

Ottocento flautistico italiano: fu vera scuola?

di Samuele Magrini¹

L'Ottocento è stato un momento senz'altro cruciale nella evoluzione del flauto, un vero e proprio "stato nascente" che ha poi determinato il formarsi della sua attuale configurazione. Se oggi il flautista si limita ad essere un semplice interprete musicale, nel secolo scorso riassumeva in sé i differenti ed impegnativi attributi di organologo, didatta, compositore.

In una fase di delicato assestamento organologico che vedeva contrapporsi vari modelli, ogni flautista si sentiva autorizzato a proporre personali modifiche che incidessero più o meno radicalmente sulla meccanica dello strumento. Di conseguenza si assisteva ad un proliferare di metodi finalizzati spessissimo alla divulgazione di questo o quel modello, per arrivare infine al momento del concerto nel quale il flautista suonava proprie composizioni mirate a mettere in luce tutte le capacità tecniche, virtuosistiche, musicali.

E' chiaro quindi che voler esaminare *in toto* il panorama flautistico ottocentesco sarebbe operazione eccessivamente ambiziosa e dispersiva. Proprio per questo ho pensato che fosse utile orientare la mia ricerca sul versante didattico, poiché già intravedevo la possibilità di arrivare ad una sintesi finale. Sono partito infatti dalla preventiva convinzione che la didattica sia una disciplina particolarissima che, se da un lato permette allo storico di toccare i molteplici aspetti del periodo preso in esame, dall'altra parte favorisce il graduale agglutinarsi dei singoli dati intorno ad un preciso asse portante.

Punto focale della mia ricerca è stato proprio cercare di individuare la presenza di un asse portante nella didattica flautistica italiana del secolo decimonono. La mia analisi ha trovato quindi il suo luogo ideale nello studio dei metodi e dei trattati proprio perché essi rappresentano il banco di prova delle capacità del singolo flautista di riversare tutto il suo bagaglio tecnico nonché culturale. Più precisamente, ho analizzato le opere didattiche di Filippo Franceschini, Giulio Briccialdi, Raffaele Galli, Cesare Ciardi, Giuseppe Gariboldi ed Emanuele Krakamp. Premesso che è impossibile riportare in questa sede tutte le problematiche emerse nel corso delle ricerche, cercherò di offrire un rapidissimo riassunto.

Filippo Franceschini² fu il primo insegnante di flauto del Liceo Musicale romano di S. Cecilia. Infatti Mario Rinaldi³ lo menziona tra i ventinove professori che formavano, negli anni 1880-1881, il primo corpo docente del Liceo Musicale. Franceschini non scrisse un metodo d'ampio respiro, quale prezioso testamento di tutta la sua esperienza flautistica; tuttavia ci rimangono due opere didattiche molto interessanti: gli *Esercizi preliminari per lo studio del flauto (sistema Ziegler e sistema Boehm)*⁴ ed il *Vade mecum del flautista*.⁵

La prima opera, adottata al Liceo Musicale di S. Cecilia di Roma, inizia con una introduzione nella quale Franceschini sostiene che non è stata sua intenzione proporre un metodo tradizionale: infatti, il suo lavoro è un'opera strutturalmente snella mirata al "come si studia" piuttosto che al "quanto si studia".⁶ In linea con questo credo didattico, Franceschini propone degli esercizi eseguibili sia col flauto Ziegler che con quello Boehm, basati esclusivamente sui suoni lunghi e sulle scale. Egli vede infatti questi esercizi come colonne portanti dell'edificio tecnico-flautistico, dal momento che

1 L'articolo è la libera rielaborazione della mia tesi di laurea *La tecnica flautistica nelle opere didattiche italiane del secolo decimonono*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere, anno accademico 1988/1989. Inedita.

2 «Franceschini Filippo (morto a 77 anni in America del Nord presso suo figlio). Romano, fu primo flauto all'orchestra Massima e poi all'Augusteo [...] fu anche buon insegnante al Conservatorio di Santa Cecilia [...]». Cfr. Renato Paci, *Flauto e flautisti*, Roma, Palombi, 1941, p. 40.

3 Cfr. Mario Rinaldi, *Il Conservatorio di musica di Santa Cecilia di Roma*, Roma, Arti Grafiche Max Press, 1975, pp. 54-57.

4 Roma, Bartolo, s.d.

5 Milano, Lucca, s.d.

6 Ivi, nota 4 p. 1.

migliorano la sonorità, la tecnica e l'intonazione, mettendo quindi il discente in condizione di dominare consapevolmente lo strumento. Sono esercizi che non debbono essere eseguiti una sola volta, ma sono efficaci e danno risultati, qualora vengano praticati quotidianamente con costanza e pazienza. Non c'è quindi la volontà di offrire un'opera didattica che dia soddisfazione immediata all'allievo, offrendogli un'infarinatura tecnica che lo metta in condizione di suonare subito melodie piacevoli; c'è invece un soffermarsi sull'aridità della tecnica che preludia ad una futura possibilità di vedere sviluppare la propria padronanza dello strumento. Franceschini, infatti, nella didascalia posta prima di un esercizio manoscritto (allegato in maniera posticcia alla suddetta opera e reperibile presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia), ci comunica la sua visione spartana della musica: «sebbene questo esercizio sia tedioso, sarà utilissimo a chi vorrà studiarlo con diligenza, altrimenti è meglio non perdersi tempo, perché allora non sarebbe di nessuna utilità». Egli è ben conscio del fatto che questo criterio gli preclude una grossa fetta di pubblico, i dilettanti, i quali avrebbero voluto un metodo più piacevole e vario anche se metodologicamente scorretto.

