

IL CORISTA

1.:

Del cantore

[...] habbia riguardo mentre che canta di non far atto non solo con la uita; ma anco con la bocca: torcendola hora da una parte, & hora dal altra; ò di riuoltar gli occhi à modo di spiritato: perche chi l'ode & scolta [...] anco l'osserua & mira [...]

Secondariamente si guardino i Cantori [...] che per accomodar [...] et pronuntiar le figure Musicali con il tremolo, mouano con tremolo il capo, come se quel tremolo dal capo venisse [...] rimiriamo molti che lo fanno, et non solo mouano il capo; ma ne anco pur la uita [...]

Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, et ardire; abellisce le cantilene: ma lo star sauio col capo, co gl'occhi, e con la vita, è quasi una necessità ne i canti [...]

Coloro ancora fanno male che [...] cantano due ò tre figure su'l libro, et quattro e sei con gli occhi girati altroue, chinando il libro [...] ò coprendolo con le mani [...] non si ha da far attione che dimostri disprezzo [...] quanto che volgendo gl'occhi hora à un compagno, et hora al altro; gl'astanti [...] si credano che col guardarli si siano aueduti di qualche errore commesso da quel tale [...]

Ne meno voglio tacere il biasmo de quelli che hauendo vicino a

loro un Cantore di poca stima, sentendo qualche da loro non conosciuta disonanza; cagionata per artificio delle compositioni, o per la prestezza, ò per intardanza di qualche altro compagno, alla prima gittan gli occhi sopra il sudetto Cantore, et fanno che la gente creda che quel tale della disonanza sia cagione. [...]

Così ancora non ista bene à chi canta di giocar con le mani, co i piedi, ò con che che si sia in tauola [...] Così anco il Cantore considerando ch'ogni vno mentre egli canta, volentieri lo guarda, si deue emendare di tutte quelle cose ch'egli in altri vede star male [...]

Altri non potendo nelle figure che sono collocate in certe corde alte giungere & ariuare; slungano il collo & inarcano le ciglia mostrando un viso dispiaceuole [...] Altri ultimamente ritirano la faccia sotto la gola, & pare che cantando si voglian cacciar la barba dentro il petto [...]

Però fra tutte [...] ogni Cantor si guardi dopo l'hauer alquanto cantato, parlando ò non parlando di non sbaddacchiare, ne di voltar le carte, ò di numerar quante cose [...] si sono cantate, ouero col tor licenza dimostrar di uoler partire per qualche suo afare: perche tutte queste cosette dimostrano che colui è stuffò di cantare [...]

[...] sia auertito prima di pronuntiar le parole schiette, intelligibile & chiare, che ogni vno facilmente le possa intendere [...] Et quelli che si ritrouano in luoco oue conuengano gridar forte, auertino d'intonar le figure giuste, allegre, con voce ne forzata ne men lenta; ma con tanto quanto la natura li concede: perche la forzata voce essendo deffettuosa sempre offende [...] et se a sorte le cantilene ch'essi cantano uan si alto ch'essi commodamente non ui possino ariuare: non si forzino per ariuarli di gittar un grido che pazzi ò spiritati paiano: Le lascino piu tosto gire che renderle all'orecchie si strane et strauagante: Similmente nel cantar piano nelle alte non si debbano forzare se commodamente non ui ariuano: perche meglio è di fingerle, ò di tacerle, che cantandole pronuntiarle male [...]¹

1. Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1596, cc. 54v-55r. Cfr. anche Id., *Prattica di musica*, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 1983.

Queste le parole di Lodovico Zacconi (1555-1627), autorevolissimo teorico rinascimentale, che nel suo trattato *Prattica di musica* (1596) descrive la figura del cantore.

È pressoché impossibile leggere queste righe senza restare sorpresi dell'attualità di determinate situazioni.

