

Beatrice Venezi

# ALLEGRO CON FUOCO

Innamorarsi della musica classica



Tutti i diritti riservati  
© 2019, DeA Planeta Libri S.r.l.  
Redazione: Via Inverigo, 2 – 20151 Milano  
[www.deaplanetalibri.it](http://www.deaplanetalibri.it)

Prima edizione: aprile 2019

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma e con alcun mezzo, elettronico, meccanico o in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dall'Editore. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto all'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633.

Le riproduzioni per finalità di carattere professionale, economico o commerciale, o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [info@clearedi.org](mailto:info@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

**[www.utetlibri.it](http://www.utetlibri.it)**

# Indice

1. Colpo di fulmine	7
2. La grammatica della musica	23
3. Invito a teatro	63
4. Tutti all'opera	105
5. Un direttore senza frontiere	147
<i>Glossario</i>	165



## Invito a teatro

I miei jeans neri si attirano sguardi di disapprovazione da uomini che sembrano modelli di una collezione di Johnny Carson. Mi guardo intorno diffidente, osservando le venti sfumature di beige con cui è decorata la sala. [...] Tossisco; un uomo magro, intento a leggere una partitura con le orecchie alle pagine, mi fulmina con lo sguardo. [...] Comincio a battere le mani, ma l'uomo con la partitura mi incenerisce di nuovo. Tossire, agitarsi, sussurrare, la folla reprime il bisogno di esprimere piacere. È come una ritenzione anale di massa.

ALEX ROSS, *Senti questo*

Il brusio del teatro che si riempie è qualcosa che non si può descrivere: si deve *sentire*. Nel foyer, l'ingresso, le chiacchiere vengono amplificate, le voci si mescolano al fruscio delle pagine esattamente come dentro, nella buca o nel dietro le quinte, si sovrappongono i suoni degli strumenti, ciascuno caratteristico e inconfondibile ma confuso con gli altri. Voi siete venuti eleganti, e anche qui tutti si preparano per la serata: gli archi iniziano ad accordarsi già dietro le quinte, aspettando di prendere il la dall'oboe appena prima di cominciare, i legni e gli ottoni si lanciano nei passaggi più complessi, le percussioni vengono solo sfiorate, vibrano, in attesa. Ciascuno ripassa la sua parte, mentre il pubblico comincia a prendere posto in sala, prima che l'ab-

bassarsi delle luci annunci l'inizio della serata. È solo allora che entro anch'io. Quando cala il buio, il pubblico alle mie spalle respira all'unisono, in silenzio, come un grande animale potenzialmente mansueto o feroce. Ogni teatro, sala o auditorium ha un suono tutto suo, eppure, ovunque io vada, è sempre lo stesso. Alzo le mani, la bacchetta. È ora di cominciare.

### *Safari teatrale*

Ormai vi siete un poco appassionati alla musica classica, anzi, vi siete addirittura convinti a comprare un biglietto per il teatro. Avete passato del tempo a scegliere il vestito giusto, anche se poi avete optato per qualcosa con cui vi sentite a vostro agio. Ora è il momento di entrare. Fatevi coraggio, so che può farvi sentire piccoli o inadeguati, ma ne vale la pena. Se vi trovate in un teatro particolarmente famoso (la Scala di Milano, la Fenice di Venezia o il San Carlo di Napoli, per dirne solo alcuni), forse rimarrete incantati dagli ori, dagli stucchi e dai velluti, dagli specchi e dai vetri. Avete notato il soffitto affrescato, oppure le decorazioni in rilievo: un'architettura barocca che vi ha lasciato a bocca aperta o che forse, invece, avete liquidato semplicemente come kitsch. Di certo non è quello che vi viene in mente quando pensate al luogo migliore per ascoltare musica. Che, sostanzialmente, è ovunque sia possibile indossare le cuffiette e far partire una playlist. Ma per la musica classica è un'altra cosa: che si tratti di sinfonica (ovvero per la sola orchestra) o lirica (che prevede la partecipazione dei cantanti), non sono molti i luoghi deputati all'ascolto: le sale da concerto, gli auditorium, i teatri d'opera. Varcare la soglia è entrare in un altro mondo, quasi in un altro tempo: qui vigono regole tutte diverse. Ve ne sarete accorti già quando stavate ancora comprando il biglietto (posso davvero comprare un posto a sedere su un "palco"? E cos'è il palco reale? La galleria? Il loggione? La piccionaia?), o forse vi

siete ritrovati spaesati al momento di mettervi a sedere, quando tutta una serie di personaggi, a volte vestiti in modo bizzarro, ha quasi preteso di accompagnarvi al vostro posto. O forse, e in questo caso vi siete appassionati all'opera, appena gettato un sguardo verso il palco ancora vuoto con il sipario abbassato vi siete chiesti perché l'orchestra fosse tutta seduta in basso, quasi in castigo sotto il palcoscenico, dove a malapena potevate vederla. Forse vi siete fatti queste o forse altre mille domande, e io sono qui per rispondere a tutte. L'esperienza del solo ascolto della musica classica, se separata da quella fisica, dalla situazione in cui viene prodotta, è un'esperienza a metà: pensate cosa vi perdereste senza mai assistere a un concerto del vostro cantante preferito. E non lo dico solo perché io adoro il teatro d'opera, il suo meccanismo e la sua magia, ma perché è un oggetto pieno di storia e fascino. Molto di più dello scrigno dorato che stasera, qui con me, state osservando.

Il teatro è la prima forma di esperienza musicale collettiva, di evento di massa. A teatro si andava certamente per ascoltare musica, ma anche per sentirsi raccontare una storia, in un mondo ancora privo di cinema o serie tv, o, banalmente, per mettersi in mostra e farsi vedere (qualcuno ci va ancora quasi solo per questo). È un luogo sociale, come una stazione o un aeroporto, per certi versi potremmo anche dire una chiesa, e similmente ha regole e consuetudini. La sua struttura tipica nasce in Italia, tanto che i teatri d'opera costruiti su questo modello prendono il nome di "teatri all'italiana", ed è costituita da un palcoscenico centrale attorno a cui si sviluppa un edificio semicircolare a più piani, detti *ordini*, ciascuno diviso in un numero variabile di stanzette, i *palchi*, spesso numerati e con, di solito, quattro posti. I palchi più prestigiosi sono ovviamente quelli più in basso, vicino al palcoscenico, e quelli centrali, da dove si vede meglio l'azione. Se per caso avete avuto modo di osservare più di un teatro, avrete certamente notato che il palco esattamente di fronte ai cantanti o all'orchestra è in genere molto più

