in Siloti e Rachmaninov* per penetrare le fenomenologie pianistiche nella struttura sociale russo-americana. *L'analisi delle performance pianistica* indicherà l'elemento strutturale d'indagine non solo per lo studio socio-culturale ma per tracciare i punti nodali di passaggio dal paradigma loculomotorio al paradigma acustico nelle scuole pianistiche.

5 UN MONUMENTO AD UN PIANISMO DISCRIMINATO

Nella moda pianistica della fine dell'ottocento e inizio del novecento dello scorso millennio un pubblico di gusto

fascinosamente scettico e, al contempo, sicuro di sé, chiedeva al pianista esempi in cui erano confermati i valori liberali - borghesi poiché erano i valori di gusto che fornivano al pianista le norme cui attenersi.

L' autorità dei valori borghesi nella performance disegnava anche l' Idealtypus del pianista nel quale era facile (e doveroso) distinguere una persona di buon gusto nella società..... ma nient'altro. Il pianista era spersonalizzato dai valori. Lo *Standard del gusto pianistico* si riduce in ultima istanza alla figura manifestata dal pianista che doveva attenersi alla norma al di fuori dell'esperienza personale. La norma spersonalizzava la performance. In questa ottica è da rileggere il *pianismo di Siloti e Rachmaninov* in cui il pianista traccia, tra i tasti, uno Standard dell'uomo europeo di buon gusto.

Ascrivendo l' Idealtypus tra gli "Standard europei" la testimonianza di Siloti e Rachmaninov negli stati Uniti è indispensabile per la trasmutazione dello stile europeo nel nord dell'America nel novecento.

Il pianismo di Siloti, e la sua tecnica lisztiana, parlano non dell'uomo di pensiero, ma dell'uomo della norma, che è nato nel gusto europeo e ci si trova bene¹⁶. Il pianismo parla dell'uomo, di un uomo educato nello stile europeo-russo: il vivere in modo conforme al gusto non è per lui niente di eccezionale è unicamente il suo dovere e questo dovere fissa i canoni del pianismo.

Circa il significato in largo senso «didattico» di Siloti, non bisognerà tacere la sua opera nell'istituzione della Juilliard School in cui la norma europea del pianismo e della tecnica lisztiana dei due punti di rilassamento divengono la somma testimonianza dell'europeità delle istituzioni musicali statunitensi. Siloti capì subito che la Juilliard School, nelle intenzioni del suo creatore, era una grande finestra sull'Europa.

Con il suo pianismo Rachmaninov è alla stregua di Siloti. Il gusto pianistico di Rachmaninov¹⁷, tuttavia, deve essere riletto all'insegna dell'ideale del *savoir vivre*, in conformità a un

canone razionalistico i cui modelli si ritrovano non solo negli ideali del classico, capace di “normalizzare” il repertorio ma anche nell’impresa compositiva.

Come le grandi città statunitensi stavano sorgendo e consolidandosi così la grande fabbrica compositiva di Sergey Rachmaninov già sorprende il pubblico per la sua *virtuosità e melodicità* (un neo-romanticismo californiano). Rachmaninov stava divenendo lo standard del gusto non solo dei valori borghesi europei ma anche dello stile musicale nord-americano.

Da un punto di vista prettamente compositivo il neoromanticismo statunitense si separò dalla vicenda compositiva europea come ben sappiamo. Generato dall’architettura compositiva romantica che tendeva a parere degli europei, alla *composizione di maniera*, lo stile di Rachmaninov ri-dice, con la grazia, i valori della Russia zarista.

Per il russo-californiano, la “composizione” è *graziosa* e come tale, se non altro, perché è spesso, anche se non sempre, accompagnata da un’espressione; la composizione deve possedere forte melodicità. Anche in questo quadro linguistico la *grazia compositiva* è una «pratica» cioè una performance. L’idea di fondo sia di Rachmaninov che di Siloti e quindi della criteriologia ed estetologia pianistica neo-romantica nord-americana, testimoniata dai loro scritti e dalle loro registrazioni è che la *res pianistica*, sia immersa in procedure tecniche e *modi di fare* generanti la *grazia del gesto*. Sono per l’appunto le «pratiche graziose del gesto» che sarebbero “i verbi” di una struttura sintattica¹⁸ del gusto nord-americano in cui le regole vengono per l’appunto fornite dal mondo delle classi superiori statunitensi e, in subordine, dalla sfera degli stili fissati dal governo statunitense.