Forse proprio le esigenze di questo tipo di pubblico influenzarono negativamente la riuscita dei metodi di Raffaele Galli e di Cesare Ciardi, come constateremo più tardi, troppo preoccupati di snellire e variare la tecnica del flauto a scapito di una rigorosa coerenza e serietà d'impostazione.

La seconda opera didattica di Franceschini, il *Vade mecum del flautista*, inizia con una prefazione molto interessante, poiché vi viene riportata la diatriba organologica che in pieno Ottocento vede ancora opporsi in Italia i modelli Ziegler, Bricciardi e Boehm. Franceschini ritiene che il flauto sistema Ziegler rimanga strumento insuperato nelle caratteristiche di suono e intonazione, sebbene risulti difficoltoso nel "maneggio"; proprio per ovviare a tale difficoltà Franceschini propone cinquantatré esercizi interamente basati sulla tecnica: scale, arpeggi, e progressioni vengono impostati ora in disegno binario ora in ternario, offrendo così all'esecutore la possibilità di sviluppare la tecnica.

Nel caso di **Giulio Briccialdi**⁷ si può dire con tutta tranquillità di trovarci di fronte alla punta di diamante del flautismo italiano ottocentesco. Accostandoci quindi ad una figura di così elevata caratura tecnica (Briccialdi era popolarmente definito il "Paganini del flauto"), la curiosità di poterne scandagliare l'intima essenza e la natura del flautismo è senz'altro fortissima. Eppure la delusione è immediata, dal momento che Briccialdi non scrisse mai un metodo, quale documento e viva testimonianza del suo enorme talento.

Se non proprio un metodo, fortunatamente Briccialdi compose due importanti opere didattiche, dalle quali, ho attinto per delineare la sua visione tecnico-flautistica. Si tratta dei *30 soli o esercizi per flauto*⁸ e dei *18 studi o soli per flauto*⁹. Un'operazione di dubbia correttezza filologica compiuta da Veggetti¹⁰ agli inizi del nostro secolo, ha poi portato a successive edizioni di un unico volume intitolato *24 studi per flauto*,¹¹ in cui vengono riportati esercizi scelti dalle due differenti opere di Briccialdi. E' abbastanza grave che oggi l'edizione di questi *24 studi per flauto*, inseriti obbligatoriamente nel quinto anno di conservatorio, non solo non riporti alcuna nota che informi dell'operazione del Veggetti, ma anche che siano state del tutto omesse le brevi didascalie ed il *Preludio* che Briccialdi aveva anteposto ad ogni studio. Per brevità, in questa sede ripropongo solo l'interessante didascalia preposta al terzo esercizio, tratto dai *18 studi o soli*:

«questo studio dovrà farsi con il colpo di lingua forte, vale a dire agitando molto la lingua e battendola

7 «Briccialdi Giulio (Terni 2 marzo 1818 - Firenze 17 dicembre 1881). Fin da bambino ebbe grande trasporto per la musica e per il flauto che studiò con passione. Aveva sedici anni quando fu nominato membro dell'Accademia di S. Cecilia di Roma. Fu acclamato concertista e viaggiò come tale fermandosi poi a Londra per molti anni sempre apprezzato [...]. Cfr. Renato Paci, *op. cit.*, nota 2, pp. 28-29.

8 Milano, Canti, s.d.

9 Milano, Canti, s.d.

10 «Veggetti Alberto. Flautista, nato a Bologna il 23 aprile 1874, studiò nel Liceo Musicale di quella città sotto la direzione del Martucci [...]. Tenne per parecchi anni l'insegnamento del flauto a Buenos Ayres. Dal 1912 è primo flauto nell'orchestra dell'Augusteo; dal 1914 professore di flauto nel R. Liceo di S. Cecilia in Roma[...]. Cfr. Alberto del Angelis, *Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1928.

11 Giulio Briccialdi, *24 studi per flauto scelti da Alberto Veggetti*, Milano, Ricordi, 1916.

fra il labbro e i denti. Il colpo di lingua battuto sul palato è difettosissimo anche nel doppio colpo; chi vorrà ottenere un bello staccato non deve dire DUE-GUE ma bensì TU-CU [...]».