grande e riccamente decorato: è quello destinato alle autorità – al re, prima che l'Italia diventasse una democrazia: è il *palco reale*. Difficilmente vi capiterà di sedervi lì, cariche governative e milionari esclusi, ovviamente. Più si sale, e ci si allontana dall'azione, più i posti si fanno meno ricercati (e meno cari) fino ad arrivare alla *galleria*, che è l'ultimo piano: un corridoio che può avere o no posti a sedere e che corre senza alcuna separazione sopra l'ultimo ordine di palchi. Non molto dissimile da un vecchio palazzo ottocentesco, se ci pensate: il piano nobile aveva soffitti alti e finestre enormi e i piani superiori, sottotetti e fredde soffitte, invece erano riservati alla servitù o ai lavoratori più poveri (come la soffitta di Parigi in cui vive Mimì, la protagonista della *Bohème*... ma questa è una storia che vi racconterò più avanti). La parte più alta della galleria si chiama *loggione*. Dato che spesso veniva occupato da chi non poteva permettersi nessun altro biglietto, ha preso anche il nome informale e poco lusinghiero di *piccionaia*. Non a caso: spesso la piccionaia è il luogo più rumoroso del teatro; ci si sono seduti per molto tempo gli appassionati più fervidi o i detrattori più severi, esperti o non esperti ma con un gusto musicale già formato, capaci di distinguere fra buone o cattive interpretazioni (pubblico che, in realtà, tante volte oggi scarseggia. *Pasionari*, fatevi avanti!). Il loggione è capace di esaltare o di distruggere un cantante con la stessa facilità, e in pochissimo tempo. A discapito di tutti gli ori e i gioielli, storicamente sono le reazioni di chi si è seduto quasi quelle che i professionisti hanno temuto veramente.

E non lasciatevi intimidire dalle occhiate, mentre prendete posto: il religioso silenzio a cui siamo abituati nei teatri di oggi, infatti, non è altro che una consuetudine recente. Potrà sembrarvi assurdo, ma fra Seicento e Settecento il teatro era un po' come il cinema di oggi: ci si andava per intrattenersi, passare qualche ora in compagnia; ci si poteva mangiare, bere, ridere e parlare a voce alta. I palchi, ciascuno come una finestrella aperta verso l'esterno, si sviluppano all'interno in una vera e propria

stanza, intima e raccolta, che finiva per essere un prolungamento delle case appena lasciate. Spesso i palchi hanno ancora una piccola lampada sulla parete: era normale che gli spettatori che ci si sedevano chiacchierassero, ricevessero visite o si intrattenessero altrimenti, mentre in sottofondo l'orchestra suonava. Si poteva anche, limite estremo, chiudere la tenda e dedicarsi ciascuno a propri interessi (di qualsiasi natura fossero; fatevi gli affaracci vostri, voi). A qualcuno potrà sembrare quasi una bestemmia, ma non vi apparirà più strano se riflettete sulla vera origine della performance musicale e teatrale: la piazza. Dimenticate i grandi teatri ora, e pensate a tutte le piccole piazze della provincia italiana: non sono forse, e sono state, il palcoscenico di quello che avviene in città? Se penso alla mia città, allora ricordo piazza dell'Anfiteatro, a Lucca, così raccolta e insieme così esposta: non sembra forse un palcoscenico tutto circondato da un pubblico immobile e silenzioso di edifici? E le finestrelle dei palchi, non sono come i tanti occhi di un condominio illuminato a festa?

Più prosaicamente, le radici dello spettacolo riposano davvero nelle piazze, nell'uso che se ne è fatto dal Medioevo in poi. Prima che esistessero edifici deputati alle nuove rappresentazioni, che non erano più quelle teatrali dell'antichità greca e romana, era proprio nelle piazze che le persone assistevano ai *misteri* sacri e profani (piccole "recite" di musica e poesia messe in scena in occasione di festività laiche e religiose). Era ancora in piazza che si potevano ascoltare i canterini raccontare le imprese di paladini senza macchia e senza paura o dove si esibivano gli artisti e i cantanti. Il primo teatro stabile fu costruito da Palladio nel 1580, e nemmeno questo tradisce le sue origini. Il teatro Olimpico di Vicenza ha infatti una scenografia fissa, lignea, eretta dietro al palcoscenico, che con un gioco prospettico ricostruisce le vie di una città che si perdono nella notte e nella lontananza (più che sulla piazza di una città rinascimentale sembra di stare in un monumentale complesso romano, ma la cosa

non perde un grammo del suo fascino). E nelle piazze cittadine, da che mondo è mondo, silenzio non c'è mai stato. È solo nel tardo Ottocento che i compositori cominciano a scrivere tenendo a mente l'idea di un pubblico quieto, e anche l'applauso cominciò gradualmente a essere bandito fin da quando, alla prima esecuzione del *Parsifal* nel 1882, Richard Wagner chiese che gli artisti non venissero a gran voce richiamati alla ribalta dal pubblico. L'esecuzione stava cominciando a diventare un culto (per questo, vedete, parlavamo di "chiesa"), e la musica sempre più soltanto uno strumento di elevazione spirituale e intellettuale: ben lontano dalla leggerezza e dal divertimento che invece ha sempre ospitato. Un'altra cosa su cui Wagner avrebbe ragionato, infatti, è l'illuminazione: se prima in teatro ciascuno aveva la propria candela, e quindi non c'era mai veramente buio perché ognuno gestiva la propria luce come voleva, Wagner introduce invece l'illuminazione elettrica, che così diventa regolabile e manovrabile solo dal teatro. È il momento in cui in sala cala un buio profondo, e l'esecuzione diventa sempre più misteriosa, luogo di accesso a un mondo metafisico, altro.

Ora che ci siamo finalmente messi a sedere, possiamo osservare con calma tutto questo: guardate sopra, sotto, a fianco. Se state per ascoltare un'esecuzione sinfonica, probabilmente le persone attorno a voi hanno in mano un foglietto: è il *programma di sala*, dove sono stampati i brani che l'orchestra eseguirà man mano e a volte anche qualche piccola informazione in più sul compositore, sull'orchestra che ascolterete o su chi la dirigerà. Sì, tendenzialmente vi serve: sarà meglio alzarsi e tornare indietro a prenderlo. Di solito è esposto in bella vista su un tavolo nel foyer, oppure potete chiederlo a una delle tante persone pronte a darvi indicazioni per trovare il vostro posto (le *maschere*). Però fate presto: se le luci cominciano ad alzarsi e ad abbassarsi vuol dire che l'esecuzione sta per cominciare. Sarà meglio non farsi trovare al buio ancora sulle scale: qualche spettatore potrebbe innervosirsi se aprendo la porta di un palco

fate entrare la luce. Se invece avete il biglietto per un'opera, è possibile che nel foyer sia a disposizione il *libretto*, ovvero il testo della storia che ascolterete. Niente di strano: è come leggere una sceneggiatura, solo che qui ogni parola sarà cantata o cantilenata, invece che semplicemente recitata. Ma nei teatri più moderni potreste affannarvi a cercarlo senza averne in realtà bisogno: ogni seduta o palco ha un piccolo schermo dove scorre via via il testo del libretto (i sottotitoli fanno sempre comodo).

