

Il metodo di Ilya Musin nell'interpretazione di Ennio Nicotra

di Antonio Di Martino

Il primo incontro di Ennio Nicotra (Palermo, 1963) con Ilya Musin fu tutt'altro che entusiasmante; procurò al giovane studioso una crisi artistica, superata grazie alla dedizione per il sistema del maestro russo.

Nicotra giunse a San Pietroburgo nel 1989 per l'audizione col maestro. Per l'occasione scelse di dirigere una sinfonia di Robert Alexander Schumann. Durante l'esecuzione Musin non lo degna di uno sguardo. Tuttavia, inaspettatamente il futuro direttore fu ammesso ai corsi.

A distanza di anni il maestro confesserà a Nicotra di aver intuito la dote principale del giovane palermitano: il dono di saper trasmettere la musica agli altri.

Nei primi anni Novanta, Nicotra diede inizio a una brillante carriera affermandosi nelle più importanti città della Russia come direttore di prestigiose orchestre quali la Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra della Radio e Televisione di San Pietroburgo, la Filarmonica della Karelja e quelle di Essentukj, Ulianovsk, Ekaterinburg e di Riga. Al maestro italiano piace raccontare le emozioni nate dal suo primo incontro con Musin:

I pianisti che lavorano con me durante le mie *masterclasses* a San Pietroburgo - gli stessi con i quali, a suo tempo, cominciai a studiare nella classe di Musin - mi chiedono sempre: "Perché, tra tutti gli allievi del maestro solo tu insegni come lui?". C'è qualcosa di fatalistico nella storia di un ragazzo, che parte da Palermo alla volta di San Pietroburgo in piena crisi economica, per studiare la direzione d'orchestra con un maestro che, mai conosciuto, gli mostrerà la sua vera vocazione.¹

Ilya Musin nacque a Kostroma il 6 gennaio 1904 e morì a San Pietroburgo il 6 giugno 1999. Dopo i primi studi di pianoforte, si dedicò completamente alla direzione d'orchestra con l'insegnante russo Nikolaj Malko. Dotato di uno spiccato spirito d'osservazione, elaborò un sistema di decodificazione e codificazione dei gesti per il direttore d'orchestra,

¹ Le citazioni riportano brani da una conversazione a più riprese che l'autore del presente articolo ha avuto con il maestro Nicotra a Palermo nel 2005.

formulando, su una tecnica di base rigorosa, un linguaggio gestuale semplice sebbene semanticamente ricco. Nella tecnica musiniana ogni gesto è dotato di specifica valenza: le braccia, in qualità di principale veicolo di trasmissione del linguaggio, governano il carattere dell'esecuzione, rivelando agli ascoltatori l'intima essenza della melodia attraverso pochi e precisi movimenti.

La natura gestuale della direzione d'orchestra è stata codificata da Musin in un vero e proprio sistema definito ed esplicitato nel volume *Technica dirizhirovania* (1967).²

Alla stregua di altre prestigiose scuole russe, come quella Rimskij-Korsakov per la composizione, Auer per il violino, la scuola di Eberard per il canto, quella di Nikolaiev per il pianoforte, di musicologia di Asaf'ev, l'insegnamento musiniano per la direzione d'orchestra ha atteso a un ruolo importante nella cultura russa del Novecento.

Tra gli allievi più illustri del maestro ricordiamo Kostantin Simenov, Yuri Temirkanov, Arnold Katz, Viktor Fedotov, Yuri Efimov, Rudolf Barschai, Valery Gergiev, Semyon Bychkov.