Parlando del doppio colpo di lingua, Briccialdi sconsiglia l'uso delle due sillabe DUE-GUE per adottare le successioni TU-CU, accettate praticamente da tutti i trattatisti italiani. La polemica di Briccialdi contro quel tipo di successione sillabica trova rispondenza in un altro grandissimo flautista di scuola francese, Louis Drouet,¹² che ci ha lasciato un metodo a dir poco ottimo.¹³ Drouet affronta infatti con estrema competenza tutte le possibili difficoltà dello strumento e riguardo al doppio colpo di lingua, nel quale era maestro insuperabile, afferma:

«non si sa per qual fatalità siasi immaginato in Francia che le sillabe che convengono il meglio per ciò che chiamasi doppio colpo di lingua erano DOU-GUE. Certo non si da nulla di più ingrato per cavare un suono dal flauto che questo suono gutturale GUE, e sopra tutto nei concetti rapidi che sono appunto quelli in cui s'impegna il doppio colpo di lingua. Si provi di far sortire con rapidità cinque o sei volte di seguito per esempio il Re di sotto, pronunciano GUE e si giudicherà da sé medesimi se si poteva inventare qualche cosa di più proprio per indurre gli allievi in errore».¹⁴

Ecco quindi che le successioni sillabiche quasi identiche (DUE-GUE e DOU-GUE) vengono entrambe accantonate da Briccialdi e da Drouet.

L'unico punto della didascalia di Briccialdi che lascia un poco perplessi è quando egli sostiene che la lingua deve agitarsi molto nella sua azione di staccare le note. Ebbene, tutti i flautisti sanno che il consiglio dovrebbe essere il contrario, nel senso che, per ottenere pulizia e leggerezza nello staccato, la lingua deve fare pochissimo movimento.

Venendo ora ad esaminare la figura di **Raffaele Galli**,¹⁵ è d'obbligo parlare del suo *Indispensabile metodo pratico per flauto*.¹⁶ L'opera è concepita non per il flauto *Boehm* ma per il "vecchio sistema". A differenza di Filippo Franceschini, Galli non entra subito nel vivo della tecnica flautistica, ma inizia dando al lettore nozioni riguardanti i principi elementari della musica, quali il valore delle note, la loro durata, l'uso delle chiavi, i concetti di intervallo e di scala. Il primo problema tecnico-flautistico affrontato da Galli è a proposito della "imboccatura del flauto";¹⁷ sull'argomento si limita a dire che si è soliti iniziare lo studio del flauto non dalle note più basse ma da quelle "con i buchi aperti",¹⁸ cioè dal registro medio. Questa stringatissima enunciazione sottintende una non indifferente problematica, che vede appunto il registro grave particolarmente ostico dal momento che, mettendosi in vibrazione tutta la colonna d'aria contenuta nel flauto, il suono emesso non sarà così immediato e spontaneo come sui registri superiori. Se ne deduce quindi che è bene arrivare al registro basso gradatamente, altrimenti l'allievo, per produrre una buona sonorità, correrebbe il rischio di tendere eccessivamente le labbra, stravolgendo così una corretta impostazione basata sulla morbidezza delle medesime. Ma tutto questo è, naturalmente, il frutto della volontà di leggere tra le righe della semplice e succinta enunciazione di Galli, che non trova sviluppi tali da soddisfare il nostro desiderio di sapere. Infatti Galli interrompe immediatamente la trattazione del problema per ritornare a parlare di elementi di grammatica musicale quali pause, sincopi, trilli, gruppetti ed appoggiature. Insomma, l'organicità del lavoro ed il criterio di razionalizzazione del palinsesto flautistico ci lascia senz'altro non del tutto soddisfatti. L'opera continua poi con trenta duetti preceduti dalle rispettive scale, le cui linee melodiche sono tratte dalle arie di grandi operisti come Mercadante, Donizetti, Verdi, Bellini e Rossini, e ciò "per insinuare agli alunni fino dai principi il gusto moderno".¹⁹

12 Louis-François-Philippe Drouet (Amsterdam 1792 - Berna 1873).

13 L.F. Drouet, *Méthode pour la flûte, ou traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument*, Milano, c. 1827.

14 Ivi, pp. 67-68.

15 Galli Raffaele (Firenze 21 febbraio 1824 - gennaio 1899). Flautista di valore indiscusso uno dei maggiori nostri, onorò l'arte e pubblicò buone composizioni per lo strumento, concerti fantasie ecc. Il suo metodo *l'Indispensabile* è ancora oggi apprezzato». Cfr. Renato Paci, *op.cit.*, nota 2, p. 30.

16 Milano, Ricordi, s.d.

17 Ivi, p. 8.

18 *Ibidem*

19 Ivi, p. 38.

Qui Galli subordina evidentemente la sua opera didattica alla moda del tempo, che voleva genuflessioni continue di fronte al mondo melodrammatico.

Per quanto poi riguarda il problema dello staccato, Galli è in linea con i maggiori flautisti italiani, proponendo le successioni sillabiche TU-CU per il doppio colpo e le successioni TU-CU-TU/CU-TU-CU per il triplo colpo di lingua. Riguardo a quest'ultimo aspetto tecnico, Galli non si accorge minimamente che tale successione avrà l'inconveniente di presentare nel battere di ogni tempo ora il TU, ora il CU; dovremo arrivare ad Emanuele Krakamp, flautista di tutt'altra tempra, per avere una successione sillabica dove il TU si presenterà sempre in battere grazie al disegno TU-CU-TU/TU-CU-TU/TU-CU-TU anziché il TU-CU-TU/CU-TU-CU/TU-CU-TU proposto da Galli.

