

Conservatorio Statale di Musica
“Antonio Buzzolla”

Adria

Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica e Musicale

Diploma accademico di II livello in discipline musicali

Indirizzo: Interpretativo

Corso: Violino

“Il Diavolo e le sue Streghe”

Emy Bernecoli

Relatore: Alessandro Simoncini

Corelatore: Gianluca Baruffa

Indice

Presentazione.....

I . Passioni e Malattia

II . Due splendide mani di Marfan

III . Virtuosismo e Tecnica

IV . “Il Cannone”

V . “Le Streghe”

Bibliografia.....

Presentazione

L'immenso fascino che ha sempre esercitato su di me la figura del grande Paganini mi ha spinto a stendere questo lavoro. Si potrebbe forse essere tratti in errore leggendo queste mie pagine, a causa degli argomenti trattati, nel considerare i miei dei cattivi intenti. Il mio scopo non è certamente quello di sminuire la figura di questo Artista, bensì quella di restituire alla sua figura un'immagine più concreta, ripulita dalle polverose leggende di ottocentesca memoria. Ciò che certamente rimane leggendaria, oltre al suo talento, è la sua estrema dedizione allo strumento. Attraverso lo studio del suo percorso clinico e delle sue opere sono pervenuta ad una più attuale definizione di virtuosismo che nel tempo, a mio avviso, ha perso la sua originaria accezione. Il virtuosismo oggi ha una definizione completamente sbagliata, in quanto viene associato a diversi ambiti che erroneamente vengono tenuti separati tra loro: la tecnica ed il talento. Tenterò di dimostrare invece, come tutti i componenti siano tra loro complementari, e come in questa ottica anche il termine 'studio' vada assumendo un significato del tutto rinnovato.

Emy Bernecoli

I

Passioni e Malattia

“Scriverò i miei peccati su di una lavagna, così il prete potrà cancellarli direttamente”.

Così Niccolò Paganini, sentendosi ormai vicino alla fine, scrive su un foglietto al figlio Achille, pregandolo di andare di corsa a chiamare il prete. Ma questi, un certo Don Caffarelli, gli manda a dire che non verrà perché non è assolutamente quello il modo di confessarsi. Scarsa comprensione, in fondo, se si tiene presente che Paganini fa tutto questo non per mancanza di rispetto alle regole, ma semplicemente perché una tubercolosi laringea lo ha reso completamente afono. Fino a qualche tempo prima è riuscito a bisbigliare qualche frase nell'orecchio del figlio quindicenne, il quale ha imparato molto bene ad interpretare i desideri del padre dai movimenti delle labbra, ma adesso il musicista ha perduto completamente la voce, ed è costretto a comunicare soltanto per mezzo di bigliettini. Esiste un foglietto autografo – datato 7 maggio 1840 – in cui Paganini specifica al figlio il modo di somministrargli una certa pozione espettorante. Il mese prima ha scritto all'amico Germe: “Non mi regge più il capo. La debolezza mi fa gonfiare le gambe, e dietro i ginocchi . . .” Gli edemi si estendono ben presto fino ai fianchi, tanto da farlo camminare appena. Né valgono i rimedi prescritti dall'ottantenne medico dott. Clerissi, o i consigli discordi degli altri medici che si affannano intorno al suo capezzale: Perez, Da Porto, Bonfils, il farmacista Varani . . . Nizza ore 5, mercoledì 27 maggio 1840: un'abbondante emottisi (secondo alcuni uno scompenso cardiocircolatorio) tronca la vita del più grande violinista di tutti i tempi. Ma le sue mani hanno cessato di suonare già da qualche tempo. Quelle mani che fin da quando era bambino avevano cominciato dapprima timidamente, e poi con sempre maggior entusiasmo, ad accarezzare lo strumento impostogli dal padre

Antonio. Niccolò è nato a Genova il 27 ottobre 1782 da una famiglia originaria di Carro (SP). Il padre Antonio faceva imballaggi al porto ed era appassionato di musica. Con la madre Teresa, abitavano in Vico Fossa del Colle, al Passo della Gatta Mora, nel centro della Genova povera. A quattro anni il piccolo Niccolò si ammalò di morbillo cadendo in catalessi, tanto che, credendolo morto, lo avevano già depresso nella bara. Fortunatamente la madre si accorse di un impercettibile respiro che gli salvò la vita. Oggi si pensa che abbia sofferto di una grave forma di encefalite morbillosa, alla quale più che collegare certi tratti del carattere di Niccolò come la stranezza, il comportamento asociale, la rigidità mimica del volto, la bizzarria, l'esuberanza, l'eccentricità, che sono più che altro segni di un carattere depressivo con punte maniacali, la complicità encefalitica di un banale morbillo, indica una carenza di difese immunitarie, forse dovute alla denutrizione che lo accompagna per tutta la vita, facendolo ammalare facilmente. A sette anni è costretto per ambizione e interesse del padre ad imparare il mandolino e poi il violino, costretto per ore e ore allo studio, pena punizioni corporali e la proibizione di giocare con gli amici. La sua salute già precaria ne risente, ma le botte e le costrizioni del padre iniziano presto a dare i loro frutti: a dodici anni e mezzo Niccolò dà il suo primo concerto al Teatro genovese di S. Agostino (1795), eseguendo delle sue variazioni sull'aria piemontese 'La Carmagnola'. Il successo è enorme e con il denaro guadagnato con altri concerti, nel 1796 si reca a Parma. Qui però si ammala di polmonite. Niccolò viene curato con abbondanti salassi, e così, ulteriormente indebolito, è costretto a ritirarsi nella casa paterna di Val Polcevera vicino a Sampierdarena. Durante questo periodo è pervaso da un irrefrenabile desiderio di gloria: ignorando il mondo che lo circonda arriva a studiare fino a dodici ore al giorno il violino, cercando le posizioni più difficili, i passaggi più impossibili. Intanto la sua ossuta spalla sinistra si innalza sempre di più rispetto alla destra, le sue lunghe dita si inarcano sulla tastiera, prendendo corde triple e quaduple, traendo pizzicati impossibili, mentre l'arco estrae incredibili flautati dell'ultima corda. Arriva a stabilire una simbiosi vera e propria con lo strumento, fin quasi a farlo divenire il prolungamento del suo corpo. Salute a parte, Paganini è ormai diventato un giovanotto e non è affatto bello, ma gli basta prendere in mano il violino per

far cadere ai suoi piedi le donne. Tante saranno nella sua vita, che ci si chiede dove prendesse tutta quell'energia da quella vita convulsa che conduceva, tra concerti e stazioni termali. Nel 1801 si reca a Lucca dove viene nominato primo Violino della Repubblica Lucchese, sfuggendo alla severità del padre. Così cominciò per lui una nuova vita di trionfi artistici e di libertà. Scopre ben presto che il suono del violino agisce come un filtro magico che gli rende compiacenti le più superbe bellezze. Così passa da un'avventura all'altra. E' anche un appassionato giocatore d'azzardo, tanto che una volta perse persino il suo Andrea Amati. Alcuni giorni dopo doveva dare un concerto, ma fortunatamente un ricco francese, amico della musica, un certo Livron, gli affidò per quel concerto il famoso Guarneri del Gesù. Nelle mani di Paganini quello strumento risonò in modo così superbo, che il Signor Livron si precipitò sul palcoscenico gridando: "Il Guarneri è vostro, ma soltanto a condizione che lo suoni unicamente Paganini!". A Lucca incontra una misteriosa nobildonna, della quale non si è mai riusciti a conoscere il nome. Questa lo chiude nella sua villa, togliendolo dal vorticoso giro di donne di ogni rango, tra le quali ci fu anche chi gli trasmette la sifilide, che si porterà appresso per tutta la vita. Di questo amore si sa però che finisce bruscamente tre anni dopo nel 1804, quando Paganini ritorna a Genova. Appena l'anno successivo è nuovamente reclamato a Lucca. Si tratta della sorella di Napoleone Bonaparte, Elisa Baciocchi, una donna alta, magra, con i capelli corvini, non bella. Anche lei, appena lo sente suonare, se ne innamora. Per lei il musicista scrive una 'Scena amorosa' da suonare sulla corda di Sol, che rappresentava Adone, e sul cantino rappresentante Venere. Negli alti toni risuona l'amorosa cantilena della Dea, alla quale la corda in Sol, Adone, risponde con esaltata passione, finché le due voci si riuniscono in un esultante finale. Questo concerto accolto da un successo strepitoso, lo induce a comporre da allora pezzi suonati su una sola corda. Infatti, quanto mai lusingato di essere diventato un mezzo parente di Napoleone, un giorno Paganini strappa al suo violino tre corde e scrive per quella residua, il Sol, la famosa 'Sonata Napoleone' sulla quarta corda. Se a quel tempo, Paganini ebbe una relazione con Elisa Buonaparte, non è dimostrato. Ma accadde spesso che la principessa svenisse alle sue esecuzioni. Quando nel 1809 ella diventa Granduchessa di

Toscana, Paganini la segue a Firenze. Qui mantiene il suo posto di primo Violino di corte, finché un incidente, di cui egli stesso ebbe la colpa, lo obbliga a rinunciare alla carica e a rifugiarsi a Milano (1813). Da questo momento la sua fama si estende in tutta Italia e in Europa, e con la fama cominciano anche le prime leggende. Di lui si dice abbia stretto un patto col diavolo affinché gli insegnasse i più reconditi segreti dell'arte del violino, ed ancora, che le stesse corde del suo violino sarebbero fatte con le budella di un'amante da lui uccisa. Lo stesso aspetto del Maestro, d'altro canto, alimenta queste voci: fronte alta, larga e quadrata, naso aquilino, bocca maliziosa, orecchie ampie e sporgenti, capelli lunghi e neri in contrasto col pallore dell'incarnato. I contemporanei lo descrivono di aspetto cadaverico, con occhi già scuri e profondi, pelle di un bianco cereo, naso prominente come il becco di un'aquila e rughe delle guance come le effe del violino. Ma è soprattutto quando prende l'archetto che lascia immaginare la sua natura diabolica. Si muove e si contorce come un invasato: in comune con gli altri violinisti quest'uomo ha soltanto il violino e l'arco. Purtroppo però, Niccolò si sente debole e malato, e i concerti lo spossano a tal punto che è costretto a restarsene a lungo disteso, tanta è l'energia che spreca mentre suona, come egli stesso afferma: "L'elettricismo che provo nel trattare la magica armonia mi nuoce orribilmente". Durante le peregrinazioni in Italia è soprattutto l'intestino a dargli dei fastidi. Con la sua illimitata e sempre nuova fiducia nella medicina, accetta ad occhi chiusi i consigli dei medici che gli prescrivono il "Vomi-purgativo di mister Le Roy" a base di droghe a violenta azione drastica. Di questo ignobile intruglio, allora molto in voga, farà larghissimo uso fino agli ultimi giorni della sua vita. Del resto lo stesso Niccolò ne parla entusiasta: "Questa medicina ha smascherata l'impotenza medica, ed è provato in tutto il mondo che un tale purgativo guarisce perfettamente qualunque scomodo . . .". E' in questo periodo che lo ha in cura il dottor Siro Borda di Pavia. E' lui che gli diagnostica la tubercolosi laringea, ma le terapie di questi non hanno proprio fortuna, anzi ottengono un effetto disastroso. L'eccesso di salassi, i prolungati digiuni, le forti dosi di oppio cui si aggiungono i preparati mercuriali, sono i responsabili dell'ittero e dell'ematuria di cui il violinista soffre, proprio durante i tre anni in cui è curato dal Borda. Deleterii sono poi gli effetti di tali cure sui denti,