Superato l'imbarazzo/stupore/insofferenza per il luogo in cui vi trovate, ora che lo conoscete meglio nei suoi usi e nelle sue origini, potete cominciare a osservare altre cose. Altre persone infatti hanno cominciato a entrare lentamente, vestite di nero, in una processione lenta verso il palcoscenico: sono i musicisti. La loro è in genere un'entrata sobria, ciascuno con in mano il suo strumento (con l'ovvia eccezione di pianisti, arpisti e percussionisti: avrebbero qualche difficoltà). Forse si saranno seduti sul palco, e allora indubabilmente sta per cominciare un'esecuzione sinfonica, oppure in uno spazio riservato a loro e diviso da una specie di parapetto dalla platea: la *buca*. Questo accade quando il palco è predisposto per un altro tipo di azione, come un'opera lirica o un balletto. In tal caso quello che il pubblico deve vedere non sono gli orchestrali suonare, ma gli artisti sul palco. Al limite, la piccola bacchetta bianca del direttore.

La buca è conosciuta anche con un altro nome, ben più evocativo, che gli diede Wagner alla fine dell'Ottocento: *golfo mistico*. Oltre a teorizzare il silenzio teatrale e mille altre cose di cui vi parlerò più tardi, il compositore tedesco infatti fu anche l'ideatore di un teatro molto particolare: il Festspielhaus di Bayreuth. L'edificio era stato progettato da Wagner perché vi fossero eseguite le opere di Wagner, possibilmente alla presenza di Wagner. Ora è un teatro estremamente famoso nel mondo, sede di un festival musicale (di opere di... Wagner) per cui è estremamente difficile trovare i biglietti (possono volerci anche diversi anni!). Se ci andate oggi, i bagarini ve li rivendono fuori

dal teatro per migliaia di euro: la musica classica è anche un mondo di appassionati accaniti, estremamente fedeli ai propri paladini. Ma torniamo al teatro: si tratta di una costruzione ben diversa da questa in cui siamo immersi ora. Qui esistono solo una manciata di palchi d'onore, e tutta la platea è disposta paritariamente proprio come in un teatro greco, senza distinzioni sociali. La buca, infine, è tutta particolare: sprofonda sotto il palcoscenico, e quindi i musicisti sono come rinchiusi dentro una conchiglia, cosa che controbilancia il loro suono con quello proveniente dal palcoscenico, come una gigantesca cassa di risonanza. L'orchestra non è mai visibile, addirittura Wagner voleva che non fosse visibile nemmeno il direttore – qualsiasi sia il posto in cui vi sedete – per non distrarre lo spettatore. E tutto questo perché le opere di Wagner avevano un'orchestrazione molto diversa dalle precedenti, più massiccia, e ciò richiedeva una struttura in grado di bilanciare il suono proveniente dalla buca e quello di cantanti e coro sulla scena. Questa buca, diversa dalla tipica buca all'italiana, che qualcuno ha paragonato a un utero materno (il termine tedesco con cui Wagner la definiva in realtà era *Abgrund*, che significa più propriamente “abisso”), permette di sprigionare suono e timbro del tutto particolari. Dirigere a Bayreuth è, per tutti questi motivi, una vera e propria prova per un direttore d'orchestra.

L'orchestra è una pizza, o forse una torta, o magari un'arancia: comunque qualcosa dalla forma vagamente tondeggiante e a spicchi. L'orchestra, l'insieme dei musicisti che avete visto entrare, ha infatti, per come è venuta sviluppandosi nella storia, una forma fissa, dovuta al modo in cui i musicisti vi sono disposti: e somiglia molto a una torta a cui manchi una fetta, una specie di conchiglia, un ventaglio. O se volete a un enorme Pac-Man rovesciato con la bocca rivolta verso il basso. Nasce in Europa fra il Seicento e il Settecento, e il suo nome è passato da indicare uno spazio preciso del teatro greco, dove aveva sede il coro, a identificare semplicemente un insieme di strumentisti.

Ne esistono di diversi tipi, come l'orchestra d'archi, che ha fra i suoi componenti solo strumenti ad arco, o quella di fiati (e una particolare tipologia di orchestra di fiati e percussioni si chiama *banda*: l'Italia ha una grandissima tradizione bandistica, specie al Sud). Se la seconda ha una destinazione perlopiù popolare o militare, la prima si presta ai repertori più diversi. Se ridotta è detta *orchestra da camera* (e ha tutto un repertorio dedicato, tipicamente nel Settecento), se superiore a quaranta elementi è detta *sinfonica*. Le prime orchestre, nate nel Seicento, si chiamavano invece *concerti*: erano cioè insieme di strumenti che suonavano contemporaneamente "di concerto", in accordo. Gli strumenti che li componevano non erano fissi, ma variavano a seconda della disponibilità, e questo la dice lunga su quanto qualsiasi lavoro sul timbro fosse ritenuto poco interessante. Nelle orchestre barocche, al basso era affidata la gestione temporale, una linea perlopiù ritmica e dall'armonia semplice che poteva essere gestita dal clavicembalo (l'antenato del pianoforte). È solo nel corso del XVII secolo che si cominciano a precisare gli organici necessari a eseguire ciascun pezzo e nascono le prime orchestre d'archi, che faranno furore nel secolo successivo. L'insieme di archi, strumenti a percussione e fiati nel Settecento dà vita alla vera orchestra classica, o sinfonica, che prevede una partecipazione più numerosa di strumenti a fiato e di gruppi di strumenti che suonano parti sempre più indipendenti. Questa orchestra si amplierà moltissimo durante il periodo romantico, via via fino ad arrivare quasi all'implosione con le avanguardie novecentesche, quando l'orchestra intesa in senso classico e romantico non esisterà più: repertorio operistico a parte, l'enorme orchestra mahleriana non si trova facilmente, diciamo almeno dal 1915 in poi. Schönberg, per esempio, e i suoi successori con lui, scrive per ensemble molto piccoli, dove cominciano a fare la loro comparsa anche strumenti specifici e nuovi, fino ad arrivare a compagini ai nostri occhi molto diverse dalla struttura che la storia ci ha tramandato.

Ma l'orchestra è anche una famiglia, metaforicamente e letteralmente. Un vero e proprio gruppo familiare esteso e variegato: ci sono i corni e le trombe, dal suono potente e severo, così come l'ottavino vivace e sfuggente, un vero fringuello d'argento vivo; ci sono gli archi setosi e avvolgenti, dalle voci acute come il violino e profonde come il contrabbasso, e a volte il pianoforte, capace di imitare il registro di quasi tutti gli altri strumenti (lo zio d'America che ogni tanto torna, si diverte a prendere in giro tutti e ruba la scena). Suonare in un'orchestra significa lavorare spalla a spalla con decine di altre persone che non solo si occupano accanto a te di qualcosa che non coincide con il tuo compito, ma che letteralmente influenzano la buona riuscita del tuo compito. È un lavoro di grande pazienza: occorre disponibilità, capacità e desiderio di mettersi al servizio della collettività, apertura mentale e grandi doti empatiche: proprio come una famiglia. Ed è proprio in famiglie che gli strumenti musicali vengono tradizionalmente divisi, a seconda del materiale in cui sono fatti e del modo in cui il suono viene prodotto. Esistono *strumenti a corda*, ovvero nei quali il suono viene prodotto attraverso lo sfregamento o il pizzicare di corde tese fra due elementi fissi (ricordate il primitivo strumento di Pitagora? Siamo ancora lì, ma con un perfezionamento durato migliaia di anni), che generalmente hanno un'armatura e una cassa armonica lignea, e *strumenti a fiato*, in cui il suono nasce dal modo in cui si seziona una colonna d'aria che passa in un tubo più o meno stretto o arzigogolato (la differenza fra un flauto e un corno francese, per dire). Il principio è lo stesso del monocordo di Pitagora, ma qui le vibrazioni a essere interrotte sono quelle dell'aria. Della prima famiglia fanno parte gli strumenti ad arco, cioè suonati per mezzo di un arco, come violini, viole, violoncelli e contrabbassi, ma anche strumenti "misti" come il pianoforte, che è a corde percosse; della seconda i *legni* e gli *ottoni*, che prendono il nome dal materiale di costruzione originario (per esempio, il flauto fa parte della famiglia dei legni, ma generalmente è costruito in