Da qui scaturisce lo *standard del gusto pianistico statunitense*, che sarebbe meglio definire, il *criptotipo del pianismo dei Rubinstein*, ossia la tipologia nascosta ma oggettiva, uno Standard che non rinvia ad altro, ma ha un’autonomia di oggetto che imperativamente censura le novità del pianismo europeo che si stava distaccando dal paradigma loculomotorio per entrare, dopo l’esperienza di Debussy e Ravel, nel

paradigma acustico dell'educazione dell'orecchio musicale.

In Europa avviene un superamento dell'autorevolezza dei valori liberali-borghesi e dello Standard del gusto borghese del pianismo. Si stava imponendo *ex initio* il tentativo della didattica pianistica basata sull'educazione dell'orecchio musicale come tentativo di soffocare la didattica pianistica loculomotoria che era relegata in ambiti extraeuropei. In tal senso la *Performance* è oggetto sociale che detta le condizioni di decodifica non solo dell'arte ma di tutti gli aspetti del sociale.

Man mano che procedeva ad osservare la situazione artistica con occhi freschi e spregiudicati, il pianismo europeo veniva scorgendo altri modi di lettura del reale che spingevano nel medesimo senso la sua critica sul reale.

Senonché buona parte degli esponenti del pianismo europeo elevava la sua critica sì contro l'antiquato modo di suonare dello stile di Siloti e Rachmaninov che osservava in modo estremamente ironico ma proprio al momento di definire la sua opinione, di attuare concretamente la critica, *simpaticamente* si accontentava di dare una definizione soltanto marginale del pianismo statunitense.

Tuttavia qualcosa è ancora rimasto del fascino del pianismo di Siloti e Rachmaninov, di quella loro tutta ottocentesca "russicità pianistica" non puramente "pulita tecnicamente né musicalmente" in cui si rispecchia la caratteristica impronta del mondo fascinoso e controverso del paradigma loculomotorio (della Kallifobia dei Rubinstein) estremamente russificato e tutta americanizzato... straordinariamente.

6 IL COLORWORLD SYSTEM DI SCRIBIN

Scriabin attribuisce notevole significato al paradigma acustico, alla particolare *tendenza pianistica dell'impressionismo*, tersa e lucente, della ricerca del suono¹⁹.

Il richiamo fondamentale di Scriabin e degli estetologi del pianismo di Scriabin è il colore del suono. Il suono doveva

essere *perspicuo*, *ornato* e *accomodato* per dirla in termine di retorica. Si evidenzia il concetto della strumentalità della tecnica al suono per la produzione del colore.

In ciò sta il contributo di Scriabin al progresso della definizione di buon gusto pianistico ma anche l'origine delle aporie poiché una cosa è proporre i criteri di misurabilità del colore, altra cosa è creare la tecnica adatta al tipo di ricerca.

Se tale è l'aporia, il criterio unificante, da un punto di vista di metodo, è sempre il sistema di norme che l'artista deve tener presente: dalla applicazione delle norme sorge come effetto il buon gusto pianistico. Le tecniche e i loro successi o insuccessi sono all'origine del buon gusto pianistico che, in ultima analisi, almeno per Scriabin, è soltanto una nuova definizione data all'idea della kallifobia dei Rubinstein.

È il *carattere del colore* da comprendere come *struttura reattiva* che caratterizza la proprietà del suono e la chiarezza dei colori ha come caratteristica principale la cura delle timbriche. In Scriabin la cura delle timbriche è all'origine della bellezza formale e della bellezza interessata che hanno il comune compito (o meglio il compito canonico) di far emergere l'influenza dell'immaginazione e dei principi associativi sul sentimento estetico.

In un certo modo Scriabin laconicamente richiama la diade *Debussy-Satie*. Tuttavia, grande è la differenza di visione. Scriabin condivide il punto di partenza di Satie per cui l'estetica è attività dei suoni. L'estetica del suono è vista come attività meta-musicale di tipo linguistico: da qui nasce la criteriologia degli estetologi francesi dell'impressionismo.