L'indispensabile metodo per flauto si conclude con i famosi 30 studi, esercizi ampiamente conosciuti da tutti i flautisti, essendo studiati obbligatoriamente durante il terzo anno di conservatorio. Il loro valore tecnico-compositivo è senz'altro indiscutibile, ma ci lascia perplessi il fatto che nascono quali fiori da un deserto di nozioni tecniche. Sono cioè d'ottima fattura, ma Galli, a mio avviso, non è assolutamente riuscito a creare nel suo metodo i presupposti per poterli eseguire bene, nonché per interpretarli. Inoltre, se si considera il punto centrale della nostra ricerca, volta a ritrovare una metodologia veramente in grado di dare vita ad una "scuola flautistica" e di risolvere le difficoltà tecniche dello strumento con sapienti e calibrate tappe evolutive, è inutile nascondere che i 30 esercizi da soli non rispondono alle nostre esigenze.

Anche un altro grandissimo virtuoso del flauto, Cesare Ciardi,²⁰ ha composto un *Metodo elementare per flauto*²¹ estremamente avaro di nozioni tecniche e non concepito per il flauto Boehm. Come Galli, anche Ciardi inizia con l'esposizione dei principi elementari della musica, per poi passare allo studio dello staccato con alcuni esercizi. Tuttavia, egli non specifica minimamente la tecnica implicita nello staccato semplice, doppio e triplo, non comunicandoci neppure il suo pensiero circa le successioni sillabiche da adottare.

Eppure, in una recensione della sua *Fantasia sulla Luisa Miller opera 23* per flauto e pianoforte si affermava:

«Abbiamo già altra volta notato come questo distintissimo concertista e compositore si distingue per un fare accurato ed elegante tutto suo proprio, e questo nuovo suo bel pezzo sulla Luisa Miller ce ne porge una prova novella, essendovi i temi ben concatenati tra loro e variati con ben trovati passaggi, nei quali il meccanismo dello strumento viene opportunamente combinato con l'effetto, e fra questi citeremo il tema in Fa diesis maggiore variato con un prolungamento di note ribattute a doppio colpo di lingua e del più piccante effetto [...]».²²

E' chiaro quindi che il doppio colpo di lingua, qui usato addirittura come mezzo espressivo, era senz'altro pane quotidiano dell'arte di Ciardi. Quello che stupisce è constatare che nel suo *Metodo* l'argomento sia completamente inesplorato. C'è una evidente frattura tra l'abilità tecnica e la capacità poi di riversarla organicamente in un'opera didattica.

Ciardi continua senza un minimo criterio metodologico. Infatti, alla fine della terza parte del *Metodo* il nostro ci propone un bellissimo studio, il *Gran solo*, dove senz'altro è racchiusa tutta la tecnica flautistica. Ma è comico (forse grottesco, se considerato dal punto di vista di un didatta francese) constatare che la quarta parte del *Metodo* inizia con un esercizio mirante ad ottenere velocità nella mano, probabilmente utile ed interessante ma certamente non giustificabile dopo il *Gran solo*, che richiede già di per sé una mano completamente sciolta ed agile. Come Galli nell'*Indispensabile*, così Ciardi non è riuscito a trasfondere nella sua opera il suo indiscutibile valore e la sua sapienza tecnica.

20 «Cesare Ciardi (Prato 29 giugno 1818 - Strelno 13 giugno 1877). Va annoverato come concertista di valore. Aveva la specialità nella esecuzione dell'eco cioè passava immediatamente dal forte al pianissimo. Fu molti anni primo flauto al Teatro della Scala poi venne chiamato alla Corte di Pietroburgo e nominato insegnante in quel Conservatorio [...]». Cfr. Renato Paci, *op. cit.*, nota 2 p. 29.

21 Firenze, Beldetti, s.d.

22 «Gazzetta Musicale di Milano», anno IX, n. 49 (7 dicembre 1851), p. 1.

Il rammarico è poi moltiplicato se si tiene conto di ciò che Renato Paci dice di Cesare Ciardi: «Aveva la specialità nell'esecuzione dell'eco cioè passava immediatamente dal forte al pianissimo». ²³ Coloro che conoscono la tecnica del flauto sanno benissimo che passare con facilità dal *piano* al *forte* senza per questo alterare l'intonazione è una capacità tecnica che si raggiunge dopo anni studio; inoltre bisogna aver chiara la tecnica boccale che permette la riuscita dell'effetto di eco e che consiste nel variare la direzione della colonna d'aria grazie al giuoco labio-mandibolare. Non bisogna quindi meravigliarsi se uno tra i più grandi flautisti contemporanei di scuola francese, Alain Marion, si soffermi molto sul problema. Ho infatti avuto l'opportunità di ascoltare personalmente sue lezioni riguardanti appunto l'effetto d'eco e come egli vari la colonna d'aria per non correre il rischio di calare nel *piano* e di crescere nel *forte*. D'altronde, Alain Marion affermava molto umilmente di non essere l'unico depositario di tali preziosismi tecnici, ma di aver seguito le linee della scuola francese ed in particolare la *Célèbre Méthode Complète* ²⁴ per flauto di Henri Altès, ²⁵ famoso concertista ed insegnante al Conservatorio Nazionale di Parigi dal 1868 al 1893. In effetti la *Méthode* è ottima, forse il lavoro migliore in assoluto fra tutte le opere didattiche flautistiche dell'Ottocento francese ed italiano.