metallo placcato argento). E infine ci sono le *percussioni*, che emettono suono se percosse (i tronchi cavi prediletti dal nostro compositore primitivo), ma anche sfregate o agitate. Questa divisione si riflette nelle sezioni in cui l'orchestra è divisa: le fette della torta di cui parlavamo prima. In questa disposizione, che è storica ma risponde anche a precise esigenze di acustica, niente è lasciato al caso. In un'orchestra sinfonica "moderna" gli archi sono sempre presenti in misura maggiore sia per una questione di bilanciamento e acustica (il suono di un solo corno o tromba non è comparabile con quello di un singolo violino), sia per via delle loro possibilità timbriche e di articolazione, di estensione: gli archi sono strumenti estremamente versatili. Sono posizionati davanti e a semicerchio a partire dai suoni più chiari, i violini, predominanti per numero, per poi passare a quelli più scuri, violoncelli e contrabbassi. Anche se presenti in numero minore, credo che i contrabbassi in particolare siano fra gli strumenti fondanti dell'orchestra: con le loro vibrazioni profonde fanno risuonare maggiormente il tutto. Un suono, come abbiamo visto, infatti non è altro che un insieme di vibrazioni multipli di una vibrazione fondamentale: se io enfatizzo la fondamentale finisco per dare colore e completezza anche agli *armonici*. L'orchestra funziona allo stesso modo, e il suono grave dei contrabbassi mi aiuta a porre in vibrazione e risonanza l'intero gruppo.

Gli strumenti a fiato sono posizionati nell'emiciclo dietro gli strumenti ad arco, sia per il loro suono più potente che per la loro minore partecipazione. Digradano verso il fondo in sezioni coniche: e quindi da sinistra a destra avremo i flauti, con l'ottavino, gli oboi con il corno inglese (diritto e in legno) e dietro clarinetti, fagotti con i controfagotti; mentre ancora dietro e a sinistra corni francesi e a destra trombe, tromboni e basso tuba. Le percussioni infine, come i timpani o la grancassa, occupano l'estremità più lontana, poiché possono avere suoni molto potenti e di grande effetto: nella *Ouverture 1812* di Čajkovskij sono i timpani a rendere la maestosità e la grandiosità dell'ar-

mata francese, poi fuggita dalla Russia con la coda tra le gambe. Addirittura il compositore qui vorrebbe far uso di veri colpi di cannone, che generalmente sono resi in interno dalla grancassa. Il sentimento epico che questo brano sa generare è tale che è riuscito a permeare anche la cultura pop più contemporanea: è una delle composizioni che fanno da colonna sonora al film del 2005 *V per vendetta*. Le disposizioni dei musicisti, infine, nonostante questa sia la loro struttura codificata, possono anche essere diverse, a seconda di repertori, esigenze di acustica o particolari gusti del direttore.

E la fetta mancante? È la mia, appunto, quella del direttore: io sto al centro, da dove posso vedere (e ascoltare!) ed essere vista.

Ma, oltre che una famiglia, l'orchestra è una vera e propria società, ordinata in gerarchie: all'interno delle singole famiglie di strumenti alcuni strumentisti saranno predominanti durante il concerto. Sono i leader delle rispettive sezioni, le punte di fetta della nostra torta: e infatti siedono davanti a tutti, di modo che la comunicazione fra me e loro sia semplice e immediata e che siano visibili da tutti i leggi posteriori. Sono coloro che mediano fra la volontà del direttore e le necessità del resto della fila; si fanno portavoce delle istanze della loro famiglia presso di me, e analogamente è a loro che mi devo rivolgere se ho richieste particolari da fare ai singoli strumenti. Sono le "prime parti", e agli stessi si riconosce anche una preminenza tecnica nei confronti della loro sezione: decidono cioè la risoluzione pratica e la migliore tecnica di esecuzione di determinati, magari particolarmente difficili, passaggi. All'interno della singola famiglia poi, le prime parti possono confrontarsi fra loro su cose molto pratiche: per esempio, ancora nel caso degli archi, su come mettere le arcaie o individuare le soluzioni migliori in punti complicati.

Dopo il direttore, la persona più prestigiosa dell'orchestra siede alla mia sinistra: è il primo violino. Oltre a svolgere tutti i suoi compiti di "prima parte", è il vero tramite fra il direttore e

l'orchestra, il capo di tutti i leader delle altre sezioni. È lì perché anche tutti gli altri strumentisti lo possano vedere: prima dello sviluppo della figura del direttore, fra il periodo dell'orchestra classica e di quella romantica, era il primo violino a ricoprire parte delle mie funzioni di oggi, come segnalare l'andamento ritmico. Si è del tutto guadagnato allora il suo nome di "spalla" (anche su cui piangere, occasionalmente). È proprio per questo che, ogni volta che sto per cominciare un concerto, è al primo violino che stringo la mano: in quel momento è il rappresentante e il simbolo dell'orchestra. Potrà sembrarvi un gesto antiquato, poco moderno, a una distanza siderale dal quotidiano, invece è importantissimo: suggella e rinnova ogni sera il patto di fiducia fra il direttore e i suoi musicisti. La vita di un musicista infatti non è solo una questione di grigia esecuzione e nemmeno di pura tecnica, ma qualcosa per cui occorre un grande capitale umano. Questo è il motivo per cui l'orchestra, e ogni orchestra diversamente, è come una società. Nel nostro safari, un animale dalle molte teste capaci di muoversi all'unisono o di dibattersi come cellule impazzite. Un organismo complesso e spesso spietato, specie per le orchestre più blasonate, composto di persone che hanno imparato a lavorare in simbiosi, ma anche, come ogni società che si rispetti, un sistema rigidamente organizzato gerarchicamente. E allora vi invito a seguirmi nel dietro le quinte, nel backstage: è il mio posto, quello dove si svolge il vero lavoro. Se davanti, sul palco, è la performance patinata che accade, è qui che invece, secondo me, avviene davvero la magia.