Ma se questo è il tono francese, l'attività speculativa di Scriabin superando questa prospettiva culturale, ha importanza essenziale nel travaglio che si celava nella musica russa, tra esigenze nuove e forme vecchie. Scriabin è il rappresentante di esigenze nuove non potentemente rivoluzionarie, moderate su base impressionista e pure destinate a operare notevolmente in questo periodo di trasformazione del gusto e della poetica musicale.

Si tenga anzitutto presente che la criteriologia del colore del suono di Scriabin mentre mantiene alla ragione un'assoluta funzione direttrice, rivendica però i diritti della sensibilità e di un sentimento che risente molto delle schematicità della tavola dei colori.

Detto in altro modo la criteriologia cromatica - sonora è *il metodo della sua verifica*, in altre parole una scelta musicale, un fraseggio, sono sensati quando è esibito il metodo della verifica a livello non solo di tecnica strumentale ma anche di tecnica del colore.

È la nascita della tecnica strumentale cromatica-sonora, del gioco dei pedali, della ricerca del suono che necessitano, si capisce, di un nuovo gusto musicale, di discrezione e misura.

Del resto, le precisazioni tecniche in Scriabin non mancano nel repertorio chopiniano e lisztiano ma nelle sue composizioni si presentano con quell'organata criteriologia tipica dell'impressionismo francese. Ma ciò che è da sottolineare nell'impressionismo scriabiano è la convinzione di una profonda identità tecnica tra gesto e suono, e quindi tra *Regole del gesto* e *Ragione del suono*; una convinzione che porterà Scriabin a battere non solo contro il manierismo pianistico, ma, nello stesso tempo, contro quella regola che si fonda più sull'autorità del gesto che sulla natura dei suoni e sulla ragione del colore. Questa stessa convinzione porterà Scriabin a riscoprire la perennità della poetica musicale che fonderà le basi della riflessione poetica musicale e delle regole del gusto musicale nei compositori russi del novecento.

7 I LINEAMENTI DIDATTICI DI NEUHAUS: IL PASSAGGIO DAL PARADIGMA VISIVO DEL "GESTO MUSICALE" AL PARADIGMA ACUSTICO DE "LE TRAVAIL DE L'OREILLE"

La "scuola pianistica tedesco-polacca" di Heinrich Neuhaus se pur riconducibile in un certo senso all'evoluzione della scuola pianistica tedesco-polacca di fine ottocento, come motivo tecnico-musicale più o meno esplicito, s'inserisce nel tentativo delle scuole pianistiche del periodo post-

rivoluzionario di costruire quadri unitari di cultura pianistica dopo il lussureggiante stile di Rubinstein, Siloti e della scuola pianistica san pietroburghese. Come aspirazione a ricollegarsi con una tradizione che pareva interrotta, riacquistando il gusto tipico del pianismo della scuola polacca dell'ottocento, Neuhaus definisce il senso della misurata e meno appariscente, (rispetto al pianismo dei Rubinstein) prassi pianistica.

In seno al circolo di Neuhaus, la preoccupazione precipua era che l'unico ed essenziale problema fosse quello di debellare il "cattivo gusto" della prassi pianistica russa tardo imperiale e di rimettere in onore la "sobrietà stilistica": un compito che non era certamente facile nell'ambito del conservatorio di Mosca che manifestava ancora nella metà del novecento, almeno pianisticamente, l'esercizio di un poetare pianistico con una sovrabbondante rimeria di maniera.

Non si può non rilevare che Neuhaus esce direttamente o indirettamente del pensiero dei "riformatori", i quali sentirono la reazione del realismo musicale non come questione puramente retorica, bensì come un aspetto del rinnovamento, cui mirava tutta la cultura sovietica, e per questo non si limitò a contrapporre precetti a precetti, esempi ad esempi, ma tentò di sollevare la "sobrietà stilistica": è la nascita del realismo pianistico russo.

Tale tendenza si manifesta nell'atteggiamento di Neuhaus di fronte ai tempi suoi (nella coscienza che fu in lui fortissima) di rappresentare una figura di pianista di buon gusto per educazione morale e politica, per gusto letterario - musicale, conforme a quell'educazione aperta dalla stagione del realismo sovietico: da qui la sottolineata opposizione tra la sua opera didattica e le prospettive didattiche di altre scuole pianistiche legate al manierismo del pianismo tardo russo del novecento. La figura del pianista per Neuhaus deve essere circondata da un alone di "giusta misura" tra sobrietà ed eleganza.