Descrivere l'atteggiamento di certi cantori, la loro svogliatezza, l'insofferenza, a volte la poca educazione, le cattive abitudini... sembra davvero che non siano passati 400 anni dalla loro stesura ma, anzi, ci pare di leggere il resoconto di una prova avvenuta la scorsa sera.

Quello che emerge, tuttavia, è un concetto assai importante che deriva dal rispetto che è necessario avere nei confronti della musica e dell'attività corale in senso lato, comprese le inevitabili relazioni interpersonali che ne susseguono. Molto importante è il passo in cui Zacconi sottolinea l'importanza di non forzare mai l'emissione vocale, di invitare addirittura a non cantare un passaggio se questo non è nelle nostre possibilità per non offendere l'udito di chi ascolta (ma in realtà il vero obiettivo è quello di non offendere la musica stessa).

Si tratta, in altre parole, di rinunciare a un presunto piacere nostro che consisterebbe nel cantare a tutti i costi pur di cantare, non importa come, piuttosto che avere come primo obiettivo quello della buona riuscita del brano.

Qui entrano in gioco delle dinamiche complesse che sfociano inevitabilmente nella domanda: perché canto in un coro?

Spesso sembra che il piacere individuale (che pure deve esserci e trovare soddisfazione) abbia il sopravvento sull'interesse generale. Sono pochi i coristi in grado di ammettere la loro inadeguatezza nel cantare un determinato passaggio, se non addirittura di non essere al livello degli altri componenti del coro. È evidente che il significato della parola *rispetto* assuma un ruolo importantissimo nella soluzione del problema. Quanti davvero si pongono la domanda: se non riesco a cantare come mi viene richiesto, rischio davvero di rovinare il lavoro degli altri e di vanificare quindi anche i loro sforzi?

La consapevolezza è una qualità che non è stata data a tutti, ma sono convinto che uno dei compiti di un bravo direttore sia anche quello di sensibilizzare le persone in tal senso, senza far nascere complessi di inferiorità o tensioni, se non addirittura rancori. Rendere un corista consapevole dei propri limiti e delle proprie qualità è una con-

dizione imprescindibile per riuscire a raggiungere un miglioramento del coro, nel suo complesso, attraverso il miglioramento del singolo componente. La cosa importante è che questa presa di coscienza non sia un fattore inibente, ma al contrario stimolante. Bisogna sostituire non ci riesci con non ci riesci *adesso*.

Il direttore è il punto di riferimento musicale per tutti i coristi e questo comporta automaticamente un senso di fiducia in lui e nel suo operato. Avere la fiducia del proprio direttore è indispensabile per chiunque canti in un coro e sapere che, se non adesso ma in un futuro prossimo, si potrà migliorare è molto importante anche per la propria autostima. Tutto questo naturalmente porta a un'altra problematica e cioè quella di trovare tempi e modi attraverso i quali questo processo di crescita può essere attuato. Si tratta di un argomento estremamente delicato perché non tutte le persone hanno le stesse difficoltà e non raramente bisognerebbe dedicarsi al caso singolo, trovando soluzioni e tempi adeguati.

Secondo Plutarco il compito di un maestro non è quello di riempire un sacco vuoto ma di accendere una passione. Credo che questo pensiero possa sintetizzare il lavoro che un direttore deve compiere con i propri coristi. Accendere una passione significa trasformare un individuo da passivo in attivo, creare in lui il desiderio di imparare, di conoscere e migliorare. Non dobbiamo pensare che chi canta sia un semplice strumento nelle mani di chi dirige. Il maestro sicuramente deve lavorare sulla tecnica vocale e musicale dei propri coristi, ma ancor più deve riuscire a far nascere in ognuno di loro il desiderio di migliorare al fine di raggiungere una soddisfazione sempre crescente.