Qui dietro, fra attrezzi di scena e camerini, è dove riposano strumenti e strumentisti. Un musicista ha a che fare tutto il giorno con qualcosa che sembra assolutamente puro, smaterializzato: il suono. Eppure è anche un grande artigiano, che non può dimenticarsi del dato fisico. Il suo rapporto con il corpo è complesso quanto quello di un atleta o un attore. Suonare è un'attività che costa a ogni esecutore fatica, indolenzimento, a volte perfino sofferenze. I violinisti sono riconoscibili dai segni

sotto il mento o sulla clavicola sinistra; chiunque suoni strumenti ad arco dai calli sulle dita della mano sinistra. Strumenti come l'arpa e l'ooboe prevedono uno sforzo muscolare di una certa importanza; il pianoforte infiniti esercizi per l'indipendenza delle singole dita e delle due mani. Ma c'è un altro elemento che non deve essere dimenticato, e che ha bisogno di cure e attenzione quanto ogni parte del nostro corpo: lo strumento. Che non è soltanto un amico, un compagno, ma una vera e propria appendice, un prolungamento di noi stessi. Il rapporto fra un musicista e il suo strumento, cementato in anni di esercizio, è strettissimo: dallo strumento non ci si separa mai. Quando l'orchestra sale sul palco ogni componente lo porta con sé, e quando il concerto è finito se lo riporta via. Ogni altro comportamento è impensabile: lo strumento è un'estensione della volontà. È il modo privilegiato con cui un musicista esprime se stesso, una parte visibile e materializzata del suo carattere, della sua personalità.

A prendersene cura si impara fin da subito, in un momento didattico che mi pare della massima importanza: la cura e l'attenzione di cui necessita sono ben diverse rispetto a quelle che destiniamo agli strumenti tecnologici di tutti i giorni. Non è un oggetto che possiamo utilizzare fino all'esaurimento e poi gettare via, ma qualcosa che ha bisogno di manutenzione costante. Proprio come una piccola personcina esigente, deve essere tenuto lontano dalle temperature troppo alte o troppo basse, essere pulito dopo ogni esecuzione, nutrito (i crini degli archetti devono essere impeciati, le ance dei legni preparate e bagnate), vestito (di tanto in tanto occorrerà sostituire le corde, o occuparsi dell'accordatura di un pianoforte: un'operazione che può richiedere anche alcune ore). Le condizioni ambientali sono una delle variabili più importanti per l'artigiano musicista, soprattutto nel caso degli strumenti a corda: se ci si trova a suonare in una chiesa umida, per esempio, bisognerà accordare più spesso, oppure se lo si fa sotto il sole dell'estate. E pure l'acusti-

ca del luogo va sempre tenuta presente, per capire come o quanto forte è meglio suonare: è diverso esibirsi in una *concert hall* o all'aperto. Tutte queste condizioni inficiano il suono di uno strumento. Perché uno strumento soprattutto va suonato: perché mantenga l'intonazione, perché non degeneri. Il suo suono è una diretta dipendenza del movimento del nostro corpo; la musica il frutto di uno sforzo e di un'energia congiunte.

E poi non bisogna dimenticare una cosa molto banale: gli strumenti musicali sono ancora, in massima parte, manufatti. Le condizioni e i materiali del singolo strumento ne influenzano le possibilità sonore. Una diversa costruzione, l'utilizzo di un materiale al posto di un altro (una tipologia di legno al posto di un'altra) per la cassa armonica di un violino, per esempio, è capace di cambiarlo sostanzialmente, di imprimergli un marchio distintivo che dura nei secoli. Si dice che il segreto del magnifico suono degli Stradivari fosse un particolare tipo di abete rosso, quello e solo quello, che oggi cresce in Val di Fiemme. Fra quegli alberi, si racconta, il liutaio Stradivari sceglieva personalmente. Il metodo non era proprio scientifico: leggenda vuole che scegliesse il legno migliore in base al suono che i tronchi già tagliati facevano mentre rotolavano a valle. Ma funzionava. Quel legno sarebbe poi passato attraverso un'infinità di fasi: sarebbe stato disegnato, scolpito, segato, piallato, dipinto e poi tutti i pezzi sarebbero stati montati insieme fino a ottenere il risultato straordinario che conosciamo. Per un musicista uno strumento può diventare anche un vero e proprio oggetto di culto. E quando nell'Ottocento, secolo determinante per la storia della musica, gli strumentisti cominciarono a diventare indipendenti, saper suonare uno strumento in maniera tecnicamente perfetta divenne un valore universalmente riconosciuto.

Era il secolo di Franz Liszt e Niccolò Paganini: le prime pop e rock star nella storia della musica. Era il secolo del virtuosismo. Se Liszt scatenava le folle al suo passaggio e faceva sospirare tutte le fanciulle, Niccolò Paganini, violinista, diventò

il vero sinonimo di virtuoso. Fu un divo alla maniera moderna, capace di alimentare continuamente il mito di se stesso: gli furono dedicati dei dolci e addirittura una banconota, quella da cinque franchi utilizzata a Vienna. Si diceva potesse suonare in quel modo solo perché aveva stretto un patto con il diavolo. E Paganini in quei pettegolezzi ci sguazzava: con il suo carattere focoso e la chioma indomabile corrispondeva perfettamente alle maldicenze che circolavano sul suo conto (e all'immagine di rock star che abbiamo bene in mente oggi). Fu il primo ribelle, il primo ragazzaccio nella storia della musica. La verità è che il violinista faceva dell'improvvisazione la sua forma prediletta, supportata da uno studio costante («se non studio per un giorno me ne accorgo solo io, se non studio per due se ne accorgono tutti») e da un eccezionale strumento musicale: un violino prodotto da un famoso liutaio, Guarneri del Gesù, che lui chiamava «il mio cannone» per via del suono estremamente potente che produceva. E d'altra parte anche per le rock star “classiche” il virtuosismo, la conoscenza tecnica è sempre stato un valore ben riconosciuto: basti pensare a grandi miti come Eric Clapton o David Gilmour o Jimi Hendrix, in Italia anche a Pino Daniele: grandi e grandissimi artisti che vengono ascoltati, se non in religioso silenzio, quantomeno con estrema attenzione e rapimento. Mi domando cosa sia successo, non dico fra Paganini e Clapton, ma fra Clapton e un qualsiasi cantante trap di oggi. Sembra quasi che la capacità tecnica, quel virtuosismo che per secoli ha saputo sedurre e affascinare le masse, non sia più ritenuto interessante. È evidente che i canoni estetici sono cambiati, ma (e questa è una domanda sincera) mi chiedo come, per quali vie, e perché.