Si riassume e si rifinisce, per tal via, il sistema di coordinate stilistiche e didattiche che alimenta la struttura della giusta misura del gusto pianistico che nell'edificazione della figure di Richter, Gilels, Zak, Malinin, Zhukov, Slobodyanic, Virsaladze

s'incarna paradigmaticamente. È uno *standard del gusto pianistico* che si atteggia come diretta affermazione di una prassi pianistica sobria e geniale al contempo, come modello di comportamento che nella dimensione della giusta misura trova i suoi motivi dominanti.

L'aspetto tecnico-pianistico è come velato e dissimulato dal decoro stesso del pensiero musicale, dell'espressione musicale scelta e composta, di un ordine del pensiero musicale classicamente atteggiato, ma mai stentato o artefatto. La tecnica pianistica palpita e preme sotto la superficie del pensiero musicale misurato: la tecnica è come rattenuta da mani delicate e trepide, che temono di mortificare il pensiero ma non possono, al contempo, abbandonarlo al suo tumultuoso istinto.

Sarebbe assurdo scambiare tutto questo per rigore didattico e per opacità stilistica, poiché, in Neuhaus, la misura di questa *misura del gusto*, raggiunta con un esercizio di regole assiduo e vigile, non è in definitiva che tutt'una cosa con il senso di un aristocratico affinamento degli strumenti musicali - espressivi, e coincide perfettamente con l'armonia stessa della linguistica in cui si traduce: il pianismo.

8 L'EDUCAZIONE DELL'ORECCHIO MUSICALE: NEUHAUS / GIESEKING

Non per profondità o originalità di pensiero, bensì per avere e nella vita e negli scritti, offerto l'esempio primo di quello che sarà il tipo di pianista che si incarna nei suoi allievi, Heinrich Neuhaus rivela nella sua opera didattica la coscienza di venir adempiendo ad un ufficio richiesto dallo stato: in questo si gioca il suo ruolo di didatta, la sua vocazione e la forma propria del suo ingegno.

Prima che per il contenuto, questa testimonianza didattica è interessante per se stessa, come documento di una partecipazione al generale indirizzo del pensiero realista musicale, ai suoi spiriti come alle sue forme:

Il évoque d'emblée, dans son introduction la nécessité, pour l'instrumentiste d'anticiper la musique qu'il va interpréter et d'en avoir une représentation mentale

extrêmement précise. Ce modèle musical est en quelque sorte la charpente de son interprétation. Les autres qualités auditives sont chargées de vérifier et d'ajuster la sonorité en fonction de cette « image » qui vit déjà musicalement en l'artiste. Heinrich Neuhaus répartit sa pédagogie autour de deux axes :

1. La technique dont il dit que « plus le but apparaît clairement (contenu, musique, perfection de l'exécution), plus le moyen de l'atteindre s'impose de lui-même, » confirmant ce qui se disait auparavant : toute technique en dehors d'un contexte musical n'a pas son but.
2. L'éducation musicale de l'élève à partir du répertoire pour lui donner les « outils » qui lui permettront d'en dégager une image esthétique par l'analyse²⁰.

Per Neuhaus la musica non è idealità, immagine mentale ovvero intuizione pura che semplicemente si “esprime”, cioè si *estrinseca* in un oggetto materiale, ma è una *cosa*, un oggetto concreto/reale che si costruisce materialmente e, una volta costruito (fabbricato), si offre a un atto di percezione che costituisce, di quell'oggetto, l'esperienza propriamente *estetica*.

Si radica qui quella dialettica di *musica e realtà* che è uno dei punti forti e fermi della riflessione di Neuhaus in tutto l'arco del suo sviluppo come si evince dai suoi scritti. Ora, dal fatto che il pianismo sia una “cosa”, una cosa che «appartiene all'ordine del fare» discendono due conseguenze:

1) Rivalutazione del momento *tecnico* della creazione artistica: rivalutazione effettuata da Neuhaus in sintonia con con i modelli tecnici tedesco-polacchi.

2) Esigenza dell'educazione dell'orecchio musicale: sarà a partire dalla fenomenologia del paradigma acustico che Neuhaus delinea il *Concetto del toccare il pianoforte*.