Creare una cultura della qualità è la base da cui partire per raggiungere traguardi più importanti. Credo che una delle più grandi soddisfazioni per il direttore sia quella di infondere nei propri coristi la voglia di imparare e di migliorarsi, non solo per avere a disposizione un coro più motivato e preparato ma anche per la gioia di constatare come la propria passione sia stata trasmessa ad altri. Avere la possibilità di confrontarsi con un gruppo vivace ed entusiasta è uno stimolo enorme per chi se ne deve prendere cura.

Il direttore non deve aver paura di investire nel proprio coro, anche se questo comporta una serie di conseguenze.

A prima vista può sembrare assurdo che un maestro non desi-

deri ottenere dei miglioramenti ma in realtà molti, per una sorta di pigrizia o peggio di autoconsapevolezza, trovano più comodo mantenere una situazione stabile che, se da un lato provoca scontento e demotivazione, dall'altro non costringe il direttore a stare al passo e, di conseguenza, a migliorare se stesso. Non sono pochi i maestri che preferiscono continuare a insegnare solo quello che sanno, senza comprendere che il miglioramento del coro passa inevitabilmente attraverso quello personale del direttore. Per riuscire a svolgere un lavoro davvero efficace è necessario che si conoscano bene le caratteristiche dei propri coristi non solo dal punto di vista musicale. La conoscenza personale è un fattore assai più frequente nel rapporto direttore-corista che non in quello fra un direttore d'orchestra e i membri dell'orchestra stessa.

La dimensione amatoriale che coinvolge la quasi totalità dei cori rende assolutamente speciale questo tipo di rapporto con notevoli risvolti sul piano delle relazioni personali fra gli individui. Far parte di un coro non professionale mette, almeno inizialmente, i componenti sullo stesso piano: tutti, infatti, sono accomunati da una passione comune e non dalla necessità di trovare un impiego in base alle proprie capacità artistiche. Questo spiega facilmente come sia possibile sentirsi parte della stessa famiglia e legati, in qualche modo, con coristi appartenenti ad altre realtà. Le componenti umane e personali sono, quindi, di straordinaria importanza nell'ambiente corale e spesso costituiscono il punto di partenza dal quale nasce l'attività corale vera e propria. Essere alla guida di un gruppo significa innanzitutto conoscerne bene i componenti e considerarli come persone prima ancora che come coristi.

Il maestro deve avere la possibilità di entrare in contatto con i singoli cantori e capire, anche in modo intuitivo, quale genere di rapporto sia possibile instaurare con ciascuno di essi. Questo significa, dall'altro lato, accettare il tipo di rapporto che il corista è disponibile ad avere sia con il proprio direttore che con i compagni. Non bisogna dimenticare, infatti, la delicatissima questione riguardante i rapporti tra i coristi stessi che, in qualche modo, si creano automaticamente e che devono essere gestiti con sensibilità da chi li osserva per evitare che possano sfociare in problemi capaci di compromettere l'intera attività. Non dimentichiamo che un coro è, a tutti gli effetti, un gruppo

IL DIRETTORE

2.:

[...] non ogni Cantore è atto à reggere vna Musica, et vna Cappella: che si come non ogni soldato è atto di hauer l'officio del Capitanato

Et non per altro ho detto che debbano hauere la cognitione de Tuoni: se non perche molti fanno questo officio, & non li sanno, & punto non si curano di saperli: ma si reggano, & gouernano per una lunga pratica: la quale assai gioua, & non si può dire che la non sia buona; ma è molto migliore, & piu gioua l'hauerne cognitione: perche e molto piu al chiaro, ò si camina meglio col splendor del Sole, che col picciolo, & artificioso lume della candela; & anco molto meglio si vada doue si vuole di giorno, che palpitando di notte. Ho detto ancora ch'egli sappia rimettere, & conoscere vna parte quando ch'erra: accioche in cambio di rimetter vno non rimetti vn'altro: perche si trouano de quelli che sono si ignoranti, che oltra il non sentire cosi presto vna parte che dissona per hauer commesso errore, fanno vna ruuina nel volerla rimettere che disconciano, & guastano tutte l'altre, & quel che è peggio non rimettano chi n'ha bisogno. [...]