A partire dal triennio 1993-95 Nicotra comincia a svolgere la sua attività didattica in qualità di assistente di Musin durante le *masterclasses* senesi presso l'Accademia Chigiana, proseguendo ad Assisi in occasione delle Giornate Musicali. Nel 2002 il maestro palermitano fonda la Ilya Musin Society, per la quale organizza corsi di direzione d'orchestra a Perugia e a San Pietroburgo, mentre ricopre, parallelamente l'incarico di docente al Conservatorio «Fausto Torrefranca» di Vibo Valentia. Di lui il celebre pianista italiano Antonio Ballista dice :

Ilya Musin, probabilmente il più grande insegnante di direzione d'orchestra di tutti i tempi, ha indagato con risultati assolutamente definitivi i fondamenti reali del rapporto tra gesto del direttore e produzione del suono da parte degli orchestrali [...] Ennio Nicotra si può considerare il suo evangelista, anzi anche qualcosa di più, non solo colui che ha assimilato perfettamente la lezione di Musin, ma anche colui che in virtù di una vocazione didattica irrefrenabile l'ha razionalizzata al meglio.³

² Cfr. Ilya Musin, *Technica dirizhirovania*, Mosca, Muzyka Publishing House, 1967.

³ Queste parole vengono riportate a fronte di una conversazione svoltasi tra l'estensore del presente articolo col maestro Antonio Ballista.

Il lavoro di Nicotra parte da una profonda fedeltà e aderenza al metodo didattico di Musin, non risolto però, in una pedissequa applicazione delle teorie, ma in una personale rielaborazione del sistema musiniano:

Le lezioni con Musin, all'inizio, si basavano sulla imitazione dei suoi gesti di cui non sempre mi spiegava il significato. Così cercavo di dedurre alcune leggi, inventando per conto mio, esercizi per affinare un movimento o per rilassare le braccia. Poi, con mio stupore, nel 1995, quando il maestro mi regalò il suo libro *Technica dirizhirovania*, trovai scritte tante delle teorie che avevo sviluppato autonomamente.

Molti allievi di Musin sono diventati grandi direttori d'orchestra, pochi però, si sono dedicati all'insegnamento come Nicotra.

Questi organizza il lavoro in modo diverso da Musin. Svelando ai suoi allievi in prima battuta le leggi che regolano i gesti, il direttore palermitano costruisce una serie di lezioni caratterizzate da una continua interazione con lo studente. In conseguenza di ciò le diverse inflessioni agogiche, sviluppate durante l'esecuzione di un brano, vengono messe in relazione con i singoli movimenti gestuali. In tale contesto Nicotra raccomanda sempre di «sentire il peso del suono, di prenderlo e portarlo»: ogni singola frase del brano viene scandita da movimenti meccanici e, nello stesso tempo, comunicata espressivamente attraverso le braccia. Queste diventano il mezzo cognitivo attraverso il quale il direttore d'orchestra, durante l'esecuzione, rende accessibile la melodia agli altri.

Durante i seminari propedeutici ai suoi corsi, Nicotra offre una specifica preparazione insistendo sullo studio della posizione del braccio, la plasticità del gesto, lo studio dei vari tipi d'attacco (iniziale, anacrusico, in levare, in tempi binari e ternari), gli schemi dello staccato e quelli del legato, i principi ottici di trasmissione del tempo, le applicazioni pratiche delle varie figure ritmiche (duine, terzine, quartine, punto, punto doppio, sincope), il metodo per mostrare l'evolversi di una melodia, gli esercizi per comunicare la struttura di una frase, le dinamiche e l'agogica del brano, la gestualità da utilizzare in tempi diversi, l'uso della bacchetta e della mano sinistra.

Nel film-documento *Play* del 2003, il regista Massimo D'Anolfi racconta una giornata di lezione tenuta dal direttore palermitano al pianista

e direttore d'orchestra Antonio Ballista. Dalla visione del documentario si può riscontrare che il rapporto con l'allievo è formulato da Nicotra sulla scorta di un registro prevalentemente gestuale.

Non a caso le fasi propedeutiche della *Technica* musiniana sono state arricchite da Nicotra nel suo recente volume *Introduzione alla tecnica di direzione d'orchestra*, corredato da un dvd che offre una verifica *in re* delle teorie del maestro russo.⁴ Da buon «evangelista», Nicotra ha nutrito l'ambizioso desiderio di rendere la direzione d'orchestra una scienza aperta, esplicitando attraverso le immagini, i gesti per spiegare la genesi del sistema musiniano anche ai principianti e ai profani.