che si guastano totalmente. Quando qualche anno dopo Paganini è a Karlsbad, dove si è recato per curarsi l'intestino con le acque termali, le sue gengive sono piene di pus. Così gli vengono estratti tutti i denti inferiori. “... chiamai quattro professori, i più celebri ... Mi posi sopra una sedia, fermo come una statua ed operarono, armati di ago, temperini e forbici ...” . Da allora il musicista parlerà biascicando. Il professor Schottky, che lo cura a Karlsbad, così lo descrive a quel tempo: “E' così magro che non è possibile esserlo di più; ha un colorito di un pallore giallognolo, e quando fa inchini il corpo si muove in modo così strano, che ad ogni movimento si teme che i piedi si staccino dal tronco e che tutto l'uomo precipiti in un mucchio d'ossa ...”. Ben presto Paganini abbandona il dottor Borda per il dottor Maximilian Spitzer (un ungherese incontrato per caso in un caffè di Milano), il quale, assicurandogli che le sue malattie non sono conosciute dai medici italiani, gli prescrive come unica cura “delle belle costate di vitello alla graticola, e del buon vino”, oltre a delle pillole e al thé di sua personale preparazione. A dire il vero, questa superalimentazione lo rimette in sesto, tanto che a Milano non si parla d'altro che del miracolo di Spitzer. Nonostante la sua salute cagionevole viaggiò per dodici anni in tutta Italia. Non vi era grande città in cui non si facesse udire, e dappertutto l'affluenza era così grande, che doveva dare da cinque a sei concerti l'uno dopo l'altro. Nel 1824 conosce a Venezia la cantante Antonia Bianchi, che sarà per molti anni la sua compagna. Ella gli diede un figlio, Achillino, che nacque a Palermo il 25 luglio 1825. Innamorato del piccolo, riuscirà a legittimarlo quando gli sarà possibile, acquistandolo dalla madre dietro pagamento di duemila scudi. Paganini rimarrà per sempre attaccato a quel bambino, e lo porterà con sé durante le lunghe peregrinazioni in Europa. Questo aspetto paterno del Maestro, che spesso sfugge alle cronache, ridimensiona notevolmente il personaggio, lo umanizza, scrollandogli di dosso quello che di satanico la leggenda popolare gli attribuisce. Nel giro che compie per sei anni in Europa a partire dal 1828, Paganini diventerà astro di prima grandezza. Vienna, Berlino, Dresda, Praga e poi Parigi e Londra ne faranno un mito internazionale. Nello stesso periodo Paganini passa in rassegna tutti i medici celebri e meno celebri con i quali viene anche casualmente a contatto, e indistintamente tutti raccolgono il suo sviscerato entusiasmo e la

più cieca fiducia. Il 1834 segna l'inizio dei sintomi più eclatanti di una malattia polmonare all'epoca non diagnosticata, segnata da eccessi di tosse incoercibile, che duravano anche un'ora, e che lo spossavano in maniera debilitante. Furono interpellati almeno venti fra i medici i più famosi d'Europa, ma nessuno riuscì a curare minimamente il Maestro. Comunque, la reazione di Paganini alla malattia fu molto dignitosa e composta, e nonostante tutto si rivolgeva sempre con fiducia ad altri, sperando di trovare un medico che potesse aiutarlo. Malgrado la difficoltà in cui si trovava, non si abbandonò mai alla disperazione, e bisogna riconoscere che in questi estremi frangenti dimostrò una grande forza d'animo. La salute così compromessa non impedisce il tutto esaurito ai concerti, del resto vi sono tutti gli ingredienti per garantire il successo a questo violinista, che ormai tutti considerano un mostro: la musicalità, la sensibilità, la tecnica. A mano a mano che la sua fama cresce e si consolida, si fanno sempre più insistenti le voci sulla sua natura satanica. Queste ultime prendono corpo da certi strani atteggiamenti del Maestro, che lo fanno apparire masochista e necrofilo. Egli mostra infatti una curiosità morbosa per la medicina, come nel 1831 quando chiede di assistere all'intervento chirurgico praticato da H. Earle al St.Bartholomew Hospital di Londra; oppure quando nel 1832 offre un concerto a favore di colerosi proprio nel momento di massima acutezza dell'epidemia. D'altra parte lui stesso si compiace di alimentare la leggenda che lo circonda, al punto tale che il patriarca di Venezia (1824) è costretto ad occuparsi degli isterismi dei suoi fedeli che seguono il violinista al cimitero del Lido dove ogni notte egli si reca a suonare. Anche i frequentatori di concerti più ostili, si lasciano però piacevolmente coinvolgere da questa leggenda, vedendo un uomo sempre più allampanato, emaciato e senza denti, ricurvo e fisicamente distrutto che afferra l'archetto quasi per scacciare i tanti mali che lo affliggono. Così nel 1837 gli viene diagnosticata la laringite tubercolare che lo porterà alla morte tre anni dopo. Già le diagnosi del tempo, però, si dimostrano discordi al riguardo e anche gli studiosi moderni, non avendo a disposizione elementi concreti, debbono affidarsi alle testimonianze del tempo. Di qualunque natura sia la laringite di Paganini, è tuttavia certo che lo prostra gravemente, lasciandolo completamente afono negli ultimi due anni di vita. Ma la speranza non lo

abbandona, grazie anche alle parole rassicuranti dei medici. “Da alcuni mesi soffro di una paralisi alla gola che mi ha tolto la voce. Così non posso parlare, e sono costretto a scrivere ciò che voglio dire ... Ma il noto dottor Magendie mi ha però assicurato che con il tempo la voce tornerà ...” (da una lettera al Germi). Pian piano smette di suonare intossicato dai tanti intrugli che gli somministrano. Tutto il tempo rincorre cure impossibili e medici incapaci. La mattina del 27 maggio 1840, Paganini si spegne accanto al figlio Achille.

L'immagine demoniaca che il popolo si è fatta del musicista, si accentua ancor più dopo la sua morte. La sua salma infatti non troverà per lungo tempo un riposo definitivo. Dopo essere stato imbalsamato, il cadavere di Paganini viene deposto, senza ricevere alcuna benedizione, in un sotterraneo dell'Ospedale di Villefrance, perché il vescovo di Nizza (Monsignor Galvano), vieta di seppellire quel corpo in terra consacrata. Pochi mesi dopo (autunno 1840) la cassa viene trasferita all'isolotto di Saint Ferreol, sulla Costa Azzurra, nelle vicinanze dello scarico di una raffineria di petrolio, in una piccola fossa senza alcuna indicazione particolare. La gente che passa di lì di notte, afferma di sentire degli strani lamenti e suoni di violino, cosicché Achille si riprende la salma e la trasporta a Genova, dove viene deposta nel giardino della famiglia Ramairone a Polcevera. Nel 1844 tre giudici sinodali di Genova, su incarico del papa Gregorio XVI autorizzarono una funzione religiosa a Parma. Nel 1846 il corpo di Paganini è deposto a Villa Gajone vicino a Parma, senza nome e senza croce. Nel 1853 con solenne cerimonia funebre, Paganini fu seppellito nel nuovo cimitero a Gajone in un'ala riservata al musicista e ai suoi discendenti. Il figlio Achille, che segue passo passo le vicende della salma, lo trasporta nel 1865 al vecchio cimitero di Parma. Infine, il 9 novembre 1876, trovò definitiva accoglienza nel cimitero della Villetta di Parma, collocata poi nell'attuale tempietto in stile neoclassico. Quando nel 1893 la bara viene aperta, i lineamenti del musicista appaiono pressoché immutati, a differenza del corpo, completamente disfatto.

II

Due splendide mani di Marfan

“Paganini è un artista italiano, e un artista italiano non sarà mai malinconico o misantropo. Se lo diventa, l’arte è finita. Nel carattere di Paganini non v’è nulla di esaltato. Il suo cuore, che batte con una robusta gioia di vivere, è attaccato a questa terra e a tutto ciò che essa può offrire. Per quanto grande si manifesti la passione per la sua arte, egli non disprezza nulla [...]. Paganini è uno dei fenomeni più strani anzi barocchi e certamente più grandiosi che percorrano la terra da un secolo, ma di misterioso non c’è proprio niente in lui. Non somiglia al mare in tempesta ma al chiaro lago pacato. Ma non è proprio in questo che si riflettono cielo e terra con i loro milioni di meraviglie?”

(Ludwig Peter August Burmeister, alias Lyser, in “Originalien”, n. 88, 1830)

Quelli della tournèe europea furono anni duri proprio a causa di alcune voci, della fama di avaro e di esoso che lo perseguitava, delle notizie che lo descrivevano in carcere per reati mai commessi e asserivano che proprio in questa occasione avesse venduto l’anima al diavolo per ottenere in cambio i segreti del suo strumento. Tali dicerie non rendevano giustizia ad un artista che aveva lavorato sodo per scoprire tutte le possibilità della tecnica violinistica. Ironicamente lo si chiamava perfino “Paganiente”! E’ vero che per i suoi concerti egli pretendeva altissimi prezzi di ingresso, ma contraccambiava gli ascoltatori con un godimento unico. Era perfettamente consapevole del suo valore artistico, precisamente come i grandi cantanti di quel tempo, che a loro volta richiedevano altissimi compensi. In realtà Paganini, come la maggior parte degli italiani, era molto economo, forse perché la sua salute cagionevole gli faceva temere di diventare presto inabile al lavoro. Non si deve dimenticare che aveva già superato la quarantina quando conquistò fama mondiale e che i suoi eccessi nervosi e i primi

sintomi della malattia alla laringe spesso gli proibirono per lunghi mesi di apparire in pubblico. Gli si rimproverava soprattutto una sconfinata spilorceria, ma si conosce una bella prova del contrario. Hector Berlioz, il più grande genio musicale francese, che così a lungo fu incompreso e spregiato nella sua patria, nel dicembre del 1838 ebbe il dolore di sentire fischiato al Grand Opéra di Parigi il suo “Benvenuto Cellini”. Quando, due giorni dopo, il 16 dicembre, presentò al conservatorio la sua sinfonia “Aroldo in Italia”, Paganini si precipitò sul palcoscenico, si inginocchiò davanti al compositore e gli baciò la mano mentre con voce quasi spenta gli gridava: “Avete superato Beethoven!”. Il giorno dopo Berlioz ricevette da Paganini una lettera nella quale questi gli diceva che dopo la morte di Beethoven soltanto Berlioz poteva prendere il posto del grande maestro. Contemporaneamente, quale segno della sua ammirazione, gli mandava 20.000 franchi perché potesse lavorare in pace alla sua nuova opera. Questo bel gesto fu interpretato in vari modi. Liszt disse che Paganini con questo dono voleva mostrare che i suoi oppositori lo accusavano ingiustamente di taccagneria. Un'altra versione, abbastanza maligna, che trovò credito anche nella “Vita d'artisti” di F. Hiller, sostiene che Paganini si servì per questo dono soltanto del suo nome, mentre in realtà esso veniva dal senatore Bertin, proprietario del giornale “Les Débats”. Perché il senatore, che era molto vanaglorioso e che come editore di giornale non sdegnava un'attiva pubblicità avesse voluto per questa elargizione nascondersi dietro a Paganini, non è detto e non appare nemmeno chiaro, dato che Bertin era noto a Parigi come fautore di Berlioz. Paganini stesso dichiarò: “Lo feci per me e per Berlioz. Per Berlioz perché questo genio si tormentava nella lotta contro la gelosia e l'ignoranza dei contemporanei, e per me, perché più tardi mi si fosse grati”. Tale dichiarazione è la più attendibile.