L'officio poi de quelli che sono atti & buoni à gouernar la Musica, è di misurar le cantilene secondo la possibilita delle voci [...] & di reggere mentre si canta il tatta [...] in molte persone giuditiose ho

veduto [...] non solo la instabilità del tatto, ma [...] per la difficoltà delle figure alargano tanto il tatto per facilitarle; che col suo mezzo vengano à commutare vna figura nel altra.

[...] per far che i Cantori le cantino meglio [...] allargano tanto il sudetto tatto che [le Chrome] le fanno pronuntiare per Semiminime, & non si aueggano che se il compositore che le compose hauesse voluto che le si fossero per Semiminime cantate, non l'haueria fatte Chrome [...]

Come è stato per il cantore, anche per la figura del direttore affidiamoci al parere di Lodovico Zacconi.³

Qui l'autore è estremamente chiaro nel sottolineare quali debbano essere le qualità di un direttore, partendo dalla lapidaria affermazione che non basta essere un musicista per saper dirigere un brano e per sapere gestire un coro. Questa precisazione rimanda immediatamente a una serie di competenze che non appartengono al semplice musicista, inteso come persona esperta nella teoria e pratica musicale, ma che si allargano ai campi della cultura e dell'analisi per arrivare perfino a definire qualità organizzative e di leadership vera e propria.

Estremamente importante è il passo in cui mette in discussione la reale cultura musicale dei maestri di cappella, indicando che molti di essi riescono, in qualche modo, a svolgere il loro compito basandosi soprattutto sulla personale esperienza.

È pressoché impossibile non riflettere su quanti direttori al giorno d'oggi dirigono senza conoscere «*i Tuoni [harmoniali]*»,⁴ cioè senza conoscere davvero bene la musica. La suddetta esperienza viene riconosciuta dal teorico rinascimentale fra le cose assolutamente necessarie, sebbene insufficiente a rischiarare il cammino del vero direttore. Solo una solida preparazione artistica e culturale può illuminare il percorso, ricordando che egli non lo intraprende da solo ma, proponendosi addirittura alla guida di un gruppo, portando con sé molte altre persone. Davvero ci affideremmo a una guida che palpita di notte «*col*

3. Cfr. Zacconi, *Prattica di musica* cit., cc. 76r-76v.

4. Cfr. *Ibidem*.

*picciolo, & artificioso lume della candela»?*⁵ Una delle qualità principali di un direttore deve essere proprio la capacità di distinguere fra ciò che si sa e ciò che si sa *fare*.

Un altro aspetto che non sfugge a Zacconi è prettamente musicale e riguarda l'orecchio del direttore e la sua non sempre precisa abilità nel saper riconoscere un errore quando questo si verifica.

Fosco Corti (1935-1986), indimenticato direttore e didatta, durante una delle sue lezioni affermava: “Quasi tutti i direttori si accorgono che qualcosa non va. Pochi sanno dire esattamente cosa non va. Pochissimi la sanno corregger”.

L'orecchio musicale del direttore è un argomento di grande importanza e di estrema complessità. Per quanto ovvio possa sembrare, tutto il lavoro di studio, preparazione e concertazione perde di significato se non passa al vaglio di un controllo finale, di una verifica attenta e puntuale che permetta di correggere o di confermare quanto si stia facendo.

Sulle qualità tecniche dell'orecchio musicale, cioè sulla sua effettiva capacità di sentire tutte le qualità dei suoni che il coro è in grado di eseguire, molto è dato dalla natura più o meno musicale del direttore stesso, anche se l'orecchio può essere educato e allenato sotto questo aspetto. Oggigiorno esistono programmi interamente dedicati all'educazione dell'orecchio, esercizi di *ear training* e anche manuali con attività specifiche.⁶ In questa sede tuttavia mi preme sottolineare alcuni aspetti cui è bene prestare attenzione.