Ognuno degli strumenti che possiamo vedere in un'orchestra o in una banda è passato attraverso secoli di perfezionamento tecnico, che l'hanno portato ad assumere il timbro e le possibilità che gli riconosciamo. Gli aspetti fisici degli strumenti, e i timbri e le possibilità che ne sono seguite hanno condizionato fortemente la storia della musica e la sua pratica. L'altro

strumento compagno al violino nella fama e nelle scorribande ottocentesche fu il pianoforte. Si tratta di uno strumento frutto di un raffinamento progressivo: il suo suono rotondo e morbido è, in realtà, un'invenzione molto recente. All'apparenza sembra uno degli strumenti più semplici da suonare, e quello a cui più spesso ci si rivolge da bambini: basta schiacciare un tasto e la nota esce "bell'e pronta", già accordata, perfetta. Eppure la meccanica del pianoforte è qualcosa di estremamente complesso. Si basa su una serie di martelletti rivestiti di feltro che, se sollecitati tramite i tasti bianchi e neri, vanno a colpire le corde che sono tese all'interno della sua struttura (e che potete vedere sollevando il "coperchio" dei pianoforti a coda). A questi martelletti è applicata una piccola molla, detta "scappamento", che impedisce che essi restino fermi sulla corda, lasciandola quindi libera di vibrare e risuonare. Il primo vero pianoforte, che allora si chiamava "fortepiano", nacque in Europa intorno al Settecento, e fu lo strumento su cui suonarono Mozart, Haydn e Beethoven. Ma il suo antenato, il clavicembalo, aveva una meccanica ben diversa: i singoli tasti azionavano un sistema di plettri che pizzicavano le corde, anziché percuoterle, e che fermandosi su di esse ne impedivano la vibrazione. Il suono che ne risultava era secco e fermo, asciutto, cristallino e pungente. E di questo suono era impossibile regolare le dinamiche (cioè il volume), come invece si poteva fare nel nuovo strumento (da qui il nome): centinaia di composizioni romantiche, di drammatici *fortissimo* o soavi sussurrati che sarebbero del tutto andati persi! Quando all'interno della cassa armonica in legno fu inserito un telaio in metallo e quella cassa armonica fu ampliata, attorno alla metà dell'Ottocento, con la creazione delle cosiddette "coda", il pianoforte divenne uno strumento capace di creare suoni estremamente potenti: ora davvero poteva essere uno strumento da concerto. La grande stagione del pianoforte era cominciata, e tantissima parte del repertorio romantico deve la sua ragione alla predominanza del pianoforte in quegli anni. Il pianoforte ha

una quantità di registri e possibilità impensabili per altri strumenti: è un grande imitatore, capace di condensare, con la sua nuova potenza, il suono di tutta un'orchestra. È estremamente versatile: sa esprimere il chiaro di luna come una marcia trionfale, e per questo è così onnipresente nella storia della musica e della composizione.

Ogni volta che ripenso a cosa il movimento di un corpo e la materia di uno strumento sono capaci di produrre, rimango sempre senza parole. È qualcosa che ha del miracoloso: dietro alle eccellenze dei virtuosi c'è un'infinita storia di sperimentazione, di tentativi e di fallimenti. Di musicisti amatoriali e di persone che hanno provato a immaginare l'inimmaginabile. E certamente deve essere successo qualcosa del genere anche intorno agli anni venti del secolo scorso. È proprio allora che per la prima volta, infatti, vengono alla luce due strumenti radicalmente nuovi, che non sono più basati sul principio della corda di Pitagora o sulla sezione, analoga, di un tubo d'aria. Sto parlando del theremin e dell'Onde Martenot.

Nel Novecento l'elettronica e l'informatica entrano prepotentemente non solo nella composizione ma anche nella pratica della musica, cambiandone il volto completamente. È la strada che porta prima al campionamento e successivamente alla riproduzione "elettrica" dei suoni, e poi apre le porte alla musica elettronica di Stockhausen, Berio e Cage, passando da quella concreta di Pierre Schaeffer, a quella di oggi, accademica o colta o leggera che sia. Tutto il contemporaneo comincia da qui: da quando il suono prodotto dagli strumenti tradizionali non basta più. Anzi, potremmo dire che tutta la storia della musica, dall'accordo del *Tristano* in poi, è stato un enorme "Non mi basta più". Non mi basta più la tonalità, allora la allargo all'infinito e addirittura, con le avanguardie e Schönberg, la distruggo; non mi basta più il suono degli strumenti e allora rivendico la legittimità di ciascun suono, che sia anche rumore, che allora diventa un *oggetto sonoro*. Non mi basta più nemmeno il suono,

e qui è il duchampiano John Cage a parlare, e allora avremo composizioni come *4'33"*: quattro minuti e trentatré secondi per qualsiasi strumento musicale o ensemble. Quattro minuti e trentatré secondi di *silenzio totale*, ma che silenzio in realtà non è mai, perché è abitato dai suoni ambientali. Che sono sempre diversi (e qui diventa chiaro in che senso Cage fa sua la poetica dell'*object trouvé* dadaista). John Cage, d'altra parte, era forse il più anarchico fra tutti i nuovi compositori: amante ed esperto di funghi, ha contribuito a demolire l'immagine romantica del compositore "geniale" basando invece la sua musica su una logica aleatoria, in cui era il destino ad "agire" l'uomo, che poteva solo accettarne il fluire, e non viceversa. Come guida aveva l'I-Ching, il libro dei mutamenti, uno strumento di filosofia e divinazione sacro nella cultura cinese.

Ma è stato Pierre Schaeffer il padre fondatore della musica concreta e vero capostipite della moderna elettronica, per suoni e per metodi. E se oggi i dj fanno il loro mestiere, forse non lo sanno, ma lo devono proprio a lui. Suo è il primo montaggio sonoro, sua la tecnica del "collage" che si utilizza ancora oggi non più in formato fisico, ma digitale. Negli anni quaranta Schaeffer comincia infatti a comporre gli *Études des bruits* ("Studi di rumori"), che uniscono materiale rumoristico desunto dalla vita quotidiana (rumore di locomotive, tornelli, pentole) con materiale strumentale decontestualizzato. E poi, una volta registrati i suoni su nastro, compie tutta una serie di interventi che, con l'introduzione dei sistemi informatici nella creazione musicale, avrebbero portato fino alle moderne tecniche di sound design: copy-paste, inversione, phase reverse, pitch shift, looping e così via. La sua invece era un'operazione estremamente artigianale. Materiale: nastro magnetico, colla e forbici (ma non serve la punta arrotondata). Dopo aver registrato i suoni, sia rumori sia musica propriamente intesa, Schaeffer infatti andava nel suo studiolo, dove quel nastro lo tagliava fisicamente con le forbici e poi lo reincollava fino a ottenere il risultato desiderato. Era

una cosa che avrebbe fatto anche John Cage, più tardi, in composizioni d'avanguardia come *Fontana mix*: inizialmente si chiamava *Performance mix*, ma fu chiamata così perché la cucina dove Cage si dedicava al bricolage musicale era quella della famiglia Fontana, a Milano. Il tutto poi sarebbe stato ampiamente digitalizzato, ma spostare l'attenzione sull'oggetto sonoro, invece che semplicemente strumentale, allora era un qualcosa di assolutamente dissidente, che si è evoluto anche in ambiti apparentemente lontani da quello musicale, dando origine per esempio nel cinema alla figura del rumorista. Non si creda: il rumorista ha un orecchio raffinatissimo, in grado di creare suoni che ingannino il nostro. Uno dei primi registi attenti all'aspetto rumoristico nella storia, Jacques Tati, nel suo film *Mon oncle* riproduce lo schioccare dei tacchi registrando il suono di una partita di ping pong.