A questo proposito, è interessante riscontrare come il concetto musiniano di «piano ideale»⁵ viene illustrato nel dvd che accompagna il saggio di Nicotra:

È importante avere una chiara coscienza del piano ideale che si trova di fronte a voi, sul quale battete il tempo. Questa linea o piano è idealmente posta di fronte a voi, orizzontalmente proprio come la tastiera di un pianoforte (clip 12). Dovete colpirla dall'interno verso fuori nella maniera illustrata nell'esempio (clip 14). Spesso, nella fase iniziale, i ragazzi tendono a colpire i punti su una linea arrotondata, errore da prevenire assolutamente in quanto si perde la corretta posizione del braccio e si crea una rigidità muscolare soprattutto mentre il braccio si sposta sul lato destro. Per evitare di acquisire questo grave difetto consiglio di prendere dei punti di riferimento sulla parete e abituarsi a sfiorarli durante l'esecuzione degli esercizi [...], spostare il braccio da un punto all'altro del piano sempre attraverso un movimento arcuato, in modo da colpire dall'alto [...], il gesto arcuato abbinato a una piccola fermata del colpo dà un'idea precisa del punto che si va a colpire (clip 15).⁶

Nell'*Introduzione alla tecnica della direzione d'orchestra*, parallelamente alla spiegazione dei principi di Musin, sono presenti anche degli aspetti innovativi come, ad esempio, l'osservazione del gesto da una posizione laterale. Questo concetto rappresenta un'elaborazione di Nicotra per spiegare il fatto che determinati gesti non possono essere percepiti distintamente dagli orchestrali quando sono in posizione laterale rispetto al direttore.

⁴ Cfr. E. Nicotra, *Introduzione alla Tecnica di direzione d'orchestra secondo la scuola di Ilya Musin*, Milano, Edizioni Curci, 2007

⁵ Nel sistema di Musin per «piano ideale» dobbiamo intendere quell'immaginario piano originato da una linea apparente che posta di fronte al direttore d'orchestra costituisce il riferimento spaziale per i gesti.

⁶ E. Nicotra, *Introduzione alla tecnica di direzione d'orchestra*, cit., p.10.

Un'importante innovazione introdotta da Musin è stata la classificazione delle corone. Il maestro russo ne individua sei tipologie: corone alle quali segue un movimento in battere; quelle a cui segue un movimento in levare; corone seguite da una fermata; quelle con cesura; corona e ripresa del discorso musicale.

Questi tipi di corone, e i gesti ad esse afferenti, vengono mostrati da Nicotra in modo semplice e diretto. Nel dvd che integra *Introduzione alla tecnica della direzione d'orchestra* sono illustrati gli schemi grafici che rendono bene il senso dei movimenti da compiere. L'immagine che segue, ad esempio, rappresenta lo schema dell'otto staccato⁷:

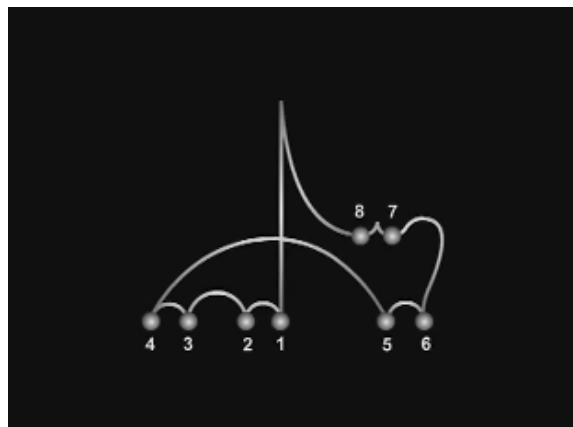


Figura 1

Aggiungendo al grafico la mano del direttore (Figura 2)⁸

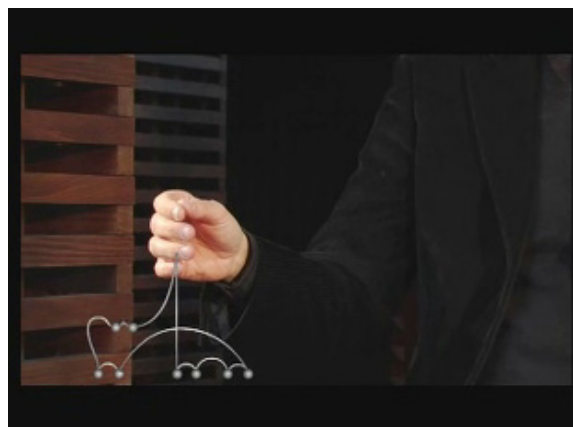


Figura 2

⁷ Ivi, p. 12

⁸ *Ibidem*

si apprende facilmente il suo utilizzo nella direzione (Figura 3).⁹



Figura 3

A fronte di queste considerazioni preliminari vale constatare che il lavoro di Musin, con l'elaborazione gestuale realizzata da Nicotra, inevitabilmente sposta l'attenzione verso un altro grande studioso russo, figura di spicco della drammaturgia teatrale novecentesca: Kostantin Sergevich Stanislavskij. Infatti i principi del sistema di Stanislavskij, elaborati per la propedeutica attoriale, hanno ispirato profondamente la formulazione dei dettami della scuola musiniana, al punto tale che potremmo considerarli come i presupposti teorici sia della *Technica dirizhirovania* sia della *Introduzione alla tecnica di direzione d'orchestra*.

Non è da considerare casuale la ricezione del sistema di Stanislavskij all'interno della scuola di Musin. Infatti molti fattori concorrono a stabilire una particolare equipollenza fra le due diverse scuole.

La fiorente vita culturale del Novecento russo ha avuto una forte influenza sulle avanguardie europee, riuscendo sempre però a mantenere un'autonoma caratterizzazione. In tal senso, si pensi, per fare un esempio, alla diatriba tra i futuristi russi e Filippo Tommaso Marinetti. Questi rivendicava la paternità italiana del movimento, sconfessando l'originale differenza tra il futurismo russo e quello italiano.

⁹*Ibidem*

È noto che la rivoluzione cambiò la vita di molti artisti russi lasciando la sua impronta in ogni manifestazione artistica successiva al 1917. Nel rigido clima caratterizzato, in epoca staliniana dall'imposizione dei canoni del realismo gordiano, si verificò un vero e proprio esodo di grandi intellettuali. In tali circostanze non possiamo fare altro che immaginare un improbabile incontro tra Stanislavskij e Musin, in questo modo potremmo, quasi paradossalmente sopporre l'influenza dell'uno sull'altro.

In fondo, il lavoro svolto da questi due maestri è alimentato dal raggiungimento di un medesimo scopo: individuare i principi che sovrintendono alla realizzazione di una forma artistica. I rispettivi sistemi infatti nascono dall'esigenza di rendere "tangibile" la descrizione di una tecnica esecutiva.

Ne *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Stanislavskij individua quattro periodi necessari per identificarsi col personaggio da interpretare: il periodo della conoscenza; quello della reviviscenza; i periodi della personificazione e della comunicazione. Analogamente, nel sistema musiniano riscontriamo la presenza di quattro fasi preliminari alla conduzione d'orchestra.

La prima fase consiste nello studio della partitura e potrebbe corrispondere al periodo della conoscenza attoriale: il direttore deve "legarsi" alla pagina musicale, innamorarsi del pensiero del compositore, poiché ogni pregiudizio sarà negativo e deleterio per le fasi successive:

Bisogna saper scegliere il tempo e il luogo per una prima conoscenza del testo stesso. Si deve circondare la lettura di un alone di grande concentrazione che vivifichi l'animo, bisogna essere in ottima forma fisica e spirituale. È necessario aver cura che nulla sia di impedimento a che le prime impressioni penetrino liberamente nell'animo e mettere in guardia gli artisti contro i pregiudizi di ogni tipo, che inficino la ricezione delle percezioni nuove.¹⁰

La fase conoscitiva, dunque, consiste nell'approccio del direttore alla pagina orchestrale: egli analizza i rapporti tra gli strumenti, la forma, gli sviluppi delle strutture melodiche, articolando il discorso musicale in modo organico.

¹⁰ K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di F. Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 6.