La principale difficoltà che deve affrontare il direttore nella fase esecutiva è proprio il controllo generale dell'esecuzione che avviene quasi esclusivamente attraverso l'ascolto. Questa difficoltà è generata dalla quasi impossibilità di ascoltare *tutto*, non solo perché le cose da controllare sono molte ma perché bisogna considerare che il maestro, impegnato nell'azione fisica ed espressiva della direzione, è facilmente distratto proprio da quanto egli stesso sta facendo, situazione che gli impedisce un ascolto distaccato e obiettivo.

5. *Ivi*, c. 76r.

6. Cfr. Marco Chiappero, *Ear training: dettati armonici*, Torino, Zedde, 2017; Massimo Leonardi - Riccardo Insolia, *Ear training. Attività, esercizi, ascolti*, Milano, Rugginenti, 2017; Marta Árkossy Ghezzi, *Ear training. Educazione dell'orecchio, solfeggio, ritmo, dettato, e teoria della musica*, Milano, Ricordi, 2016; Francesco Villa, *L'orecchio tonale. Teoria e pratica dell'ear training*, CreateSpace, 2015.

LA GESTUALITÀ

3:

■ 3.1 INTRODUZIONE

L'intero corpo è strumento ed espressione dell'anima. Questa non è semplicemente nel corpo come una persona che siede nella propria casa, bensì risiede e agisce in ogni membro e in ogni fibra. Parla da ogni lineamento, da ogni forma e moto del corpo. Però, dell'anima, specialmente il viso e la mano sono strumento e specchio. Del viso ciò è senz'altro evidente. Ma osserva una persona - o anche te stesso - e nota come ogni moto dell'animo - gioia, stupore, attesa - si manifestino contemporaneamente anche nella mano. Un repentino alzar della mano oppure una sua breve morsa non dice spesso di più che la stessa parola? La parola espressa non appare talvolta grossolana accanto al linguaggio delicato e significativo della mano? Essa è, dopo il viso, la parte più spirituale del corpo.¹³

Questa citazione di Romano Guardini (1885-1968), pensatore e teologo italiano naturalizzato in Germania, pur riferendosi ai significati religiosi e alle valenze spirituali della gestualità sacra, sembra essere una premessa straordinaria per riflettere sul delicatissimo argomento

13. Romano Guardini, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 127.

della tecnica e della gestualità direttoriale. Cosa si deve intendere per gestualità? Molto semplicemente, nel nostro caso, una serie di movimenti che il direttore compie soprattutto con le braccia e con le mani, per coordinare un'esecuzione musicale e per conferire a essa un significato appropriato. Si è detto "soprattutto" perché è bene ricordare che per gestualità intendiamo un linguaggio non verbale, espresso da tutto il corpo. Ciò non significa che per dirigere si possano usare le gambe o la testa, ma che movimenti delle gambe e del capo possano influire sul messaggio che il direttore intende trasmettere al coro.

Si tratta, quindi, di considerare non solo i movimenti, ma anche la postura e l'uso del corpo in generale.

Come ci ricorda Guardini, prima ancora della mano è il viso a comunicare l'espressione in generale e la combinazione di questi può essere di straordinaria efficacia e coinvolgimento.

Da molto tempo, ormai, la gestualità è oggetto di studi ed esercizi tecnici precisi, tendenti ad assicurare una sicurezza e soprattutto una chiarezza indispensabili. Mentre un tempo il direttore si lasciava guidare dal proprio istinto e si muoveva affidandosi esclusivamente ad esso, oggi la tecnica gestuale è una materia comune nei corsi di direzione di coro e d'orchestra.

Desidero ancora una volta ricordare una delle frasi più illuminanti a riguardo: *«un gesto chiaro nasce da idee chiare»*.¹⁴

La gestualità appare come logica conseguenza di un pensiero musicale, senza il quale non ha motivo di sussistere.