“[...] il suo stile era così originale e così vari e imprevedibili i mezzi impiegati per realizzare i suoi effetti, e la musica così ricca di sempre nuovi e originali episodi che i violinisti del suo tempo ne rimasero confusi”.

(Ole Bull, A Memoir, Boston, 1882)

Sono le parole di un violinista norvegese, Ole Bull, che conobbe Paganini a Parigi, uno dei pochi che avevano capito la grandezza del violinista. I suoi contemporanei guardavano ogni suo movimento, studiavano ogni suo gesto,

per carpirgli tutti i suoi segreti. Niccolò cercò sempre, in ogni città dove gli fu consentito, di tenere concerti a beneficio dei poveri, anche perché si ricordava benissimo come aveva trascorso l'infanzia, dove era nato, non certo in un bel palazzo. E' comprensibile che Paganini come violinista sia stato criticato da molti concorrenti, anche da grandissimi artisti, indubbiamente perché la sua arte era per essi irraggiungibile. Di questo ci si vendicava accusandolo di essere un ciarlatano. E' noto che anche Spohr si esprime talvolta in modo sprezzante su di lui, benché più tardi dovesse rettificare questo suo giudizio. Del resto Spohr fu spesso ingiusto anche con altri grandi artisti. Quando, tuttavia, si confrontano fra di loro i più eminenti violinisti dell'epoca, Rode, Kreutzer, Viotti, Baillot ed anche Spohr, non si rilevano in alcun modo fra loro notevoli diversità. Erano grandi maestri, certo, ma restavano in sostanza nel campo di quella tecnica del violino, che era stata loro legata da Corelli e Tartini, e di cui perseguivano la potenzialità nell'espressione di sentimenti diversi, la più grande cantabilità, la varietà della tecnica dell'arco. Se questi grandi maestri nascosti dietro un sipario, avessero suonato alternativamente, anche i più acuti intenditori avrebbero faticato a distinguerli l'uno dall'altro. Con Paganini invece nessuno si sarebbe mai sbagliato. Fin dalle prime note anche il profano di musica sentiva che qualcosa di particolare gli si offriva, che quell'uomo abbatteva tutte le barriere e portava la tecnica del violino in regioni che prima di lui nessuno aveva sognato. La sua padronanza dei toni flautati non fu mai raggiunta, meno ancora superata. Il suo tono, che era indicibilmente forte ed elevato e che fece grandissima impressione su musicisti geniali come Schubert, Liszt, Berlioz e Schumann, avrebbe dovuto impedire di chiamarlo un ciarlatano. Oltre a ciò poteva liberamente disporre della più impeccabile intonazione. La sua maniera era assolutamente pura, ciò che talvolta non avviene anche in grandissimi violinisti. Ad ogni modo Paganini agiva sul pubblico soprattutto per la sua arte magica, perché nulla di simile si era mai udito (e forse nulla di simile si udirà mai più). Prima dell'inizio di un concerto, spesso era fiacco, si sentiva stanco morto. Ma non appena preso il violino, ci racconta Bennati, il primo colpo d'arco sembrava una scintilla elettrica che gli desse nuova vita, che facesse vibrare i suoi nervi all'unisono col violino, che spremesse il suo cervello in modo tale che anche le più tenui

sensazioni di quell'anima musicale fossero rese in maniera commovente perché viva della più vera vita. Finché suonava, sembrava che visse solo attraverso il suo violino: esso era diventato la sua anima. In questo sta soprattutto la grandezza di un così inarrivabile violinista. E' anche comprensibile che si parlasse molto dei misteri del violino di Paganini, tanto più che egli si faceva una maligna gioia di rispondere a chi curioso lo interrogava sul suo metodo di studio: "Ognuno ha i suoi segreti!".

"E' veramente una fortuna che Paganini non si sia dedicato esclusivamente alla composizione lirica perché avremmo trovato in lui un rivale pericoloso". Così lo loda il compositore G. Rossini.

Spohr, pur con alcune riserve sul gusto dei suoi acrobatismi, dice: "La sua mano sinistra come i suoi toni sempre puri, mi parvero mirabili".

Meyerbeer: "Immaginate gli effetti più sorprendenti possibili sul violino: sognate dei prodigi di arte e di melodia: Paganini sorpasserà tutte le vostre aspettative".

Liszt scriveva ad un amico la sua impressione: "Che uomo! Che violino e che artista! Dio, quante sofferenze, quante miserie, quante torture in quelle quattro corde!". E ancora: "Una di quelle meraviglie che la Natura sembra accordarci una volta solo, per riprendersela al più presto possibile: un miracolo che il regno dell'arte ha visto una volta sola".

Schumann, che fece il viaggio da Heidelberg a Francoforte per udire Paganini, scrisse poi nel suo diario: "La sera, Paganini ... estasi ... musica lontana e beatitudine a letto".

Anche Berlioz si sentì entusiasmato al primo concerto di Paganini: "Weber era, come si dice, una meteora! Con maggior ragione ancora si potrebbe dire: Paganini è una cometa!".

Verdi: "Bisogna averlo inteso, descriverlo non è possibile".

Le citazioni potrebbero continuare per pagine, ma chiudo con il profilo di Joachim e Moser, importante per l'autorità degli autori e perché dettato a tanta distanza di tempo, quando cioè l'infatuazione per l'artista prodigioso non aveva ragion d'essere e la sua opera e figura erano state studiate e analizzate freddamente: "Niccolò Paganini, il più celebre e il più brillante di tutti i virtuosi del violino, non ha avuto legami nettamente riconoscibili con

alcuna scuola e nemmeno ha formato una scuola. Appartenendo a quegli esseri eccezionali il cui sviluppo spontaneo si produce fuori di ogni tradizione, ha raggiunto con una facilità sbalorditiva l'ardita vetta sulla quale è rimasto solo. Somiglia a uno di quei fenomeni celesti che di colpo sorgono, immergono il mondo nell'estasi, e spariscono prima che sia stato possibile rendersi conto di quanto è avvenuto. L'orma del suo passaggio tuttavia non sparirà: egli ha incontestabilmente spinto, in modo incommensurabile, lo sviluppo della tecnica violinistica. Il fascino ammaliante esercitato da questo mago sui suoi contemporanei può essere spiegato in una sola maniera: egli ha rivelato un grado di perfezione del quale la semplice idea non avrebbe potuto essere data, nelle condizioni normali della vita, che da un lavoro di molte generazioni".

Le mani di Niccolò Paganini, che avevano possibilità di movimenti eccessivi gli permisero di raggiungere quel virtuosismo acrobatico sullo strumento grazie al quale ha toccato traguardi mai raggiunti. Lo attestano in primo luogo i giornali del tempo.

“Non v'è nulla di più difficile che descrivere le prestazioni di Paganini sul violino per renderne comprensibile l'effetto a chi non l'abbia mai udito. [...] La difficoltà e complessità dei passaggi [...] sono davvero meravigliose e ancor più ammirevole è la facilità con cui le supera.

[...] Il suo violino, in questi passaggi, sembra una parte di lui stesso, il mezzo espressivo più adatto per comunicare ciò che la sua mente produce. Se un violino può sentire e parlare, è nelle sue mani che ciò accade. La delicatezza e verità dell'intonazione sono sempre straordinarie. La nota attenuata, ridotta a un filo, arriva distinta come quando egli strappa dallo strumento tutta la potenza del suono. [...] La parte più caratteristica della sua tecnica è l'uso delle note prodotte dalle dita della mano sinistra, contemporaneamente a quelle date dall'arco; e le note armoniche che, prodotte da una leggerissima pressione sulle corde, rassomigliano per la loro nitidezza e dolcezza a quelle più alte del flauto. [...] Con il simultaneo uso poi del pizzicato e dell'arco si può dire ch'egli fonda in un solo strumento il violino e la chitarra. [...] I suoi arpeggi hanno una limpidezza e un'esattezza senza confronto possibile. L'esecuzione dei tremolii in doppia e dei

passaggi in ottava è bellissima, perfetta [...]. Fa lo staccato in modo diverso da chiunque altro. L'arco colpisce le corde una volta sola, ma sembra invece che scorra vibrando su tutte le note che il musicista vuole; e fa questo con la rapidità del pensiero. Il suo modo di colpire le corde è caratteristico: adopera ora l'una ora l'altra estremità dell'arco e lo fa in modo tale che, prima che l'arco tocchi la corda, l'esecuzione sembra debba riuscir pessima, e invece riesce perfetta.”

(The Observer, giugno 1831)

Queste meraviglie nascevano da mani iperabili, mani non soltanto capaci di movimenti al di là della norma, come può accadere a mani abili divenute tali con l'esercizio, ma dotate di caratteristiche anatomiche tali da permettere movimenti impossibili ai più.

“Niccolò va su e giù, per giornate intere, su quello strumento che ormai non è più un pezzo di legno, ma della sua stessa carne, e fa tanto male, per giunta: alle dita che dopo una giornata di martellamento, pare ci sia caduto sopra un macigno; al cuore che a tratti, per un semplice gemito delle corde, si mette furiosamente a ballare; ai nervi che si tendono come spago”.

(Fausto Sartorelli, L'uomo violino – Paganini, Roma, Abete 1981)

C'è stato chi ha descritto proprio le sue mani dopo averle viste suonare: “I suoi gomiti quando suona, sembrano rientrare e perdersi dentro il suo corpo; il suo polso è attaccato al braccio da articolazioni così elastiche, così mobili che io non trovo paragone migliore di quello di un fazzoletto legato all'estremità di un bastone che il vento fa sventolare da tutte le parti. Le sue dita, già d'una lunghezza sproporzionata al corpo, sono state senza dubbio ancora allungate dall'esercizio del violino, e non temo di affermare che la mano sinistra è più lunga della destra.