Per quanto riguarda il problema specifico dell'eco, Altès parla con estrema chiarezza delle differenti direzioni che la colonna d'aria deve avere in relazione al registro, mandando cioè l'aria più in basso, tramite il regredire della mandibola inferiore quando si suona nel registro grave. Inversamente, man mano che si sale e si passa dal registro grave al medio ed all'acuto, la mandibola avanzerà lievissimamente in avanti. Ebbene, nell'eco avremo che tale giuoco labio-mandibolare si farà anche su una stessa nota, poiché, qualora si voglia una sonorità forte, la direzione dell'aria dovrà essere indirizzata più in basso come se si suonasse nel registro grave, mentre nel *piano* la colonna d'aria si indirizzerà repentinamente più in alto, in virtù dell'impercettibile avanzamento della mandibola.

Rileggendo quindi la sopracitata frase di Renato Paci riguardo all'effetto d'eco posseduto da Ciardi ma da lui stesso disconosciuto in sede didattica, avremo una ulteriore conferma di quanto stiamo delineando, cioè una frattura tra il virtuosismo indiscutibile dell'artista e la capacità di trasmetterlo poi nel Metodo. A parità di bravura, il *back-ground* didattico e culturale di Ciardi e di Altès è totalmente diverso, dal momento che l'uno è costretto ad improvvisare, mentre l'altro aveva tutti i presupposti per riuscire egregiamente nell'impresa didattica, dal momento che era inserito in una istituzione quale il Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, che da tempo andava vagliando e razionalizzando tutta la tecnica del flauto.

Non dobbiamo quindi meravigliarci eccessivamente se il flautista **Giuseppe Gariboldi** ²⁶ dimostrò qualità didattiche fuori dal comune, dato il suo lungo soggiorno a Parigi, un'esperienza senz'altro fondamentale, che gli diede l'opportunità di confrontarsi con una scuola flautistica che poteva chiamarsi tale. Infatti la sua *Méthode complète de flûte op. 128* ²⁷ ha un rigore espositivo totalmente sconosciuto ai suoi colleghi italiani. Pur non essendo un'opera di ampie dimensioni constando di sole cinquantacinque pagine, tuttavia è di notevole interesse perché vi sono consigli tecnici estremamente puntuali, nei quali è fortissima l'influenza della scuola flautistica francese.

La *Méthode* inizia con un breve cenno estremamente sintetico ai principi elementari della musica. Segue una introduzione molto interessante dal momento che, a differenza di Franceschini, Galli e Ciardi, non sono manifestati dubbi sulla validità del flauto *Boehm* rispetto all'"ancienne flûte". Il flauto *Boehm* ha infatti qualità tecniche indiscutibili quali "justesse", "facilité du mécanisme", "égalité et

²³ Renato Paci, *op. cit.* nota 20.

²⁴ Paris, Alphonse Leduc, 1956.

²⁵ Joseph - Henri Altès (Rouen 1826 - Parigi 1895).

²⁶ «Gariboldi Giuseppe (Macerata, 17 marzo 1833 - ?). Onorò col suo indiscusso valore l'arte flautistica italiana. Studiò con Giuseppe d'Aloe, e giovanissimo emigrò a Parigi, ove acquistò presto grande fama di concertista signorile, ed occupò per diversi anni la cattedra di flauto in quel Conservatorio. Scrisse molto per il suo strumento, a solo e con pianoforte. I suoi studi per flauto sono rimasti nella letteratura flautistica, modelli insuperati di chiarezza cristallina, continuità discorsiva logica e lineare, e sviluppo gustosamente flautistico [...]». Cfr. Fortunato Sconzo, *Il flauto e i flautisti*, Milano, Hoepli, 1930, pp. 116-117.

²⁷ Paris, Alphonse Leduc, s.d.

[illegible]

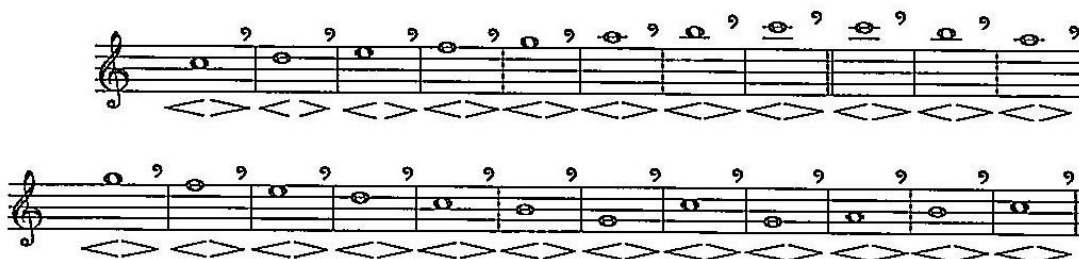
Gariboldi affronta poi il problema dello "staccato". Egli sostiene che esso si realizza grazie ad un leggero movimento della lingua "comme pour en chasser un fil". Anche qui Gariboldi dimostra acume didattico, specialmente se si paragona quanto egli dice con gli insegnamenti di Briccialdi.