La fase successiva consiste nella reviviscenza (*perezjvanie*), concetto chiave del sistema di Stanislavskij, utilizzato da Musin nel corso delle sue lezioni. Durante questa fase il direttore deve ricercare dentro di sé le emozioni del compositore, farle coincidere con le proprie, rivivendole nel brano musicale.

La reviviscenza nella direzione d'orchestra assume un ruolo importante: rivivere emozioni vere aiuta quel suggestivo processo che investe gli orchestrali e il pubblico. Ad esempio, se si volesse dirigere la sesta e ultima sinfonia di Tchaikovskij, non si dovrebbe dimenticare che quest'opera viene composta quando l'autore è ormai prossimo alla morte. In tal senso qualsiasi direttore d'orchestra, emulo del sistema musiniano, non dovrebbe tralasciarne il carattere di tragicità testamentaria.

Alla fase di riviviscenza segue, quasi per via di inconscio, quella della personificazione. Molti direttori, nei momenti più intimi e coinvolgenti dell'esecuzione, hanno dichiarato di avvertire le stesse emozioni del compositore. In tal modo potremmo riscontrare una forma di personificazione analoga a quella enunciata da Stanislavskij:

La personificazione di sentimenti rivissuti viene portata a termine più facilmente se si ricorre all'aiuto degli occhi, del volto, della mimica. Ciò che gli occhi non riescono a suggerire, viene spiegato e chiarito dalla voce, dalle parole, dall'intonazione, dal discorso. I gesti devono illustrare anche emozioni e sentimenti. L'azione fisica si compie quando la volontà creativa attua la propria aspirazione.¹¹

Il lavoro preparatorio con l'orchestra è la terza fase per arrivare alla conduzione. Qui il direttore, al pari del regista, deve saggiare la qualità dei suoi interpreti e organizzarli. Le prove d'orchestra contribuiscono ad affiatere il rapporto tra direttore e musicisti nel quale l'intesa gioca un ruolo fondamentale.

L'ultima fase consiste nella direzione vera e propria. Qui, per parafrasare le parole di Musin, «interviene il cuore». Dirigere con il cuore non significa abbandonarsi del tutto al dionisiaco fluttuare del processo sonoro, ma dominarlo e, nello stesso tempo, contemplare la mutabilità della sua bellezza per rivelarla nel miglior modo possibile.

¹¹ Id., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 24.

Musin, per più di settanta anni, durante le lezioni, ha diretto sempre gli stessi pezzi. Ogni volta, però, riusciva a ricreare le singole emozioni rinnovandole ad ogni nuova esecuzione. Naturalmente, il processo psicotecnico con cui gli attori di Stanislavskij fanno rivivere i sentimenti, non contemplato dalla scuola di Musin, viene inconsciamente generato dalla musica.

Un'altra affinità tra i due sistemi risiede nel rilievo conferito al sottotesto, cioè al patrimonio delle emozioni "sotterranee" del brano. Se, da una parte, il direttore deve interpretare servilmente la partitura del compositore, dall'altra egli deve portare alla luce quello che il compositore non scrive.

Il direttore, commenta Nicotra, deve essere in grado di mostrare l'agogica del brano, quell'universo di sensazioni che la scrittura non può trasmettere, ma che spinge il compositore a scrivere. Il direttore, padrone di questi elementi tecnici, potrà usarli per interagire con i musicisti influenzandone la coscienza musicale. La tecnica si fonde con la rappresentazione visiva divenendo uno dei tratti caratterizzanti dei più grandi direttori:¹²

I tempi di composizione sono dettati da indicazioni come *allegro*, *allegretto*, *moderato*, *andante*, *adagio* ecc.. Ma a quale velocità in realtà devono essere eseguiti? Quale carattere dare a un *allegro*? O, per una frase dove è indicato un *rallentando*, da che velocità a che velocità? Cosa intendevano esattamente certi compositori tedeschi con il termine *andante*?

Queste domande con le relative indicazioni potrebbero essere equiparate alle didascalie che i drammaturghi inseriscono per descrivere il carattere di un personaggio. Di certo un attore che scrupolosamente si attenga a queste sole indicazioni non riuscirà mai a interpretare in modo verosimile un personaggio. Questo vuol dire che, come l'attore, anche il direttore deve costruire quella che Stanislavskij chiama la «partitura del personaggio», ovvero un insieme di azioni psicofisiche considerate secondo una successione logica che l'interprete deve seguire per decretare la veridicità di una scena.