(Francois Henri – Joseph Blaze, detto Castil Blase, Journal des débats, 13 marzo 1831)

Al tempo fu ripetutamente interrogato l'allora celebre medico parigino Bennati, che aveva avuto in cura Paganini, e che dopo la sua morte aveva pubblicato nella “Revue de Paris” uno studio psicologico sul proprio paziente. Bennati si diceva convinto che Paganini era un genio musicale e che certamente se non si fosse dedicato al violino sarebbe giunto a grande

fama come compositore. Ma la natura gli aveva dato qualità fisiche che lo destinavano ad essere un violinista fenomeno.

“L’estensibilità dei legamenti capsulari delle due spalle e la lassità dei legamenti che uniscono il polso all’avambraccio, il carpo al metacarpo e le falangi tra loro, chi lo presenterà, e avrà dunque la capacità di fare ciò che egli fa? La sua mano non è più grande del giusto; ma egli ne raddoppia l’estensione grazie all’elasticità che tutte le sue parti presentano. Così, per esempio, imprime alle falangi delle dita della mano sinistra, che toccano le corde, un movimento di flessione straordinario che porta, senza che la mano si scomponga, nel senso laterale alla loro flessione naturale, e ciò con facilità, precisione e rapidità. Si dirà che tali facoltà fisiche non si sono sviluppate se non attraverso un lungo esercizio. Può darsi, ma bisognerà sempre convenire che la natura dovesse averlo mirabilmente conformato per arrivare a questo risultato. Essa deve averlo gratificato di disposizioni organiche che poi lo studio ha perfezionato. Così, per arrivare a essere Paganini, non gli sarebbe bastato il suo genio musicale: gli era necessaria la struttura fisica che ha, la poca larghezza del petto e l’estensione che può dare ai legamenti delle articolazioni in movimento”.

(Francesco Bennati, *Notice physiologique sur le célèbre violiniste Niccolò Paganini*, “Revue de Paris”, 7 maggio 1831)

Assolutamente straordinario era anche l’udito. Se si sussurrava ad una discreta distanza da lui, comprendeva ogni parola. La finezza del suo udito era così grande che per lui costituiva un vero dolore fisico sentir parlare qua e là a voce alta. In special modo l’orecchio sinistro era sensibile. I padiglioni delle orecchie, straordinariamente larghi e profondi, intercettavano facilmente il suono; la cartilagine era fortemente sporta in avanti, le linee duramente disegnate e ogni parte della più rara perfezione. Mentre suonava il suo atteggiamento era assolutamente straordinario. Egli spingeva molto in avanti la spalla sinistra, così che il violino posava sulla clavicola, leggermente e tuttavia sicuramente immobile. Nessun sostegno gli era necessario, né un cuscino, né una mentoniera. Si sa che questi aiuti nuociono al suono. L’udito era così acuto che nel frastuono della più poderosa orchestra a fiato poteva con un leggero tocco delle corde assicurarsi se l’accordatura era perfetta. Gli era anche possibile percepire il

più tenue falso suono in orchestra, anche a grande distanza. Di quale perfezione fosse il suo orecchio musicale Paganini diede spesso prova, suonando in modo impeccabilmente puro su violini completamente scordati. Sul rapporto tra disposizione naturale ed esercizio, ecco un'altra interessante testimonianza: è in una lettera scritta in lingua slava del magistrato raguseo Matteo Niccolò de Glataldi, che conobbe Paganini a Venezia nel 1824. "Alla sera mostro la mano sinistra al dr. Martecchini che era giunto il giorno prima da Trieste. E' straordinario quello che egli può fare con la mano. Piega letteralmente le dita [...] può allungare tanto il pollice a sinistra da avvolgerlo intorno al mignolo [...] muovere la mano nell'articolazione in modo tale come se non avesse né muscoli né ossa. Quando il dr. Martecchini gli disse che questa facilità di movimento altro non era che la conseguenza del suo insensato furore di esercitarsi, Paganini lo contraddisse con veemenza. Anche i bambini sanno che Paganini ancora si esercita sette ore al giorno, sebbene egli per vanità non voglia ammetterlo. Il dr. Martecchini però rimase fermo nella sua affermazione e allora Paganini cominciò ad infuriarsi e a gridare tacciando il dottore di essere un ladro e un rapinatore". E' un peccato che l'autore della lettera, convinto che Paganini mentisse, non riporti le sue argomentazioni: ma è verosimile che egli negando di esercitarsi sul violino così intensamente come si credeva, insistesse proprio sul fatto che quella straordinaria flessibilità e mobilità le sue mani l'avevano sempre avuta. Se infatti aveva ragione Bennati, che era medico e l'aveva osservato a lungo, queste doti erano in lui costituzionali. A queste e molte altre simili descrizioni verbali di Paganini, delle sue mani e braccia e dei loro movimenti, fanno riscontro poche, ma eloquentissime immagini visive. Il calco in gesso delle sue mani, conservate al Museo Massena di Nizza (la città dove morì), conferma la descrizione di Bennati; mani non straordinariamente grandi, ma di anomale proporzioni e in anomala postura che fa intuire la lassità dei legamenti. Poi vi sono gli schizzi eloquenti e i precisissimi disegni di Ludwig Burmeister detto Lyser, un pittore sordo e un po' pazzo che, appassionato di musica, usava stare nei concerti vicino all'orchestra per leggere la musica sui volti e sulle mani dei musicisti, che spesso ritraeva sul suo taccuino.

Il poeta e filosofo tedesco Heine, che vide e descrisse Paganini, scrisse di Lyser: “Credo che a un sol uomo sia stato concesso di restituire sulla carta la vera fisionomia di Paganini”. E ancora Heine di Paganini ad un suo concerto: “Finalmente sul palco comparve una figura scura che sembrava sorta dall’inferno. Era Paganini nel suo abito nero: la marsina nera e il panciotto nero, di un taglio atroce, come forse l’etichetta infernale li prescrive al Regno di Proserpina; i pantaloni neri ciondolavano paurosamente intorno alle gambe stecchite. Le lunghe braccia parevano allungarsi ancora quando egli teneva in una mano il violino e nell’altra l’archetto, così in basso che quasi toccavano terra, mentre egli sciorinava al pubblico i suoi inchini incredibili. Nelle sue contorsioni angolose delle sue membra v’era una terribile legnosità e nello stesso tempo qualcosa di pazzamente animalesco, così che a questi inchini ci prese una strana voglia di ridere; ma il suo volto, che al chiarore crudo della ribalta appariva ancor più cadaverico, in quel momento aveva qualcosa di così doloroso e di così incredibilmente umile, che una compassione atroce soffocava la nostra voglia di ridere. [...] Al primo colpo d’arco la scena e le quinte si erano trasformate in una stanza chiara e luminosa, decorata in stile rococò con una profusione di specchietti, di amorini dorati, di porcellane cinesi, di ghirlande, di merletti, di perle, di veli, di fiocchi, orpelli, come nel salotto di una prima donna”.

(Heinrich Heine, Reisebilder, Hamburg 1861-63)

Dalla singolare apparenza fisica di Paganini, e dei molteplici e gravi mali dei quali soffrì nella sua vita tormentata, sono state date le più diverse spiegazioni: è stato ritenuto tifico, epilettico, e persino adepto o stretto parente del diavolo. Di recente Myron Schoenfeld ha prospettato l’ipotesi che egli fosse affetto dalla sindrome di Marfan. La ricca documentazione sulla vita di uomo, di musicista e soprattutto di malato, sfrondata di sovrastrutture e incrostazioni romanticheggianti, offre molti elementi di conferma. La malattia, descritta nel 1896 dal pediatra francese Antonin B. Marfan, si identifica oggi in base alla presenza di una serie di elementi: dolicocefalia con viso sottile, prognatismo, pallore, magrezza, ipotonia muscolare, forte lassità dei legamenti, prevalenza dei diametri longitudinali su quelli trasversali, eccessivo accrescimento degli arti rispetto al tronco,

misura dell'apertura delle braccia superiore alla statura, disturbi alla vista, particolare struttura delle ossa che le rende più leggere del normale, cardiopatia valvolare, aneurisma aortico, escrezione di idrossiprolina nell'urina assai superiore alla norma. Le prime undici caratteristiche erano certamente presenti in Paganini ed alcune in modo assai accentuate. La leggerezza delle ossa del braccio è estremamente credibile e contribuirebbe a spiegare la facilità di movimento sul violino. La cardiopatia valvolare è compatibile con le descrizioni delle sue manifestazioni morbose, e un grave aneurisma aortico spiegherebbe la tosse e l'afonia che lo perseguitarono nell'ultimo periodo di vita. Naturalmente non si può avere nessuna conferma sull'escrezione di idrossiprolina, ma la carenza di questa proteina spiegherebbe come il Maestro fosse avido di carne e come il consumo di essa giovasse alla sua salute. Se è così, si può dire che le straordinarie mani di Niccolò Paganini sono state, prima ancora che le mani di un genio, due splendide mani di Marfan.

Il genio di Paganini riesce quindi a trasformare anche la malattia più insana in musica, eccezionale musica per violino, nella quale la malattia perde la sua capacità distruttiva e viene sublimata in quello che si sente suonare al violino e che lascia stupefatti. Questa è la spiegazione scientifica di quello che i contemporanei pensavano che fosse in lui demoniaco. Il genio usa la propria malattia inconsapevolmente per compiere opere d'arte, trasformando i sintomi in sublimazioni artistiche.

III

Virtuosismo e Tecnica

E' un errore comune considerare il virtuosismo un fenomeno puramente tecnico-musicale a sé stante. L'errore nasce dal fatto che si esce dal contesto storico, quando invece il fenomeno ha carattere marcatamente sociale. Nell'Ottocento si afferma definitivamente la nuova figura dell'interprete che è padrone non solo della tecnica del proprio strumento, ma anche dei mezzi di sfruttamento della propria abilità, ai fini economico-sociali. Si tratta dunque di un fenomeno basato su un rapporto inedito, rispetto al Settecento, nei confronti della committenza e del pubblico. Questo è un aspetto del tutto nuovo se paragonato allo status sociale del virtuoso del XVIII secolo. Esplicativo in questo senso può essere Paganini che controlla al botteghino la vendita dei biglietti dei propri concerti: questo aneddoto ci aiuta a capire il nuovo status sociale del musicista, la sua autonomia quale produttore di beni destinati alla collettività. Nell'Ottocento il virtuosismo assume anche caratteri estremi. La forzatura dei confini prima di allora rimasti inesplorati, come ad esempio Paganini che esplora i suoni armonici su corde doppie, oppure affida il pizzicato alla mano sinistra, da un lato rivela il carattere originario del virtuosismo settecentesco, proteso verso la conquista della tecnica in funzione dell'espressività, dall'altro si proietta verso una dimensione 'agonistica', che contrassegna il virtuosismo strumentale di tardo Romanticismo.