Da qui il «principio di misurabilità» che Neuhaus attribuisce all'educazione dell'orecchio musicale. Per un verso Neuhaus dice - o sembra dire - che l'educazione dell'orecchio musicale è il “misurabile” musicale.

L'oggetto del gusto del toccare il piano è misurabile perché scelto dall'orecchio. In altre parole, ogni “misurato” (ogni tocco pianistico) *diventa* un “misurabile” per essere stato misurato

dall'orecchio musicale: lo diventa *a posteriori*, retrospettivamente, come conseguenza dell'atto di scegliere quella determinata misura da parte dell'orecchio musicale e, scegliendolo, lo ha decretato misurabile, conferendogli valore che, dunque, non è già qualcosa di inscritto nell'oggetto, attinente alle sue qualità formali o materiali (organicità strutturale, rigore compositivo, perfezione stilistica o quant'altro) ma è semplicemente "il vedere" e "accogliere" qualcosa che il soggetto proietta sull'oggetto.

« Tout le secret du talent consiste à faire vivre pleinement la musique dans le cerveau avant que le doigt ne se pose sur la touche ou que l'archet n'effleure la corde. »²¹.

Neuhaus argomentizza il problema dell'arte pianistica come problema poetico, del fare, dell'operare dell'artista. Neuhaus ne sviluppa non solo gli aspetti filologici musicali ma quelli tecnici-espressivi; si può affermare che il suo interesse è "fonocentrico" ovvero vuole ricavare dai criteri di *arte del toccare il piano e dell'educazione dell'orecchio musicale*, i principi di una nuova didattica:

« Quelles sont donc les qualités d'un pianiste qui enflamment les coeurs ou plus modestement, les réchauffent, les émeuvent ? Certains disent la patience et le travail, d'autres la souffrance et les privations, et les troisièmes l'abnégation[...] Toutes ces considérations parfaitement valables entrent dans la biographie d'un homme qui a quelle chose à dire aux autres, mais elles font partie du domaine psychologique que je ne veux pas aborder en ce moment. »²².

Un approfondimento ulteriore si ha con uno studio comparato con l'opera di Walter Gieseck (1895-1956) che nel suo *Comment je suis devenu pianiste*²³ afferma:

« L'oreille est l'organe le plus important lorsqu'on fait de la musique et c'est dans la tête et non dans les doigts que s'élabore le savoir technique[...] En conséquence, la science du toucher, à laquelle le pianiste moderne ne peut se dérober, doit être acquise par le travail de l'esprit, par la concentration, et non par des heures d'exercices mécaniques et absurdes»²⁴.

È il paradigma acustico che guida i gesti pianistici che a loro volta sono movimenti per l'effetto sonoro (la sensation kinesthésique d'un mouvement). Le difficoltà tecniche, la qualità del *toucher* si acquistano attraverso un solido lavoro sul paradigma acustico. La stessa ripetizione meccanica a sua volta è raffinamento dell'orecchio musicale: « l'oreille entraînée, contrôle avec justesse et donne presque automatiquement aux nerfs et aux muscles, les impulsions qui impriment aux doigts un jeu juste »²⁵:

« Tout aussi remarquable est le fait que des pianistes techniquement peu avancés produisent un son réellement beau, tandis que maints virtuoses possédant une technique éblouissante, ont un jeu dur et vilain. Je considère donc comme inutile de rechercher les origines d'une belle sonorité dans quelques particularités de la position des doigts ou de la main. J'ai la conviction que le seul moyen d'apprendre à jouer avec une belle sonorité est l'entraînement systématique de l'ouïe»²⁶.

Pertanto il virtuosismo è virtuosismo dell'orecchio musicale. Da un punto di vista prettamente performativo l'esecuzione scaturisce dal virtuosismo del gesto sonoro, del vedere uditivo e dall'udire iconico. Il pensiero musicale, pertanto è prassi iconico-uditiva, atto esperienziale del singolo pianista come rileva Karl Leimer:

« Certes, il ne sera donné qu'aux élèves intelligents et doués de faire valoir et de réaliser le plein développement des facultés pianistiques que présente ma méthode, aussi bien pour la technique que pour l'interprétation. Cependant cette méthode peut être généralement appliquée à tous les élèves avec de légères modifications individuelles. »²³

9 PER CONCLUDERE: WITH UNDERSTANDING

Si è compreso che dietro ad ogni tecnica c'è un modello di pensiero. Ma in conclusione voglio affermare che dietro ad ogni tecnica pianistica c'è anche il pensare il tema fondamentale della cultura occidentale ovvero l'*Aletheia*.