L'ultimo consiglio che Gariboldi dà nella seconda pagina della sua *Méthode* riguarda la prima nota che l'allievo dovrà suonare con il flauto. Qui il nostro è in linea con Raffaele Galli, proponendo di incominciare con il *Do diesis*. E' una nota facile sia per l'emissione, sia per il fatto che viene prodotta "sans boucher aucun trou ni ouvrir aucune clé".

Alla quarta pagina della *Méthode* Gariboldi dimostra ancora grande coerenza didattica ammonendo l'allievo affinché si abitui a soffiare nell'imboccatura del flauto "très legerment", senza pressare eccessivamente il suono ma ricercando sempre la morbidezza e la pulizia del medesimo.

Il problema della sonorità è affrontato da Gariboldi anche nella settima pagina, in cui si trattano i "sons filés". Qui il nostro dice che per ottenere una buona sonorità bisogna esercitarsi a tenere una sola nota. Il suono deve nascere da un attacco morbidissimo, quindi lo si dovrà gonfiare gradatamente per poi gradatamente diminuirlo. E' un esercizio molto semplice ma di grande utilità, e utile sarà riportarlo integralmente.

SONS FILÉS



Gariboldi propone poi numerosi esercizi grazie ai quali l'alunno non solo ha modo di sviluppare il senso ritmico, in virtù di figurazioni sapientemente variate ed arricchite, ma può sempre più entrare nel vivo della tecnica flautistica, dal momento che gli ultimi esercizi riportano in armatura sette *diesis* e sette *bemolli*. Il lavoro didattico si conclude con la trattazione dei trilli; a questo proposito, Gariboldi consiglia che nel trillare una nota ci si deve guardare dal muovere le braccia e lo strumento. Qui si fa riferimento ad un problema fondamentale della tecnica flautistica riguardante la rigorosa necessità di muovere le dita sulla tastiera dello strumento con grande scioltezza ed economia di movimenti. Le dita, infatti, non devono fare sfoggio di grande giuoco nel chiudere i piattelli del flauto, ma devono stare molto aderenti alla meccanica dello strumento.

Da quanto emerso dall'analisi della *Méthode* non possiamo che elogiare le qualità didattiche del maestro di Macerata. E' chiaro che la *Méthode* ci ha lasciati all'oscuro circa le soluzioni di problemi tecnici importanti quali doppio colpo di lingua, respirazione ed interpretazione. Tuttavia, i consigli di Gariboldi si sono dimostrati estremamente omogenei ed inseriti in un ferreo pensiero sotteso a tutto. Infatti, non è importante individuare la validità didattica del singolo artista in relazione alla molteplicità degli argomenti da lui trattati, bensì rilevarne la struttura profonda. Prendendo in prestito parole della linguistica, potremmo dire che ci interessa una didattica che si sappia strutturare sintatticamente, non paratatticamente.

Quindi, anche se l'opera didattica di Gariboldi si è dimostrata snella, vi abbiamo tuttavia ravvisato precisa volontà e capacità di coerenza nell'esporre i vari momenti della tecnica flautistica. Gli argomenti sono uniti da una sorta di cemento, chiaro segno questo di uno svolgimento didattico che non nasce dall'improvvisazione ma da una *forma mentis* capace di strutturare ed incanalare ciò che potrebbe apparire slegato e discontinuo.

Per quanto riguarda **Emanuele Krakamp**,²⁸ possiamo dire di trovarci di fronte alla figura più singolare del periodo storico preso in esame. Non a torto, in un recente ed ottimo lavoro è stato considerato come "multiforme figura di virtuoso dell'età risorgimentale".²⁹

28 Krakamp Emanuele (Messina, 13 Febbraio 1813 - Napoli, novembre 1883). Studiò col proprio padre capo musica militare, ed acquistò in breve tempo molta perizia nel suonare il flauto. Viaggiò per l'Europa e per l'America come concertista dall'agile tecnica e si soffermò per alcun tempo a Tunisi, al Cairo ed in Alessandria d'Egitto. Dal 1841 al 1848 occupò a Napoli il posto di primo flauto della musica del Conte di Siracusa e quello di sotto-ispettore alle classi esterne del Conservatorio di S. Pietro a Maiella. Nel 1860, dopo il lungo peregrinare all'estero, riprese dimora a Napoli e venne nominato professore di strumenti in legno al Conservatorio, carica che nel 1874 gli venne tramutata in quella di professore di solfeggio parlato e cantato [...]. Cfr. Renato Fasi, *op. cit.*, nota 26, p. 107.