L'esatto concetto di virtuosismo risiede nell'esatto contrario di quello che comunemente si crede. I critici spesso nel recensire un concerto lodano la bravura di un violinista con questa precisazione: in lui il virtuosismo non è mai fine a se stesso. E' quindi luogo comune considerare di poco gusto l'abilità tecnica priva di un contenuto musicale, quando invece il fatto di superare una difficoltà, affrontando un rischio, è un evento profondamente umano e un'affermazione dell'uomo. Viviamo oggi in un'epoca in cui ci

hanno insegnato che ciò che importa non è fare l'arte, ma è fare 'arte impegnata', che poi non importa se è arte. In realtà se non è arte non è niente, non serve a niente. Ogni volta che qualcosa viene dominato nell'arte, viene dominato secondo una tecnica. Ciò significa che si scoprono delle nuove leggi, delle nuove possibilità, delle nuove regole le quali ci permettono di impadronirci di qualcosa in maniera stabile. Possiamo dire allora che abbiamo creato una tecnica, che non è la tecnologia, che non coinvolge la macchina: la tecnica è una tecnica umana. E' logico che ci si innamori di questa tecnica, e che ci si voglia sfogare da un punto di vista virtuosistico, come un fatto di bravura. E' meglio dubitare molto del sentimento musicale di musicisti che si annoiano a fare gli esercizi, gli studi e le scale. Se si ama lo strumento, si ama fare le scale, gli arpeggi, le ottave e tutto quello che c'è da fare, perché si ama fisicamente lo strumento, col quale si stabilisce un rapporto fisico che è veicolo per tutto il resto. La storia ci insegna che la tecnica sviluppata con passione virtuosistica è in rapporto costante con l'evoluzione del linguaggio artistico. Quest'ultimo si sviluppa infatti perché c'è l'impegno di superare le difficoltà, da parte di qualsiasi artista: compositore, interprete o fabbricante di strumenti. Quindi è assolutamente normale l'entusiasmo del pubblico per il grande cantante che fa il pezzo di bravura. E' naturale altresì che il fenomeno possa diventare degenerare. Ci può essere infatti un tipo di pubblico che vuole ascoltare esclusivamente il do di petto, disinteressandosi di tutto il resto. Questo è un fenomeno degenerativo, ma tale rischio esiste in qualsiasi manifestazione umana. Tutto può degenerare, tutto si può vedere in maniera viziosa. Il grande problema di Paganini è sapere dove comincia il virtuosismo fine a se stesso e dove comincia l'artista. Ma è proprio questa ambiguità che rende affascinante il personaggio Paganini, che ha dato un impulso enorme al romanticismo europeo, influenzando grandi pianisti e tante altre persone che sembrano lontanissime da lui, rimaste affascinate proprio dal suo virtuosismo fine a se stesso, vale a dire da quel prodigio di tecnica e di acrobazia da lui raggiunto.

Una delle più grandi preoccupazioni nel campo della musica è quella di saper equilibrare virtuosismo e cantabilità. In Paganini i due aspetti raggiungono il massimo della caratterizzazione e di un intimo collegamento

che alla ‘maniera italiana di cantare’ associa una virtuosità tanto prorompente da racchiudere in sé quasi l’immediatezza dell’improvvisazione. Non solo nei tempi lenti dei suoi Concerti, ma negli stessi Allegri i due elementi si fondono o si giustappongono a formare un caratteristico linguaggio italiano. “Un’ideale bilancia”, dice Gustavo Marchesi, “dove sui due piatti lottano due diversi virtuosismi: uno decisamente tecnico, ardito, l’altro formato dalla melodia o meglio dal bellissimo Cantabile, presentato come ora dolce e nobile, ora declamato e passionale. Tutto questo conferisce alle composizioni di Paganini il loro inconfondibile stile”.

Quando si dice Paganini si dice tecnica trascendentale. Ma che cosa vuol dire ‘trascendere’? Vuol dire andare oltre, superare, e bisogna aggiungere che il termine ‘trascendente’ non potrebbe trovare migliore sinonimo che nelle composizioni più impegnative di Paganini, ovverosia i Concerti e le Variazioni, e soprattutto in queste ultime, dove la tecnica si libra con maggiori slanci. Non a caso, queste opere non furono mai pubblicate Paganini in vita, per la semplice ragione che egli se ne riteneva l’interprete più qualificato, se non l’unico. Paganini mirava a sorprendere. Questo verbo impiegato talvolta da Paganini è veramente indicativo della sua natura artistica. Egli lo adopera per esempio nei riguardi di Lafont: “suona bene ma non sorprende”. Per Paganini infatti il virtuosismo rappresenta un superamento, compiuto a costo di snaturare completamente quelle che sono le caratteristiche timbriche e tecniche, e di forzare ogni limitazione del violino con le “sue misere quattro corde”. L’allargamento della tavolozza timbrica operato da Paganini grazie all’uso estensivo degli armonici semplici e doppi, il pizzicato con la mano sinistra sistematizzato e non transitorio come pure l’impiego della quarta corda ai fini espressivi, rivelano un atteggiamento che è già moderno. Già nella sua prima composizione, ‘Carmagnuola con variazioni’, il musicista tredicenne ricorre ad effetti giocati sul ponticello, ai dialoghi contrappositivi quarta corda – armonici semplici, alle riprese del tema all’ottava superiore, ed altro ancora. Paganini riconosceva nel proprio strumento un senso umano, un prolungamento della sua propria natura tesa alla esaltazione, concorrendo così alla trasformazione del violino stesso in altro strumento. Il pizzicato con la mano sinistra

trasforma il violino in una chitarra, e l'accompagnamento orchestrale pure in pizzicato che si subordina a funzioni del tutto ancillari per non soffocare la linea tenue del solista nei registri acuti del cantino, esemplificano un comportamento mirante a sorprendere. C'è in Paganini uno spiccato gusto per l'imitazione di altri strumenti non necessariamente ad arco, come ad esempio il Capriccio n° 9 che reca l'indicazione autografa "imitando il flauto – imitando il corno". Questi procedimenti sono già posti in atto prima di Paganini, soltanto che egli è riuscito a sistematizzarli come costanti del proprio stile e come nucleo del proprio discorso musicale. Diciamo pure che sono 'ingredienti' del suo virtuosismo come l'agilità e la velocità: eseguiva il Moto Perpetuo in tre minuti e venti secondi, alla media di circa undici semicrome al secondo (come risulta dalla annotazione di un orchestrale parigino che assistette all'esecuzione).

Paganini non ha esercitato una vera e propria attività di insegnante, ha dato lezioni saltuariamente e per breve tempo a Caterina Calcagno, a Camillo Sivori e al violoncellista Gaetano Ciandelli. Per quanto riguarda poi le opere didattiche non ci restano che i 24 Capricci, le 60 Variazioni sul Barucabà, le Sonatine per violino e chitarra scritte per Sivori, la Scala Cromatica autografa che porta la dicitura 'Scala di Paganini, Breslau, 3 agosto 1829', e la promessa di un metodo mai neppure iniziato. Le frasi di Paganini volutamente oscure riguardanti il metodo, in cui in poche pagine egli avrebbe sbalordito i violinisti, diedero il via alla caccia al 'segreto'. Le varie pubblicazioni sul famoso segreto si concludono con l'opera di Francesco Sfilio nel 1937. Ma prima di parlare dell'opera di Sfilio, riporto qui in breve le principali innovazioni apportate da Pagnini alla tecnica violinistica:

- I suoni acuti acutissimi entrano stabilmente a far parte della tecnica violinistica.
- Sviluppo inaudito della tecnica del suonare su una sola corda, con lo sfruttamento di tutte le risorse timbriche.
- Creazione quasi dal nulla della tecnica dei suoni armonici semplici e doppi, naturali e artificiali.

- Impiego di successioni continue di terze, seste, ottave, decime, del tremolo di mano sinistra unito alla melodia, del pizzicato di mano sinistra da solo o unito al canto.
- Arricchimento dei colpi d'arco tradizionali con le più varie combinazioni di balzati, picchettati in su e in giù, alla corda e volanti; sviluppo del gettato.
- Impiego dei più vari tipi di scordatura, procedimento che però finisce con lui.

La posizione del corpo di Paganini mentre suonava era alquanto singolare. Il peso del corpo appoggiava interamente sulla gamba sinistra, il gomito sinistro era fortemente appoggiato contro il corpo con una torsione eccezionale verso destra, come è verificabile in ogni immagine che di lui ci è pervenuta. La posizione della spalla sinistra era molto avanzata ed il braccio destro era fermo al corpo; egli lo alzava un poco solo negli arpeggi mentre il polso era molto piegato verso l'alto. Sappiamo per certo che suonava in tre posizioni alla volta, con il pollice in posizione intermedia, usando il movimento del polso e mantenendo l'avambraccio quasi immobile. Ciò spiega la leggendaria velocità dei suoi passaggi di virtuosismo unita alla modernissima diteggiatura delle scale.

Francesco Sfilio (Catania, 1876 – Sanremo, 19.02.1973) fu virtuoso di violino, si esibì in concerti in tutta Europa come rivale di Sarasate. A ventisette anni fu colpito da glaucoma che lo condusse alla cecità impedendogli di proseguire una carriera brillante. Senza perdersi d'animo Sfilio si dedicò all'insegnamento e nel 1916 venne invitato ad aprire una scuola violinistica dal Comune di Sanremo. Non possediamo documenti che comprovano la discendenza Paganini-Sivori-Sfilio, ma è solo grazie alla memoria del suo allievo Giuseppe Gaccetta (30.11.1913) e alle opere scritte che possiamo cercare un filo che tenga uniti i rappresentanti della Scuola violinistica dell'area genovese.

Il lavoro di Sfilio è raccolto in due volumi: 'Nuova scuola violinistica italiana. Parte prima – Metodo per principianti e Parte seconda – Tecnica superiore dell'arco e della mano sinistra' e 'Alta Cultura di Tecnica

Violinistica'. Sfilio accanto ad applicazioni pratiche, sviluppa un'ampia riflessione teorica basata sulla chiarezza, sulla consapevolezza e sulla possibilità di avere spiegazioni per superare le difficoltà tecniche. Egli vuole insegnare a studiare con mezzi sicuri e razionali e ad utilizzare consapevolmente e con intelligenza i complessi movimenti muscolari. Il metodo cerca inoltre di sviluppare il concetto di produttività, cioè il miglior utilizzo del tempo abbinato ad una certezza di progresso. L'Autore ci fa capire come la riuscita tecnica non sia appannaggio di pochi, ma di tutti coloro i quali si vogliono applicare con intelligenza e costanza. Egli ritiene che il progresso, anche in campo musicale, sia da affidare alla chiarezza del metodo utilizzato piuttosto che solo a supposte doti musicali. Le doti che Sfilio si prefigge di sviluppare sono infatti la chiarezza, la logica, la riflessività e la pazienza.