¹² Cfr. E. Nicotra, *Introduzione alla direzione d'orchestra*, DVD, regia di G. Sciortino, cit., *passim*.

Nel caso del sistema musiniano il direttore, parallelamente alla partitura del compositore, crea una sua partitura spirituale. In questa egli evidenzia i momenti in cui dare più enfasi attraverso le *pause* (che Stanislavskij definisce psicologiche), per creare nella recitazione un sentimento, per comunicare il sottotesto, per dare vita a un pensiero appena espresso.

Come nella recitazione stanislavskiana, nella direzione musiniana il principio assoluto è legato alla riviviscenza ed a un flusso emotivo: si può rendere un tempo in quattro quarti, scandendo semplicemente i movimenti come un bravo solfeggiatore, ma è un atto che potrebbe fare chiunque dotato di senso ritmico.

Battere il tempo creando uno stato d'animo è cosa ben più difficile. Alcuni direttori si servono di immagini associate ai brani. Come in una musica a programma essi inventano situazioni e fantasie che stimolano la creazione di un'atmosfera che, negli esecutori, genera una immedesimazione di straordinario effetto emotivo e analoga a quella del sistema di Stanislavskij:

Se il processo di comunicazione e assimilazione ha luogo, lo spettatore, proprio come quando si assiste casualmente a un colloquio, penetrerà senza accorgersi il significato delle parole e delle azioni dei personaggi. Parteciperà in silenzio alla loro comunicazione, assisterà, conoscerà e resterà contagiato dalle riviviscenze di entrambi. Se l'attore non vuole che lo spettatore si disinteressi di lui, deve preoccuparsi che il processo di comunicazione con i compagni, nel reciproco scambio di pensieri, sentimenti e azioni sia ininterrotto.¹³

Il direttore mette in comunicazione il pubblico e l'orchestra con la musica. La sua interpretazione deve chiarire il contenuto dell'opera. Egli deve mostrare al pubblico l'andamento del brano, mantenendo una linea d'azione ininterrotta, utile a mantenere viva l'attenzione dello spettatore. Per quello che riguarda le azioni fisiche degli attori, Stanislavskij si sofferma sul concetto di plasticità. «La plasticità: è come un'energia che scaturisce dal proprio essere, attraversa tutto il corpo, carica di emozioni, desideri e problemi che la spingono a provocare questo o quel movimento; dunque energia riscaldata dal sentimento, che attraverso i muscoli provoca una azione esterna». Anche per Musin la plasticità è indispensabile: ogni

¹³ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 259.

movimento delle braccia e delle mani del direttore d'orchestra deve riflettere un'elegante mobilità. Musin attribuiva ai movimenti una plasticità necessaria per la ricezione immediata della musica. «Nella conduzione - ricorda Musin - bisogna saper servirsi della propria gestualità, usare movimenti disinvolti, morbidi, un gesto potrebbe risultare grottesco se forzato». In Stanislavskij questo senso di plasticità è raggiunto con l'esercizio del mercurio:

Guardate nella mia mano [...] c'è del mercurio. Ecco ne verso un po' sull'indice della vostra mano destra. Proprio sulla punta [...] fatelo scorrere per tutto il corpo, prima lungo le falangi delle dita che si stendono per lasciare passare il mercurio nella mano, nel polso, e giù per tutto l'avambraccio fino al gomito.¹⁴

Immaginare di far scendere il mercurio dalle dita rende il corpo dell'attore estremamente plastico, i movimenti cadenzati ed eleganti sembrano provenire da un sentire interno, sebbene non spontanei.

Il complesso lavoro su se stesso presentato da Stanislavskij per l'attore riaffiora, così, nella *Technica* di Musin che non trascurava di raccomandare ai suoi allievi un analogo esercizio di immedesimazione.

Data di pubblicazione online: 12 giugno 2008

¹⁴ Ivi, p. 429