29 Cfr. Maurizio Bignarelli, *Emanuele Krakamp, una multiforme figura di virtuoso dell'età risorgimentale*, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia D.A.M.S., Tesi di Laurea inedita, anno accademico 1984-85.

Animato da una non comune vitalità nonché da un vero e proprio spirito levantino, egli riuscì non solo a cogliere ed inserirsi coscientemente nei momenti cruciali della sua epoca, ma seppe anche guardare davanti a sé con lungimiranza.

Sul versante politico bisogna segnalare la sua presenza sulle barricate di via Toledo a Napoli come patriota rivoluzionario nei moti del 1848, atto questo che gli costò l'esilio dalla città partenopea. Quindi la partecipazione, in qualità di Capo Musica della Repubblica Romana, alla campagna di Velletri contro l'esercito borbonico, ed a Roma contro le truppe della Repubblica francese. Certamente uomo d'azione aperto alle novità, non solo in campo politico, ma anche in campo artistico.

Benché egli fosse già un magnifico flautista con lo strumento "vecchio sistema", intuì immediatamente le enormi possibilità che avrebbe avuto il nuovo flauto *Boehm*. Non cercò infatti di aggirare l'ostacolo rifiutando il nuovo modello o proponendone uno proprio, come fecero molti flautisti, ma accettò integralmente le migliorie tecniche apportate dal nuovo sistema. Krakamp seppe quindi rimettere in discussione il suo bagaglio tecnico (acquisito con il vecchio flauto *Ziegler*), ricominciando a studiare il modello *Boehm* e ripartendo umilmente dalle note lunghe e dalle scale.

Venendo ora a trattare in maniera specifica la didattica di Krakamp, non si dovrà essere poi tanto meravigliati di trovarci davanti ad un validissimo e rigoroso insegnante che seppe scrivere ottimi metodi non solo per il flauto ma anche per l'oboe, il fagotto ed il clarinetto. Il suo *Metodo per flauto cilindrico alla Boehm op. 103*³⁰ si può infatti ritenere la migliore opera didattica italiana accanto alla *Méthode* di Giuseppe Gariboldi. Articolato in quattro parti, inizia con una interessante prefazione nella quale, oltre a decretare la morte dello *Ziegler*, l'autore si propone di scrivere un'opera didattica che possa essere una valida alternativa alle analoghe opere didattiche francesi e tedesche.

Il *Metodo* può quindi cominciare con una trentina di pagine interamente dedicate alle nozioni generali della musica. I problemi specifici del flauto cominciano ad essere analizzati alla trentaseiesima pagina in relazione al "modo di cavare un buon suono". In linea con Galli e Gariboldi, ecco che Krakamp propone il *Do diesis* come nota con cui iniziare lo studio del flauto. Quindi, egli consiglia che il bordo del labbro inferiore copra una piccolissima porzione della superficie del foro (precisamente la quinta parte del diametro del foro dell'imboccatura). Per quanto riguarda la posizione delle labbra, Krakamp consiglia di tenerle allo "stato naturale": bisogna cioè suonare con una posizione che tenga conto della realtà anatomico-boccale e che non la stravolga con contrazioni innaturali. Ancora, di tenere lo strumento sempre nella medesima posizione, dopo che si è ottenuta una buona sonorità.

Dopo tali indicazioni Krakamp propone degli esercizi basati sulle note lunghe, inserite sulla scala diatonica di Do maggiore, sia in forma progressiva che con salti di terza, quarta, quinta, sesta, settima ed ottava. Poi presenta ventidue esercizi ancora basati sulla scala di Do maggiore (bisogna ricordare che Krakamp si sofferma tanto sulla scala di Do maggiore, proprio perché il flauto *Boehm* è basato su tale scala; diversamente, sia il flauto *Ziegler* che quello *Briccialdi* erano basati sulla scala di Re maggiore, dal momento che alzando progressivamente le dita, la si otteneva naturalmente, senza dover usare particolari posizioni per il *Fa diesis*).

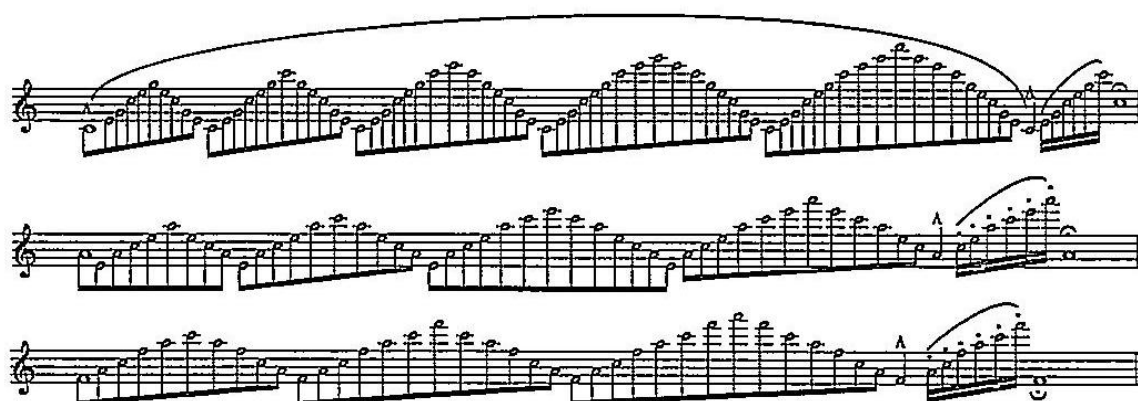
La seconda e la terza parte del *Metodo* sono incentrate su centodiciotto duettini di difficoltà progressiva ed in tonalità che arrivano fino al Mi maggiore ed al La bemolle maggiore, incluse le relative tonalità minori. Ogni studio, impiantato appunto su una delle sopracitate tonalità, è sapientemente preceduto dalla relativa scala, prima progressiva poi procedente per intervalli ascendenti e discendenti. L'allievo è quindi in condizione di irrobustire notevolmente la sua tecnica grazie ad una condotta pedagogica assai oculata e pianificata.