E' soprattutto all'allievo di Sfilio, Giuseppe Gaccetta, che dobbiamo rivolgere i nostri ringraziamenti per il recupero fatto del prezioso lavoro del suo Maestro. Gaccetta infatti sostiene che, caduto il fascismo, Sfilio fu volutamente dimenticato, e il Maestro, per ripicca, chiese al giovane Giuseppe, allievo su cui aveva puntato la speranza di poter dimostrare la validità del suo metodo, di non svelare il segreto della sua scuola. Ma nel 2000 Gaccetta decide di svelare il segreto. E' egli stesso a scrivere la Presentazione del Metodo 'Alta Cultura di Tecnica Violinistica', nella quale conclude con queste parole:

... Preciso che non mi ha mosso nessuna ambizione personale ma solamente un atto dovuto alla memoria del mio indimenticabile ed amato maestro, confidando che questa mia fatica abbia meritato successo riportando nella giusta dimensione il nome di Francesco Sfilio per tanto tempo dimenticato.

L'anziano allievo
Gaccetta Giuseppe

Sfilio partì da un foglio d'album autografo che porta la dicitura 'Scala di Paganini, Breslavia, 3 agosto 1829', già presso C.Boerner a Lipsia e pubblicato nella 'Storia della Musica attraverso l'immagine' di George

Kinsky. Egli afferma che "... possiamo stabilire che la famosa scala di Paganini di cui tutti parlano come della base del suo segreto, era la scala cromatica." Lo studio di questo autografo paganiniano assieme alla ricerca attraverso le fonti iconografiche della posizione assunta dal grande concertista durante le esecuzioni, ed inoltre l'approfondimento degli aspetti fisiologici legati all'atto esecutivo stesso, portano Sfilio a costruire un Metodo che si ispira sensibilmente a quello del grande Genovese. Il segreto di Paganini consisteva, dunque, per Sfilio in alcuni fattori da lui riportati nel Metodo come segue:

Il segreto di Paganini

Riepilogando, il segreto di Paganini non consiste in un solo ritrovato ma nel complesso di vari sistemi che costituivano il suo modo di suonare personalissimo e allora considerato trascendentale. Cioè:

- I) il localizzare ogni esercizio di forza nel braccio, che egli appoggiava fortemente al corpo lasciando completamente libera la mano e leggiere e sciolte le dita (il tenere la spalla sinistra alta non aveva per questa ragione alcuna influenza speciale);
- II) l'uso del tatto per la sicurezza dell'intonazione;
- III) l'uso delle progressioni cromatiche della diteggiatura rivelata dalla sua scala, e cioè sempre della successione delle dita consecutive;
- IV) l'uso del piegamento del polso per il passaggio di posizione;
- V) l'estensione e lo scarto delle dita consecutive.

In questo tentativo di scoprire il segreto della tecnica paganiniana, Sfilio rappresenta uno di quegli uomini che, nella solitudine dello studio, ha cercato di dare una dimensione più chiara al messaggio di Paganini; non si è soffermato in elucubrazioni contorte o in ricerche astruse, ma ha affrontato l'argomento in maniera pragmatica, mettendo i punti fermi su ciò che era stato detto fino ad allora. Il lavoro di Sfilio sembra dunque affermare che geni del calibro di Paganini non si creano dal nulla ma sono il frutto di un substrato culturale e di una serie di conoscenze che, debitamente e opportunamente combinate e rielaborate, danno luogo alla nascita del genio.

La didattica di Sfilio non è dedicata ai talenti, ma è invece un serio tentativo didattico, pensato per coloro che seriamente vogliono apprendere. Egli è determinato a costituire una Scuola in cui la padronanza tecnica derivi dall'uso razionale dei propri mezzi. Secondo Sfilio "... la tecnica di Paganini era personale ma non astratta o leggendaria; riposava cioè su basi fisiche e fisiologiche come qualsiasi altra attività corporea", e quindi "anche chi non è dotato di qualità superiori e studia può fare dei progressi nella tecnica". Sono parole di conforto e di grande speranza per chiunque si approcci allo studio del violino come in ogni altro tipo d'Arte. Ciò che serve sono: tenacia, caparbia, forza d'animo, chiarezza di idee, consapevolezza che è da perseguire e sostenere ciò che dà risultati, convinzione che si impara sempre da se stessi dopo aver ascoltato ed elaborato le riflessioni degli altri, ed infine affermazione della necessità di tanto, tanto e tanto lavoro. E' sul significato del necessario lavoro che normalmente si glissa, mistificando e usando come paravento il cosiddetto talento. Ma dopotutto, come saggiamente afferma Sfilio, "...la predisposizione, la cosiddetta 'stoffa' a cosa si riducono se la tecnica è insufficiente o difettosa?". La risposta la possiamo trovare ancora nelle sue stesse parole: "E' la tecnica che si pone al servizio dello spirito non il contrario!", ed è la stessa tecnica che "... ogni artista deve conoscere con padronanza assoluta perché costituisce il mezzo di espressione del suo mondo spirituale e poetico."

“L'abilità non è richiesta, tutto ciò che è richiesto è perseveranza e
applicazione”

Niccolò Paganini

IV

“Il Cannone”

Il violino di Paganini fu creato a Cremona nel 1743 per opera del liutaio Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1687 – 1744), ultimo artefice, assieme al fratello Pietro, della dinastia familiare che per tre generazioni fu elemento portante e costante nella tradizione cremonese. Lo strumento reca una etichetta, probabilmente originale, in cui fu tradizionalmente letta la data 1742: nel 1994 i liutai – studiosi Roger Hargrave e John Dillworth attribuirono lo strumento all’anno successivo, dunque appena precedente alla morte del Guarneri avvenuta a Cremona nel 1744. Giuseppe Guarneri, detto “del Gesù” per il monogramma IHS raffigurato nel cartiglio, ebbe un iter professionale particolare per il suo tempo. Sebbene destinato alla liuteria, abbandonò presto la casa paterna, dove aveva iniziato l’apprendistato, seguendo l’esempio del fratello che abbandonò Cremona per stabilirsi a Venezia. E’ probabile che all’origine di questa svolta vi fossero contrasti con il padre Giuseppe: i due fratelli decisero in ogni caso di abbandonare la bottega di famiglia per cercare altrove lavoro e fortuna. I recenti studi e le ricerche condotte da Carlo Chiesa e Duane Rosengard hanno evidenziato la difficile situazione patrimoniale della famiglia Guarneri in quel periodo, e hanno soprattutto tratteggiato in una luce diversa la personalità di Giuseppe Bartolomeo. Il quadro da loro proposto evidenzia un giovane dalla forte personalità, inserito e rispettato nel tessuto sociale cremonese e non, come è stato tramandato da certa letteratura ottocentesca, dissoluto e maledetto. La sua vita fu tuttavia segnata dalle difficoltà finanziarie, in parte ereditate dal padre e in parte causate da alcuni investimenti sbagliati: ebbe comunque un periodo di relativa fortuna durante l’occupazione francese di Cremona, tra il 1732 e il 1736 nel quale produsse un considerevole numero di violini. La bottega di Antonio Stradivari, allora novantenne, produceva ormai pochi strumenti, mentre Giuseppe Guarneri

era in Cremona il più giovane e stimato liutaio. La sua fortuna tuttavia non dovette durare a lungo, nuovi problemi sopraggiunsero con l'inizio del nuovo decennio.

Le prime opere attribuitegli con sicurezza risalgono alla fine degli anni Venti, quando era circa trentenne. Innanzi tutto egli non era un imitatore, possedeva anzi una superba personalità che lo portava alle più singolari sperimentazioni. Nella produzione di questo maestro si possono distinguere tre periodi. Dapprima egli non diede nessun peso speciale alla bontà del legno, perché credeva che soprattutto la lavorazione esercitasse un'azione sul suono del violino, e con questa idea si indirizzò per una nuova e ardita via. Ciò nonostante i suoi violini risonavano bene, ma poiché la loro forma esteriore contrastava fortemente con la perfezione di cui si aveva l'abitudine a Cremona, suscitavano fra i compagni di corporazione una viva meraviglia. Giuseppe se ne sentì così scoraggiato che si trasse in disparte e cominciò a fabbricare violini di piccolo formato che portavano l'impronta della più grande maestria. Non si sa se si deve più ammirare il suono squillante e dolce insieme, l'impeccabile lavorazione o la meravigliosa vernice, che mostra una delicata tinta giallo chiaro sulla quale si adagia un velo rosso cupo. Tale fu l'impressione che neppure Stradivari gli fu avaro di lodi, benché ritenesse il giovane capace di lavori anche migliori. Per quanto magistrali fossero i suoi piccoli violini, essi avevano però un difetto: in contrasto col suono infinitamente dolce delle due corde superiori, le altre risonavano un po' aspre. Quando finalmente ebbe trovato il modello definitivo, cominciò il terzo periodo della sua produzione. Purtroppo esso fu troppo breve per la sua arte meravigliosa e in più interrotto da numerosi tristi episodi. Negli ultimi anni della sua vita egli produsse una quantità di violini che sono annoverati fra i più meravigliosi, come quello preferito da Paganini, il Cannone, e poi il King Joseph Guarnerius, l'Eyeville, il Kathleen Parlow di Vieuxtemps, il Bazzini, il Ferdinand David e il Guarneri di Spohr. Tutti questi strumenti posseggono una meravigliosa pienezza di suono, con una misteriosa melanconica morbidezza, subito seguita da una quasi scoppiettante sonorità, rispondente alle maggiori esigenze che un violinista possa avere dal suo strumento. Guarneri del Gesù ebbe una vita professionale piuttosto breve ed il violino di Paganini venne costruito nel

suo ultimo periodo che dal punto di vista creativo può essere considerato il più violento ed estremo: se da un lato egli fu fedele al metodo costruttivo cremonese, da un altro l'insofferenza per i canoni estetici tradizionali è evidenziata dalla sua scultura cruda e diretta, sprezzante e trasgressiva. Ogni particolare del Cannone è testimone di una forza creativa unica, dominata da un'un'imprevedibilità che continua a destare stupore. Giuseppe Guarneri morì nel 1744, ultimo della famiglia che con lui si è spenta. Benché i compagni di corporazione negli ultimi suoi anni lo considerassero il più eminente maestro e lo esaltassero entusiasti, fuori d'Italia il suo nome restò dapprima sconosciuto. Solo quando Paganini riportò il più grande trionfo col suo magico violino, l'attenzione degli artisti fu richiamata sul maestro liutaio e cominciò una gara per venire in possesso di uno dei suoi capolavori.

Non vi sono notizie certe riguardo le circostanze che portarono Paganini ad entrare in possesso del Cannone: tra le varie teorie la più accreditata vuole che il giovane violinista ricevette in dono il Guarneri da un commerciante livornese, tale Livron, nel 1802. Paganini era allora poco più che ventenne ed il violino si accingeva a compiere la sessantina, un'età che consideriamo giovane per uno strumento ad arco. E' interessante quindi osservare come il grande virtuoso si sia trovato ad affrontare la propria carriera con uno strumento giovane, il cui autore rappresentava una seconda scelta: i violini più ricercati e costosi erano infatti gli Stradivari ed gli Steiner. Nonostante gli si riconoscessero indubbie qualità acustiche, le opere del Guarneri erano considerate l'espressione della decadenza della Scuola cremonese. La fortuna di Guarneri del Gesù ebbe pertanto inizio proprio con Paganini e crebbe con la fama del violinista.