“Stiamo oggi comprendendo, affermava negli anni cinquanta dello scorso secolo Mircea Eliade, una cosa che il secolo XIX non poteva nemmeno presentire: che il simbolo, il mito, l'immagine appartengono alla sostanza della vita spirituale; che si possono camuffare, mutilare, degradare, ma non si estingueranno mai”²⁷.

Questa considerazione meta-temporale assume un colore particolare nelle battute finali dell'articolo poiché sia il paradigma oculomotorio sia il paradigma acustico sono gli indicatori di due modi di pensare una tecnica vera, e al contempo onesta. L' *“Aletheia”* pianistica è la necessità di andare fino in fondo nella ricerca, sia nell'analisi della partitura, sia nell'analisi compositiva, sia nell'impostazione di una tecnica del peso e della cura del suono, sia in una esecuzione reale.

L' *Aletheia* pianistica della tradizione oculomotoria del gesto pianistico si ricollega al famoso paradigma ottico della filosofia occidentale che ha fatto coincidere il sapere con il vedere. Entro le coordinate di tale paradigma, il linguaggio non è che uno strumento di espressione a disposizione del pensiero, il quale sarebbe di per sé indipendente dal linguaggio stesso.

Di conseguenza, comunicare pianisticamente con il gesto equivale a trasmettere i contenuti dell'attività mentale e cognitiva di ciascun soggetto. In tal concezione il paradigma oculomotorio del gesto pianistico è da rileggere in termini di una tecno-comunicazione, la quale, tuttavia, può correre il rischio di deformare il valore propriamente umano e umanizzante della comunicazione. I limiti di un tale approccio sono indicati da A. Ayer che in *Linguaggio, verità e logica* afferma:

Come per l'etica, non ha senso attribuire validità oggettiva a giudizi estetici, in campo estetico non è possibile discutere questioni di valore, ma solo questioni di fatto. Una trattazione scientifica dell'estetica ci mostrerebbe quali siano in generale le cause del sentimento estetico, perché le varie società producano e ammirino quelle loro opere d'arte invece di altre, perché il gusto cambi, come cambia di fatto, entro una data società, e così via. E queste sono normali questioni psicologiche o sociologiche. Naturalmente hanno poco o nulla a che fare con quanto intendiamo per critica estetica. Ma ciò avviene perché la critica estetica *non si*

propone tanto di dare conoscenze quanto di comunicare emozioni. Richiamando l'attenzione su certe caratteristiche dell'opera in esame ed esprimendo i propri sentimenti in proposito, il critico si sforza di farci condividere il proprio atteggiamento nei confronti dell'insieme. Le sole proposizioni di rilievo che egli formula, sono proposizioni descrittive della natura dell'opera. E queste sono semplici registrazioni di fatto. Perciò, concludiamo, nel campo dell'estetica non si trova nessuna giustificazione migliore che in quello dell'etica per sostenere che l'estetica formi un tipo di conoscenza *sui generis* ²⁸.

L'Aletheia pianistica del paradigma acustico e della educazione dell'orecchio musicale si ricollegano all'acustica: il suono esiste anche al di là della corporeità anzi l'assenza del corpo umano è necessità per il suono che si realizza come *nudità oggettivata*. Ma al contempo il mondo del suono è *fono-presenza* che sostituisce la corporeità. Il suono è *avatar*, una "graphical forms that act as online embodiments"; poiché è corpo arbitrario che rinvia alla *res corporea* il suono ci consegna un corpo non limitato né dallo spazio né dal tempo: la presenza diviene fono-presenza..

La verità del + 1 è data dal fatto che la fono-presenza necessariamente a livello performativo ha bisogno della tele-presenza: non solo deve esserci un accostamento di piani (fono-presenza/ tele-presenza) o una sovrapposizione ma una incarnazione reale del suono in immagine e dell'immagine nel suono. Finalmente (uscendo dal gioco di parole) si può asserire che udire è vedere e vedere è udire.