La quarta parte del *Metodo* propone svariati esercizi interamente basati sulle scale, progressioni ascendenti e discendenti e scale semitonate.

Da citare poi gli "Esercizi di accordi arpeggiati Maggiori e Minori",³¹ utilissimi per curare intonazione, sonorità, emissione e fluidità del suono. Di questi riporto un frammento.

³⁰ Milano, Ricordi, s.d.

³¹ Ivi, parte IV, p. 26.



Giungendo a trattare del doppio colpo di lingua, Krakamp dimostra una singolare lucidità, in quanto polemizza con quelle successioni sillabiche come DU-RU, DU-LU, TU-TEL, TI-TEL, DOU-GUE, DE-GUE, che non hanno nessun'altro effetto se non mettere fuori strada l'allievo. Infatti, i flautisti che hanno creduto bene di adottare tali sillabe non hanno capito, a detta di Krakamp, che il colpo di lingua è applicato in brani con rapide successioni di note staccate. Bisogna quindi servirsi di sillabe grazie alle quali si possano ottenere due note battute con un sol colpo di lingua. Le sillabe TUC-CU sono le migliori, dal momento che «la lingua non ha che un sol movimento per ogni due note, marcando la seconda nota con una semplice ripercussione di gola».³²

Per quanto poi riguarda il triplo colpo di lingua, abbiamo già accennato a proposito di Galli alla visione estremamente intelligente di Krakamp.

Il *Metodo* si conclude con cinquanta brevi esercizi, sapientissimo concentrato di difficoltà tecniche, seguiti da dodici duetti per due flauti nelle tonalità non precedentemente affrontate nei centodiciotto duetti.

Vorrei concludere citando il celebre linguista ginevrino Ferdinand De Saussure ed in particolare la sua distinzione fra la "langue" e la "parole". Se per "langue" s'intende l'insieme oggettivo di regole linguistiche che prevedono passività da parte dell'individuo, la "parole" viene invece ad esprimere l'irripetibile ed unica realtà linguistica vissuta ed elaborata dal singolo soggetto. Volendo applicare queste definizioni alla nostra indagine, si può dire che la didattica flautistica italiana del secolo decimonono è riconducibile alla "parole" più che alla "langue": infatti, ogni flautista ha creduto opportuno redigere un metodo senza sentire la necessità di riferirsi ad una precisa e ben collaudata tradizione. Questo non significa che i vari Briccialdi, Ciardi o Galli fossero completamente all'oscuro delle conquiste e delle vedute tecniche che andavano maturando in Italia e fuori; anzi, ho messo in evidenza come i flautisti italiani non solo fossero a conoscenza delle tendenze circa il doppio colpo di lingua, ma avessero anche il coraggio di entrare in competizione con i più accreditati flautisti europei. Tuttavia, questo non è un elemento sufficiente per sostenere l'esistenza di una scuola flautistica in Italia, dal momento che è mancato un centro che abbia saputo convogliare le varie tendenze. Il didatta si è trovato quindi ad improvvisare, fidando interamente sulle proprie forze più che su un *background* culturale. Di contro, ho ripetutamente accennato alla formidabile scuola francese. Ebbene, il Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi è stato ed è un formidabile centro gravitazionale, che ha visto il formarsi di una vera scuola, dal momento che ogni flautista veniva ad inserirsi con consapevolezza in un solco didattico tracciato da Devienne sul calare del diciottesimo secolo e proseguito da Tulou, Coche, Dorus, Altès e altri. Quindi, ogni didatta francese era cosciente d'inserirsi in una linea evolutiva, poteva certamente entrare con essa in competizione, ma non ignorarla.

Se oggi, quindi, ascoltando interpreti francesi quali Jean Pierre Rampal, Maxence Larrieu o Alain Marion siamo presi dal loro fraseggio flessuoso e persuasivo, dalle loro sonorità così levigate, piene ed incisive, dobbiamo senz'altro riconoscere che essi rappresentano il punto d'arrivo di un preciso e fecondo cammino storico e culturale.

³² Ivi, p. 55.