Quanto invece all'avanguardia della musica elettronica e ai suoi debiti nei confronti della musica concreta, basti pensare che l'album del 2001 dei Matmos *A Chance to Cut is a Chance to Cure* è interamente un campionamento di suoni (liposuzioni, seghe che tagliano ossa e altre cose simpatiche) presi dalle sale di chirurgia plastica di un ospedale (e l'hanno rifatto anche nel 2016 con *Ultimate Care II*, che altro non è che il modello di lavatrice "maltrattato" per ottenere i suoni di cui è costituito l'album). Chissà cosa avrebbe pensato Schaeffer del suo nipotino Bob Sinclair. Chissà se Bob Sinclair sa, quando dice di andare a "suonare" in un determinato club o discoteca, quanto davvero dagli strumenti propriamente detti e dalla pratica musicale più concreta il suo lavoro derivi.

Uno dei più antichi strumenti elettronici è il theremin, messo a punto proprio allora dall'omonimo inventore sovietico. È costruito con due antenne (oscillatori) che lavorano sulla stessa frequenza e che, quando una delle due frequenze viene alterata, producono un suono. Il musicista quindi non ha che da lavorare con le mani su queste frequenze. Come? Semplicemente avvicini-

nandole o allontanandole dalle antenne, in modo da produrre suoni di diversa altezza e intensità. Sfruttando questa stessa tecnologia, qualche anno dopo il francese Maurice Martenot mise a punto uno strumento più familiare ai musicisti tradizionali, poi battezzato “Onde Martenot”. Somigliava a un piccolo pianoforte, collegato a due oscillatori: praticamente aveva inventato la moderna tastiera elettronica. Questi nuovi suoni, ondeggianti e come galleggianti, sono piaciuti moltissimo alla musica sperimentale novecentesca. E se Cage era un esperto di funghi, il compositore francese del Novecento Olivier Messiaen era un amante degli uccelli: annota infatti tutti i canti degli uccelli e li inserisce all’interno dei suoi brani, tanto moderni che la sua *Danza dei Pastori*, compresa nella *Nativité du Seigneur*, verrà poi utilizzata e rielaborata da Björk nella sua *Cover me*. Messiaen utilizzò volentieri gli strumenti elettronici nelle sue opere, rendendole aeree e inconsuete. Ma non solo: nei concerti dei Led Zeppelin per anni fu presente il theremin. Lo strumento fa la sua comparsa anche in uno dei grandi classici della musica pop: *Thriller* di Michael Jackson.

Di tutti questi strumenti, della loro storia e meccanica, il bravo compositore deve conoscere tutto. Conosce toni, timbri e voci, possibilità tecniche e limiti, e se ne serve per ottenere determinati effetti. Nel secondo movimento della sinfonia *Pastorale*, che si svolge presso un ruscello, Beethoven usa il suono ora dolce del flauto ora più nasale dell’oboe per dare voce ai diversi uccelli che la popolano: usignoli, quaglie e cuculi (come avrete capito, l’imitazione della natura è un must della musica a programma, in tutti i generi e in tutti i secoli). La scelta di quali strumenti utilizzare e come utilizzarli, qualità che abbiamo visto all’opera anche nel *Boléro* di Ravel, costituisce la pratica musicale chiamata *orchestrazione*. Come tutti gli altri elementi della musica, anche l’orchestrazione ha le sue regole: esempi da seguire o da stracciare, come ha fatto Stravinskij nella sua *Sagra* scegliendo di affidare la melodia, anziché agli archi co-

me di consuetudine, al fagotto in quel registro così acuto. Ma c'è almeno una regola che è fondamentale: il tutto è più della somma delle sue parti. Quando mescolo i suoni di due strumenti non ottengo semplicemente la loro somma, ma qualcosa di complesso: un terzo suono, che comprende anche la reazione dei due suoni fra di loro. Non tutte le combinazioni saranno allora riuscite e possibili, ed ecco perché è necessario il “talento da orologiaio” di Ravel per comporre il *Boléro*: nonostante le professioni di umiltà del compositore, non si tratta per niente di un'opera banale, ma di qualcosa di estremamente complesso. Un meccanismo perfetto che sembra funzionare quasi come per magia.

Se quando si pensa all'opera si pensa subito all'Italia raramente lo si fa quando si pensa al repertorio sinfonico, il cui focus è essenzialmente sull'orchestra e in cui sono richieste notevoli capacità di orchestrazione. E invece era italiano quello che io credo fu uno dei più grandi maestri in questo senso, e perlopiù sottovalutato o forse rinnegato dalla storia postuma. La sua orchestra è fantasiosa, varia, colorata, dal suono estremamente brillante mentre descrive le fontane, le feste o i pini di Roma, così come quando dipinge di nuovo davanti ai nostri occhi le bellezze dell'arte italiana. Dell'Italia infatti, dei suoi paesaggi e della sua cultura, si è sempre nutrito Ottorino Respighi. Bolognese, il suo percorso è per certi versi accomunabile a quello di Stravinskij: una gioventù tutta votata alla sperimentazione, cui segue un ritorno all'ordine, a una sorta di neoclassicismo. Entrambi, poi, sono fra i più grandi orchestratori del Novecento. Respighi sperimenta nella patria dell'opera lirica la musica sinfonica che allora, sulla fine dell'Ottocento, non era molto praticata, e raggiunge la notorietà con alcuni poemi sinfonici: la trilogia romana *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* e *Feste romane*, e il *Trittico botticelliano*. Sono opere piene di colori e fantasia, vivaci e descrittive. Respighi sa usare l'orchestra in maniera affascinante, sempre alla ricerca di nuovi timbri; ed è capace di

inserire, in un'orchestrazione così sofisticata e di estrema raffinatezza, anche melodie popolari e conosciutissime ancora oggi. Nel secondo movimento del *Trittico*, *L'adorazione dei magi*, a un certo punto compare la napoletana *Tu scendi dalle stelle*, mentre nei *Pini di Villa Borghese* il tema principale, affidato al corno inglese, è tutto incentrato sulla canzone popolare *Oh quante belle figlie Madama Doré*. Ma contrariamente a Mahler, che, ricorderete, aveva fatto un'operazione simile con la nostra *Fra' Martino*, Respighi non vuole che sia percepito uno stacco, un contrasto stridente tra materiale alto e prosaico; al contrario egli nobilita il patrimonio popolare italiano, che per lui è degno del rango più alto, della massima espressione della musica. Ma il patrimonio italiano gli interessa nella sua totalità: basti pensare che tutto il *concept* del *Trittico botticelliano* è proporre in musica l'equivalente di tre quadri del Botticelli, *La Primavera*, *L'adorazione dei magi* e *La nascita di Venere*, dove non dimentica però di comprendere altro materiale della tradizione italiana: è *l'Estate* di Vivaldi a essere citata nella *Nascita di Venere*, utilizzando come punto di contatto un elemento visivo, «Zefiro che dolce spira» citato da Vivaldi sulla partitura e dipinto da Botticelli mentre sospinge Venere. Lo fa stavolta con un organico più intimo, minore: saper adattare suoni e strumenti alle necessità del momento è ciò che definisce un bravo orchestratore. Il suo è un lavoro di costante ricerca, di tributo, un disporre la tavolozza per proporre a sua volta dipinti delicati o grandi quadri: gli zeffiretti rinascimentali che soffiavano vento così come le carole dei bambini a villa Borghese, le ottobrate romane come il «sommesso chiocciolo» di arpa e celesta nella fontana del Gianicolo al tramonto.