Istituto Europeo di Musica
Dipartimento di Pianoforte
Davide Polovineo

piano@istitutoeuropeodimusica.eu
Info@davidepolovineo.eu

¹ R. SHUSTERMAN, *Introduction: Analysing Analytic Aesthetics*, in Id. (a cura di), *Analytic Aesthetics*, Oxford, 1989, cit., p. 7.

² CH. ROSEN, *Plaisir de jouer, plaisir de penser*, Paris 1993, cit. p. 57.

³ *Défense et illustration de la virtuosité : Cahier du Centre de Recherches Musicologiques*, Université Lumière - Lyon 2, Textes réunis et présentés par A.PENESCO, Presses Universitaires de Lyon, 1997; KAEMPER G., *Techniques pianistiques : l'évolution de la technique pianistique*, Paris 1968; KEIMER K., *Le jeu moderne du piano d'après Leimer-Giesecking*, Paris 1930; KIENER H., *Marie JAËLL, problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Nantes 4/1989; OTT B., *Liszt et la pédagogie du piano, Essai sur l'Art du Clavier selon Liszt*, Issy-les-Moulineaux 2/1987; NEUHAUS H., *L'art du piano*, Tours 1971; ROËS P., *La technique fulgurante de Busoni*, Paris 1941; ROUSSEAU C., *Marie Jaell. L'art de toucher le piano*, Wissembourg 1999; GIESEKING W., *Comment je suis devenu pianiste*, Paris 1991.

⁴ CORTOT A., *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris 1928; JAËLL M., *Le mécanisme du toucher*, Paris 2/1998; SELVA B., *L'enseignement musical de la technique du piano. Tome I : principe de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher*, Paris 1919.

⁵ Online Blacksacademy. *Imperial Russia Under Alexander III and Nicholas II, 1881 - 1905* (Copyright © Blacksacademy - January 2004).

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

⁸ A.C.DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.- London, 1981, pp.115

⁹ A.C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 71-72.

¹⁰ M. JAËLL, *Le mécanisme du toucher. L'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*, Paris 2/1998, Préface.

¹¹ Moscow Time (April 21, 2008).

¹² H.C. SCHONBERG, *Thunder from the East in The Great Pianists*, New York 1963.

- ¹³ A. RUBINSTEIN, *Ricordi autobiografici 1829-1889* (in russo), Pietroburgo 1889; IDEM, *La musica e i suoi rappresentanti. Discorsi sulla musica* (in russo), Mosca 1891.
- ¹⁴ F. COUPERIN, *L'art de toucher le clavecin*, Leipzig 1933, p.11.
- ¹⁵ Online Blacksacademy *Imperial Russia Under Alexander III and Nicholas II, 1881 – 1905* (Copyright © Blacksacademy – January 2004).
- ¹⁶ A.I.SILOTI, *Ricordi e lettere* (in russo), a cura di I. Raaben, Mosca 1963.
- ¹⁷ S.RACHMANINOV, *Some critical moments in my career*, in “The musical Times” 1930.
- ¹⁸ Da rileggere tale asserzione nelle coordinate di AUSTIN J.L., *Sense and Sensibilia*, a cura di G.J. WARNOCK, Oxford 1962.
- ¹⁹ F.BOWERS, *Scriabin: a biography of the russian composer*, 2 voll. Palo alto California 1969.
- ²⁰ M. LUTRINGER-FLECHER, *Le concept de toucher dans la pratique instrumentale du piano. Étude réalisée à partir de cinq interviews de pianistes professionnels*, Université Marc BLOCH, UFR Arts – Département Musique 2001-2002, cit. p. 25
- ²¹ H. NEUHAUS, *L'art du piano*, Luynes 1971, p.11.
- ²² *Ibidem*, cit.p. 31.
- ²³ W. GIESEKING, *Comment je suis devenu pianiste*, Paris 1991.
- ²⁴ *Ibidem*, cit. pp. 74-75.
- ²⁵ M. LUTRINGER-FLECHER, *Le concept de toucher dans la pratique instrumentale du piano*, cit. p. 26.
- ²⁶ *Ibidem*, cit. p. 73.
- ²⁷ M. ELIADE, *Images et symboles*, Paris 1952, 12.
- ²⁸ A. AYER, *Linguaggio, verità e logica*, Milano 1961, cit., pp. 147-148.