A tale proposito intendo sottolineare che il direttore non dirige un coro ma musica cantata da un coro e che a essa va la principale nostra preoccupazione.

La gestualità arriva sempre dopo che abbiamo ben chiaro ciò che vogliamo ottenere e non può esistere senza questo presupposto.

Quando camminiamo per strada sappiamo dove vogliamo andare e i nostri passi seguono una direzione ben precisa; perfino quando vaghiamo senza una meta c'è un pensiero, quello cioè di svagarci o rilassarci in qualche modo. Esiste quindi sempre un'idea che dà significato al movimento. Non sempre, purtroppo, questo accade nella direzione di un brano musicale.

14. Cfr. Corti, *Il respiro è già canto* cit., p. 21.

È bene chiarire fin dall'inizio che per "gesto" si deve intendere tutto un complesso di azioni che il direttore può compiere, sfruttando nell'atto della direzione tutte le facoltà di cui dispone: non solo il movimento delle braccia, delle mani, delle dita, ma anche lo sguardo, l'espressione del volto, l'articolazione della bocca, il movimento del corpo.¹⁵

Questa definizione di Corti è, nella sua estrema semplicità, quanto di più illuminante e completo possa essere dichiarato sull'argomento.

Tuttavia, sarebbe un grave errore fermarsi all'ovvia constatazione che, durante l'esecuzione, il direttore non muova solo le braccia, ma che anche altre parti del suo corpo siano influenzate dell'espressione musicale.

Il nostro tentativo sarà, invece, quello di assumere l'affermazione precedente come principio della nostra tecnica di base. In altre parole, ciò che Corti intendeva era che è possibile, anzi necessario, differenziare i vari momenti della composizione musicale e le loro diverse sfumature espressive usando, di volta in volta, le diverse facoltà a disposizione, ora singole ora combinate fra loro.

È quindi indispensabile partire dal presupposto che l'intero corpo del direttore sia il mezzo che egli ha a disposizione per esprimere le proprie idee e per comunicarle al coro. Come in uno strumento musicale non esistono tasti o corde inutilizzati, così ogni facoltà motoria deve essere impiegata al fine di ottenere una direzione completa, efficace ed efficiente: una direzione, cioè, capace di ottenere ciò che si desidera con la minore dispersione di energie possibili. L'attenzione del direttore deve essere concentrata nel far corrispondere un gesto preciso a un effetto preciso con un movimento che si differenzia a seconda delle situazioni e che può riguardare il braccio o anche solo il polso, uno sguardo o un rilassamento delle dita della mano. In altre parole, uno studio attento della partitura ci rivelerà cosa chiedere al coro e un'altrettanta attenta analisi delle nostre possibilità motorie ci suggerirà, nelle differenti circostanze, il giusto mezzo per ottenerlo.

A questo punto possiamo distinguere due tipi di gesto: uno finalizzato alla correttezza dell'esecuzione e l'altro legato invece a esigenze espressive e interpretative.

15. *Ibidem.*

Ogni esecuzione corale ha delle esigenze ben precise, delle quali il direttore deve tener conto. Molte sono le variabili che deve avere sotto controllo e delle quali deve garantire l'esattezza. Fra le principali possiamo indicare la simultaneità degli attacchi, la precisione ritmica, il rispetto delle dinamiche indicate in partitura.

È piuttosto ovvio che un gesto chiaro riduca al minimo le possibilità di errore, di sincronia, di articolazione. Il gesto deve assicurare precisione anche nella pronuncia del testo e rispettare gli accenti naturali legati ad esso.

Ad esempio, non si deve "battere" con la stessa forza una nota che accompagna una sillaba tonica rispetto a una sillaba atona o, peggio, accentuare con la mano allo stesso modo qualsiasi figura musicale.