Paganini chiamava il violino affettuosamente "il mio cannone" a causa del suo suono robusto. Questa caratteristica viene messa in evidenza per la prima volta dal "Giornale delle due Sicilie" in occasione di un concerto tenuto dal virtuoso al Teatro San Carlo di Napoli nel giugno del 1819. Sempre a Napoli, sei anni più tardi, il Guarneri rischia un incidente irreparabile, perché la convivente del musicista, Antonia Bianchi, in una scena di gelosia, afferra la custodia del violino e la scaglia sul pavimento mandandola in frantumi. Il violino si salva grazie al tempestivo intervento

del cameriere di Paganini, che lo strappa letteralmente dalle mani dell'indemoniata signora, impedendone la distruzione. Il Guarneri rappresentava per Paganini il prolungamento di se stesso, una specie di 'longa manus' capace di un vero e proprio comportamento. Quando per ragioni di salute Niccolò fu costretto a non usarlo per qualche tempo, ecco che lo strumento protestava: "il violino – scrive Paganini – sta con me alquanto corrucciato". Nel 1828 a Vienna Paganini si rivolge al liutaio C. Nikolaus Sawicki per una sostanziale modifica che comportava la sostituzione della tastiera. Evidentemente il violinista si era accorto che le prestazioni dello strumento potevano essere migliorate ed adattarsi meglio alla sua visione della tecnica trascendente. L'operazione riuscì perfettamente. A Parigi nel 1833 Paganini fa riparare lo strumento dal liutaio J. Baptiste Vuillaume (1798 – 1875), liutaio di grande abilità, perché si era reso necessario un delicato intervento al piano armonico. Vuillaume non soltanto riparò perfettamente il Cannone, ma ne realizzò anche una copia talmente bella che Paganini ne fu entusiasta e si offrì di acquistarlo, ma egli volle donarglielo in segno di stima. Sette anni dopo, nel 1840, l'avvocato e amico di Paganini, Luigi Guglielmo Germei, propose al grande virtuoso di cedere il 'Vuillaume' al suo allievo Camillo Sivori (1815 – 1894). Paganini acconsentì e raccomandò a Germei di passare 500 franchi ricavati dalla vendita allo stesso Vuillaume, dichiarandosi sicuro che il liutaio avrebbe compreso il suo desiderio di compiacere un amico e un artista. Tra i diversi strumenti di pregio che possedeva (Amati, Stradivari, Bergonzi), Sivori predilesse sempre il 'Vuillaume' e lo portò ovunque con sé nelle sue peregrinazioni artistiche. L'averlo ricevuto da Paganini era un comprensibile motivo di attaccamento ed un'ulteriore certificazione del loro legame artistico. Poco dopo la morte di Sivori, gli eredi donarono lo strumento al Comune di Genova, che da allora lo custodisce a Palazzo Tursi insieme al violino di Paganini.

“[...] In mio erede universale nomino e istituisco Achille Paganini mio dilettezzissimo figlio [...]. [...] non amo che gli artisti eseguiscano requiem per me. Mi saranno celebrate cento messe dai RR. PP. Cappuccini. Lego il mio

violino alla città di Genova onde sia perpetuamente conservato. Raccomando l'anima mia alla immensa misericordia del mio Creatore. Questo è il mio testamento.”

Niccolò Paganini

Paganini decise di lasciare nel 1837 il violino alla sua città. Alla sua morte però, avvenuta nel 1840 a Nizza, il Comune di Genova, data la reticenza dell'erede, il figlio Achille, non riuscì ad entrare in possesso dello strumento. La querelle si protrasse per oltre dieci anni, soprattutto a causa di una palese diffidenza reciproca: se da una parte le autorità comunali esigevano che il lascito andasse a buon fine, dall'altra si evince una precisa richiesta di garanzie, e comunque una forte ritrosia a separarsi dal prezioso cimelio. Il violino venne finalmente consegnato all'Autorità comunale ed alla città solo nel luglio del 1851. Da allora esso viene amorevolmente conservato a Palazzo Tursi, assiso oggi all'interno di una moderna vetrina cassaforte. Lo strumento colpisce per le condizioni di purezza generale: la vernice, di eccezionale qualità e vividezza, ricopre ancora abbondantemente lo strumento, non vi sono fratture rilevanti (solo un paio sul piano armonico riparate nel 1833 da Vuillaume), e soprattutto il violino ha ancora il manico originale, fatto piuttosto inusuale per uno strumento storico. Nel 1937 il liutaio Cesare Candi fu incaricato del restauro dello strumento. Oltre a consolidare l'assetto del manico, a sostituire la catena ed a stabilizzare le controfascie, si preoccupò di mantenere gli accessori originali usati da Paganini. Poi, a partire dal secondo dopoguerra, con l'utilizzo più intenso dello strumento, venne deciso di sostituire queste parti con altre di uso e gusto moderno. Le maggiori differenze si sono riscontrate nella tastiera: quella antica, più corta di 8 mm., era angolata a cuneo per raggiungere la giusta proiezione, quella moderna invece si avvaleva di una striscia di acero per raggiungere l'angolo corretto. Negli ultimi anni, il violino doveva essere sottoposto ad un intervento di revisione della montatura, in altre parole delle parti accessorie più soggette all'usura (tastiera, pioli, ecc.). Il liutaio conservatore, Bruce Carlson, assistito dai suoi colleghi Alberto Giordano e

Pio Montanari, presentarono al Comune di Genova una proposta di intervento che prevedeva il cambio di questi accessori, non solo all'interno di un'ottica meramente funzionale, bensì con l'intenzione di restituire a Genova l'immagine del Cannone così come lo aveva lasciato Paganini. Per l'impostazione del lavoro proposto sono quindi stati determinanti due fattori: il ritrovamento di quelle parti accessorie originali usate da Paganini ed il loro studio, e il lavoro di ricerca del materiale iconografico e la sua conseguente analisi. Le antiche foto del Cannone risalenti alla fine dell'Ottocento reperite presso l'Archivio Storico Fotografico del Comune di Genova e quelle provenienti dall'archivio personale di Cesare Candi, sono così state determinanti per ricostruire l'immagine storica del violino e verificare se non vi fossero alterazioni sostanziali nel suo equilibrio statico ed acustico.

Concludendo, il Cannone è oggi uno strumento in piena salute, giovane, considerato che venne messo a riposo da un'autentica vita professionale nel momento di massima forma fisica, molto robusto nell'architettura generale. Una delle sue peculiari caratteristiche risiede infatti nel criterio di spessorazione e nel relativo rapporto con la scultura delle bombature: soprattutto gli elevati valori numerici dei primi rappresentano una scelta che oggi consideriamo estrema. Sono pochi i liutai oggi che lasciano così forte la spessorazione dei piani armonici. Mai più troveremo nella storia la figura di un musicista, quale fu Paganini, così fortemente legato al proprio strumento: compagni e complici di un unico destino, quello di fare musica.

V

“Le Streghe”

Breve introduzione al concetto di variazione

La variazione non è altro che una ripetizione modificata. E' quindi lecito supporre che assieme all'idea di ripetizione sia nato il concetto di variazione. La poesia trobadorica fondata sulla ripetizione dei refrains, le laude medievali, le danze cinquecentesche, in corrispondenza della ripetizione, lasciavano spazio all'improvvisazione degli esecutori, che davano forma così ad una sorta di variazione. Nel Seicento e all'inizio del secolo successivo, troviamo i primi cicli di variazioni veri e propri: le variazioni su basso, che presero il nome e la forma di Ciaccona o Passacaglia. Spesso si utilizzavano bassi tratti dal gregoriano (ricollegandosi all'uso fiammingo di fondare brani contrappuntistici su un basso dato), sui quali il compositore aveva massima libertà espressiva nel costruire il brano, il quale risultava spesso totalmente indipendente dalla melodia di partenza. Uno dei bassi più utilizzati fu quello della Follia ('Sonata XII' di Corelli, 'Partita sopra la Follia' di Frescobaldi, 'Variazioni su un tema di Corelli' di Rachmaninov), il basso delle 'Variazioni Goldberg' di J.S.Bach già conosciuto da Haendel (nelle Suites per cembalo), ed ancora di J.S.Bach, la Ciaccona per violino solo poi trascritta da Busoni e Brahms. Nel Classicismo e nel Romanticismo, al contrario, la forma sviluppata fu quella della variazione su melodia. Tale forma è senza dubbio molto più immediata e comprensibile all'ascolto rispetto alla variazione su basso, anche se a volte la scelta di alcuni temi non lasciano molto spazio alla fantasia e all'elaborazione. Spesso le variazioni, si concentravano su un unico aspetto della tecnica strumentale, permettendo al compositore, non di rado egli stesso esecutore, di sfoggiare la propria bravura. Come in tutti i campi dell'arte, lo scopo del Classicismo fu quello di stabilire o codificare, se già

preesistenti, delle regole di equilibrio e di eleganza formale. Nella forma del Tema con Variazioni, le principali regole erano così definite in:

- egual numero di battute tra tema e variazioni;
- presenza di una variazione di Modo opposto al tema;
- presenza di una variazione in Adagio o Largo;
- presenza di una conclusione in tempo più veloce (Coda o ultima variazione).

Tale ultima variazione poteva essere svincolata da un'adesione alla regola dell'egual numero di battute.

Talora il tema poteva essere ripreso al termine del ciclo di variazioni.

Nell'Ottocento fiorirono tipi diversi di variazioni. Da un lato la produzione Biedermeier e quella discendente dall'opera lirica, presentavano forme sempre più banali e meno interessanti di variazioni; dall'altro, ad opera di compositori quali Mendelssohn, Schumann e Brahms, ci fu una profonda riscoperta della forma, che divenne esplorazione profonda e totale delle risorse espressive celate in un tema. Nacque anche l'uso di premettere al tema una sorta di introduzione ('Rapsodia su un tema di Paganini' di Rachmaninov), che in un certo senso lo anticipava. Nel frattempo si sviluppò maggiormente la composizione di variazioni per orchestra che, all'usuale possibilità di intervenire su melodia, ritmo, articolazione, armonia, aggiungeva la grande risorsa del timbro, moltiplicando così le possibilità di variare. Tra le variazioni più celebri abbiamo le 'Variations Symphoniques' di C.Franck e più avanti le Variazioni su un tema di Purcell di Britten. Nella seconda metà del Novecento ci sono state ulteriori forme di variazioni, come quelle di Webern per pianoforte solo. In tal caso però, risulta praticamente impossibile all'ascolto identificare la parentela col tema. Dunque più che di variazioni, si tratta più propriamente di elaborazioni tematiche.