Senza un attento studio della partitura e delle sue necessità non è possibile uno studio del gesto che ne rispetti le caratteristiche. Il rischio, come è facile intuire, è quello di muoversi "a caso", senza offrire precise indicazioni. Molto frequentemente il direttore si lamenta di certi risultati senza rendersi conto di esserne la causa principale.

Per tornare all'esempio precedente, spesso si fa osservare ai cantori che non bisogna dare un accento sull'ultima sillaba di una parola. Nel contempo non ci si accorge che è proprio il nostro gesto a suggerirlo! Tra le lamentele più frequenti del maestro vi è la celebre frase: "Non mi guardano?". Certe cose, invece, succedono proprio perché *ci guardano!*

Non dimentichiamo che una grande percentuale di coristi non possiede un'elevata preparazione musicale e che, in taluni casi, tale preparazione è addirittura assente. La lettura del gesto sarà molto intuitiva e semplice e, proprio per questo, esso dovrà essere efficace ed efficiente: capace di ottenere quello che è necessario riducendo al minimo i movimenti.

Nei numerosi corsi di direzione tenuti da Fosco Corti negli anni Ottanta, una delle raccomandazioni più frequenti era proprio: "Non fate gesti inutili!". Alla domanda su quali fossero i gesti inutili egli rispondeva: "Sono quelli che fate per voi stessi ma che non servono alla musica e nemmeno al coro".

Appare evidente l'imbarazzo provocato nel meditare quest'ultima frase che si collega idealmente al titolo di un libro sulla direzione

d'orchestra di Kurt Redel (1918-2013): *Battere il tempo o dirigere?*¹⁶

Credo sia abbastanza chiaro che uno dei problemi più frequenti per il direttore consista proprio nella confusione esistente tra le due azioni: scansione della pulsazione e direzione vera e propria. La prima, in fondo, non è così difficile e Redel stesso, in apertura del suddetto manuale, riporta a sua volta un'affermazione di Toscanini: «Ogni asino è in grado di battere il tempo ma fare musica è difficile».¹⁷

A questo punto dobbiamo chiederci: nella mia direzione, quanti gesti si limitano a battere il tempo e quanti invece a suggerire un pensiero musicale, un fraseggio, un'espressione?

Battere il tempo è, in realtà, la preoccupazione apparente della maggior parte dei direttori e in questa attività risiede gran parte di quei gesti inutili di cui parlava Corti. Proprio perché battere il tempo non è poi così complicato, molti direttori non fanno altro che questo. Sono convinti di dirigere, ma in realtà non veicolano nulla creando invece in se stessi, grazie ai propri eccessivi movimenti, l'illusione di essere particolarmente efficaci!

Dirigere, letteralmente, significa condurre qualcuno da qualche parte, non diversamente da quello che fa qualsiasi guida. Questo comporta necessariamente due presupposti: sapere da chi è formato il gruppo, quali cioè siano le capacità dei singoli componenti, e sapere dove andare.

Può sembrare banale, ma non tutti i maestri conoscono profondamente pregi e difetti dei propri coristi, anche perché le loro caratteristiche possono cambiare nel tempo, evolversi o subire un processo di involuzione. Solo un orecchio attento può continuamente monitorare la situazione: certe voci invecchiano mentre altre crescono e bisogna sempre essere ben presenti a se stessi e non restare prigionieri di convinzioni e pregiudizi.

Sapere dove andare significa sapere cosa si vuole ottenere a livello musicale. Entrano qui in gioco altre variabili, quali la conoscenza espressiva del brano, del testo, del significato finale; sostanzialmente

16. Kurt Redel, *Battere il tempo o dirigere? Fondamenti della direzione d'orchestra, tecnica della scansione, interpretazione, il lavoro di prova*, edizione italiana a cura di Alberto Fassone, München, Ricordi, 2006.

17. *Ivi*, p. 8.