A differenza di quanto avviene in altre forme, come la sonata, la maggiore o minore lunghezza del ciclo di variazioni spesso testimonia la bravura e la capacità del compositore, essendo essa una diretta conseguenza della sua fantasia e capacità di elaborazione. Perché, dunque, un tema dà origine a decine di variazioni, mentre un altro sembra non offrire risorse? L'analisi di

alcuni dei temi che più di altri sono stati sfruttati e hanno dato origine ad una moltitudine di temi, può rivelarsi utile. Ad esempio la Follia è così strutturata: I, V, I, modulazione al maggiore, V, I, modulazione al minore, V, I. Il tema del 24° Capriccio di Paganini, sul quale si scatenò la fantasia oltre che di Paganini stesso, anche di Schumann, Liszt, Brahms, Rachmaninov e Milstein, per citarne alcuni, è in dettaglio: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, progressione di settime, II, I, V, I. Come si nota, quanto più abbondano gli stati fondamentali e le relazioni semplici tra i gradi, tanto più un tema si rivela fecondo. Per questo motivo i temi popolari ebbero tanto successo come temi per variazioni. Spesso infatti la musica popolare ha una grande varietà melodica, ma nell'armonia è estremamente semplice. Si può affermare perciò che la maggior o minor variabilità di un tema, è inversamente proporzionale alla sua elaborazione armonica, ovvero sia tanto più un tema è elaborato armonicamente, tanto più risulta difficile arricchirlo attraverso la melodia.

Le Streghe: Tema e variazioni

La prima esecuzione de 'Le Streghe' fu nel 1813 a Milano, momento in cui iniziò a diffondersi la fama europea di Paganini. Questa composizione è un punto di svolta nella produzione paganiniana, in quanto segna l'avvio di una più matura fase creativa. Nel contempo, evocando visioni infernali, provocò il diffondersi della fama di personaggio diabolico. Paganini prende a prestito un passaggio solistico dell'oboe, che nel 'Balletto di Viganò' di F.X.Sussmayer ('Il noce di Benevento'), commenta un soggiungere di streghe a convegno sotto il noce per il Sabba. Il pezzo rientra fra le numerose variazioni 'de bravoure' da concerto con accompagnamento d'orchestra, composte da Paganini, venute alla luce dopo la sua morte.

La composizione è così costituita:

- una breve *Introduzione* orchestrale (Maestoso)
- il *Larghetto* con tema cantabile del violino accompagnato dai soli archi

- il *Tema* (Andantino) e *I, II, III, Variazione*, delle quali l'ultima è preceduta da una sezione in *Minore*
- il *Finale* in tempo di Allegretto

La breve *Introduzione* orchestrale grava attorno al VI e IV grado alterati e alla dominante della tonalità di impianto (Re magg.). Inizia con un intervallo discendente di terza affidato ai soli fiati ripetuto per 2 battute, che sembra quasi porre una domanda, alla quale risponde prontamente la cellula ritmica di quello che sarà il tema, affidato al tutti orchestrale in forte con tanto di piatti (2 batt.). Questa formula si ripete per due volte, la seconda delle quali è modificata per l'intervallo di terza discendente, ora di quarta, e per l'ultima battuta nella quale attacca una sezione di 4 battute in ribattuto degli archi, contrappuntata dalla cellula ritmica del tema affidata ora ai fiati, il tutto in crescendo. Raggiunto il forte, gli archi creano una parabola discendente sulle note della scala della dominante, partendo dal registro acuto fino a quello più grave, risalendo e sfociando poi nel fortissimo con la cellula ritmica del tema (2 batt.). Lo schema viene reiterato analogo per le successive 2 battute, per poi concludere, dopo una pausa generale di un quarto, con la cellula ritmica ormai dichiaratamente tematica espressa dagli archi che concludono con un accordo sospeso alla dominante assieme all'intera orchestra. Ecco che nel silenzio si eleva il dolcissimo suono del violino che con un grazioso abbellimento dà inizio ad un meraviglioso *Larghetto*. Sui pizzicati degli archi si snoda la melodia del violino, quasi esclusivamente sulla prima corda, che abilmente si scioglie in preziosismi e fioriture memori degli Adagi vivaldiani. Il *Larghetto* è costituito di due sezioni ritornellate, più una coda sulla dominante. Nella prima sezione l'accompagnamento si limita al solo pizzicato degli archi, mentre nella seconda si intensifica con alcuni accordi resi con l'arco, alternati a battute in pizzicato. Nella coda il violino ora fermo sul primo grado, ora sulla dominante, è sostenuto dal tutti orchestrale che propone lo stilema ritmico del tema che ormai più non tarda. Immediatamente giunge infatti il *Tema* esposto dal violino, sottoscritto dalla dicitura *dolce*, in tempo Andantino. E' l'unico momento questo, in cui il tema viene presentato nella sua forma originaria, ovverosia in crome intercalate da pause di semicroma e di 8

battute, ora dal solo ora dal tutti. Nei momenti successivi infatti, quando lo risentiremo sarà sottoscritto dalla dicitura *Più lento*, privo di pause ed in più, l'ultima battuta verrà soppressa per lasciare il posto alla variazione. Il tema nell'essenziale si sviluppa in: I, V, I, V oppure I. Viene esposto prima dal violino che sospende sul V grado nel piano, e subito dopo è riesposto dal tutti concludendo invece sul I grado. Il solo riattacca il tema, ora già modificato, con arpeggi discendenti e in forte, che va di nuovo a sospendere sul V grado. Di qui la sezione *Più lento* in piano, ovvero il tema esposto in forma più libera dal violino, modificato come detto prima e sospeso sul V grado, che sarà l'unica forma originaria del tema che ritroveremo alternata alle *Variazioni*. Conclude l'orchestra con il tema *a tempo* in forte, risolvendo finalmente sul I grado. Schematizzando:

Tema.....A 1.....solo...V...p

2.....tutti... I ...f

B.....solo...V...f

Più lento.....solo...V...p

A 2.....tutti... I ...f

Come avremo modo di notare, questo schema si ripeterà in ogni *Variazione*, senza eccezione alcuna.

L'orchestra è asservita al violino e si limita ad accompagnare con pizzicati nel piano e con arpeggi rapidi nel forte, lasciando libero spazio alla sottile e agile linea del solo, così nel tema e similmente nelle *Variazioni*.

La prima *Variazione* è creata con bicordi alternati a corde vuote, con progressivo ispessimento della sonorità con accordi a tre voci e rapidissimi arpeggi ascendenti.

La seconda *Variazione* è l'unione di pizzicati con la mano sinistra e suoni armonici in rapida discesa, di caratteristico effetto in Paganini.

La terza *Variazione* invece, si contorce tra quarta corda, erede per eccellenza della tecnica paganiniana, che dialoga con i difficili armonici doppi.

Tutte le *Variazioni* si pongono in netto contrasto con la regolare presentazione del tema nella sua forma di *Più lento*, in una giocata alternanza di brillante e dolce.

Variazione I.....A 1.....V...mf

2..... I ...mf

B.....V...f

Più lento.....V...p

A 2..... I ...mf

Variazione II.....A 1.....V...p

2..... I ...p

B.....V...f

Più lento.....V...p

A 2.....I...p

Variazione III.....A 1.....V...f

2..... I ...p

B.....V...f

Più lento.....V...p

A 2..... I ...p

Da questo schema si deduce che la forma delle *Variazioni* si attiene perfettamente a quella del *Tema*, sia per quanto riguarda l'alternatività tra A e B e *Più lento*, sia per le cadenze sospese o risolte. La sezione A 2, al tema esposto dal tutti, è nelle *Variazioni* affidata al violino, che seppur variato, mantiene sempre il carattere conclusivo. La sezione B invece, si conserva nella forma più completa, anche nell'uso dei colori. Difatti, mentre le altre sezioni nelle *Variazioni* mantengono, per quanto concerne la dinamica, un'affinità più blanda rispetto al *Tema* (si osservi il mezzo-forte nella *Variazione I* e soprattutto il piano nella *Variazione II*), la sezione B è sempre affidata al solo in forte e poi in piano nel *Più lento*.

Tra II e III *Variazione* Paganini inserisce una piccola componente in *Minore*. Sopra la dicitura piano ed *espressivo*, il violino nella tonalità della relativa minore della tonalità di impianto (Si minore), disegna una melodia per ottave, ora in bicordo ora separate, molto intensa a causa dei frequenti cromatismi. Essa può essere suddivisa in due sezioni di 8 battute ciascuna, delle quali la prima grava attorno al V grado di Si minore e la seconda conclude alla tonica. Questa parte si stacca nettamente dal carattere *grazioso* della II variazione e da quello grave della III, e spezza perciò la regolare e banale consequenzialità delle *Variazioni*.

Il *Finale* che attacca al termine della III *Variazione*, è la fusione degli elementi sentiti in precedenza. Questo Allegretto è costruito sempre con successioni di 8 battute, come *Tema*, *Variazioni* e *Minore*, con un paio di eccezioni nella parte centrale e naturalmente nella coda conclusiva. La prima parte (A) inizia dunque con lo stilema ritmico del tema portato nel registro acuto, arricchito da acciacature e abbellimenti sparsi qua e là (8+8). Nella seconda parte (B) si possono riconoscere tre piccole sezioni: la prima è creata su rapsodici arpeggi ascendenti e discendenti; a questa viene sovrapposta la successiva sezione di 8 battute, rendendola così manchevole dell'ottava battuta, della quale fa le veci la settima, dal carattere conclusivo. Ancora 8 battute dunque, questa volta con bicordi di terza in rapida ascesa e segmenti di scale che giocano sul VI grado abbassato della tonalità per 4

battute, e le successive 4 discendono per ottave spezzate per gradi congiunti, inserendo il IV grado alterato ed il VII abbassato. Le seguenti 8 battute (terza sezione), ricalcano esattamente le loro precedenti appena descritte. La composizione si chiude con una parte (C: terza parte del *Finale*) di 12 battute, tutta in armonici, costruita sul tema e su scalette alle quali si aggiunge infine, nel forte, l'intera orchestra.

Analizzando il pezzo si può evincere che le suddette regole del Classicismo, per quanto riguarda la composizione di Tema e Variazioni, vengono complessivamente rispettate da Paganini. L'egual numero di battute tra tema e variazioni come abbiamo visto, trova grande conferma, così come la presenza di una conclusione in tempo più veloce (*Finale*). Per quanto riguarda la presenza di una variazione di Modo opposto al tema e di una variazione in Adagio o Largo poi, Paganini unisce magistralmente le due componenti nel *Minore*, utilizzando anziché il Modo opposto alla tonalità di impianto, la sua relativa minore.

Bibliografia

Enzo Porta, *Il violino nella storia*, EDT, Torino, 2000

Renzo Mantero, *Le mani iperabili di Niccolò Paganini*, Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani, 5, 1989

Claudio Pavolini, *F.Sfilio e la tecnica paganiniana*, Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani, 14, 2002

Franz Farga, *Storia del violino*, dall'Oglio, Milano, 1962

G.Pasquali e R.Principe, *Il Violino*, Curci, Milano, 1996

M.Pavarani e M.Conati, *Il Virtuosismo*, Paganiniana, Piacenza, 1982

Gustavo Marchesi, *L'evoluzione del suono*, Paganiniana, Parma, 1982

R.Iovino e F.Oranges, *Niccolò Paganini, un genovese nel mondo*, Frilli Editori, 2004

F.Sfilio, *Alta cultura di tecnica violinistica*, Zecchini Editore, Varese, 2002