Ma la fetta mancante dell'orchestra, la mia fetta, quella del direttore? Penserete che ormai, dopo tutto questo, me ne sia dimenticata. E in effetti potrei continuare a lungo ad aggirarmi fra gli strumenti e le loro custodie, pizzicando una corda di arpa qui e sfiorando una campana d'ottone lì, e raccontarvi

ancora di cosa distingua una sonata da una sinfonia, un notturno da un concerto; di cosa sia una fuga, una romanza o una passacaglia.

Ma dirigere è tutta la mia vita. Qualcosa che mi mette continuamente alla prova. L'organico dell'orchestra può variare, a seconda delle necessità del pezzo o della visione del compositore, ma quel che è certo è che quando sono davanti a loro, quaranta, cinquanta o cento strumentisti che sono anche dei professori, massimi esperti del loro strumento, quello che devo mettere in campo per svolgere il mio lavoro non è solo una competenza musicale o tecnica, ma anche un ampio ventaglio di qualità umane. Dirigere è un dispendio di energia fisica: un'energia che viene da dentro, dalle parti centrali del corpo e che lentamente fluisce verso le mani, le estremità, verso le dita che stringono la bacchetta. È come se dai centri profondi del corpo, dal battito del cuore, l'energia sgorgasse ovunque, come in un formicolio, un flusso continuo, che è quello del sangue che scorre in maniera più potente del normale. Ho spesso la sensazione che tutto questo arrivi anche ai musicisti, così come a me arriva l'energia del pubblico: posso avvertire se alle mie spalle, anche se non lo vedo, c'è un pubblico che partecipa o meno all'esecuzione a cui sta assistendo. Non è solo la tensione, i loro sguardi sulla mia schiena, ma proprio un peso fisico, una potenza che si ripercuote e che contemporaneamente devo arginare e filtrare, per farla arrivare all'orchestra. E viceversa: sono le volontà dei musicisti, la loro compartecipazione allo sforzo del concerto che devo mediare verso il pubblico, unificandole e rendendole armoniche. A volte mi sembra di essere nient'altro che questo: un punto di contatto, energetico ed energetico, fra i musicisti e il loro pubblico. Come un medium, uno stregone a metà fra due mondi, uno speleologo che si immerge nella profondità di una grotta per riportarne una gemma.

*Anticipazione, visione, guida. E un pizzico di magia*

In tutto questo, però, a cosa serve in pratica il direttore, a cosa servo io? Scommetto che quasi tutti, in un momento o nell'altro, avete pensato che il direttore stesse lì solo per fare scena, che facesse tanti movimenti con le mani che non servivano poi a molto. Una specie di mimo che si sbracciava, spesso sudando copiosamente, davanti a musicisti indifferenti, che nemmeno lo guardavano!, e del tutto capaci di portare a termine da soli l'esecuzione del concerto. Le cose non stanno proprio così. Sarebbe come scommettere di comporre un puzzle da mille pezzi facendo combaciare insieme tutti i pezzi nello stesso momento. È qui che entro in gioco io, che so come mettere d'accordo, *dirigere* appunto, tutti quei pezzi, in modo che, opportunamente indicati, vadano da soli al loro posto. Seguitemi, adesso, davanti all'orchestra e spalle al pubblico: tutta un'altra prospettiva.

Storicamente il ruolo del direttore era quello di tenere il tempo, mostrare l'andamento. Ma se si trattasse solo di questo forse allora basterebbe un metronomo, oppure, appunto, il primo violino, come accadeva spesso nelle orchestre barocche o classiche. La figura del direttore modernamente intesa è piuttosto recente: e se nel Settecento generalmente le orchestre erano guidate da un singolo strumento, nel Seicento invece esisteva una figura apposita: il *batteur de mesure* o *batteur du temp*, ovvero una persona che, a lato dei musicisti e servendosi di un apposito e pesantissimo bastone metallico, teneva il tempo battendo regolarmente sulle assi del palco. Per fortuna delle nostre braccia, quel pesante bastone si è evoluto in una sottile bacchetta, anche perché, come dimostra la storia di Jean Baptiste Lully, musicista e compositore alla corte di re Luigi XIV, essere un *batteur de mesure* nella Francia del Seicento poteva essere piuttosto pericoloso. Mentre, nel 1687, Lully stava provando il suo *Te Deum*, che avrebbe eseguito per festeggiare la recente guarigione del re, gli capitò infatti di colpirsi violentemente il piede mentre batteva il tempo sul pavimento. Così si causò

una ferita; la ferita si infettò e poi andrò in cancrena; la cancrena si estese alla gamba (che Lully non volle farsi amputare, anche perché era un eccellente ballerino) e poco dopo il compositore morì. Ora, posto che nessuno di noi rischia più una fine terribile come questa (anche se, devo essere onesta, qualche caso di direttore che si è infilzato un occhio o una mano con la bacchetta c'è stato. Sì, non c'è bisogno che me lo diciate, siamo davvero degli eroi), tenere il tempo fa ancora parte delle nostre funzioni principali. E non seguendolo banalmente: noi quel tempo lo dobbiamo dettare, perché sia l'orchestra a seguirlo. Dobbiamo averlo molto chiaro ben prima, nella nostra testa. *Anticipare* il suono, immaginandolo per poi esprimerlo: un po' come gli interpreti simultanei, che prima processano nella mente ciò che andranno a dire, e il movimento del loro cervello è sempre un passo avanti rispetto a ciò che esce dalla bocca. Allo stesso modo io sul podio non ballo a ritmo di musica (anche se lo so che lo pensate!), ma rispetto a quel ritmo devo sempre essere in anticipo. Sono in anticipo quando leggo la partitura, contemporaneamente in orizzontale per seguire lo sviluppo melodico e in verticale per seguire quello armonico. Devo avere ben presente qual è il passo successivo, quale suono deve scaturire dalle centinaia di braccia dell'orchestra. Sono in anticipo quando immagino quel suono tutto unito insieme nella mia testa: il mio è un lavoro di immaginazione, traduzione e mediazione. Quando abbasso le mani immaginando la prima nota, ho già dentro di me chiaro quella che sarà l'ultima: una visione che tiene insieme piccolissimi dettagli e grandi architetture sonore. E che avviene, soprattutto, in solitaria. È il lavoro di immaginazione che faccio nel mio studiolo a essere enorme e preliminare: quando leggo la partitura e la interpreto, decido cosa voglio attenuare o enfatizzare, nei limiti del rispetto del testo scritto e relativamente ai parametri di velocità, dinamica, agogica, balance fra le diverse parti e sonorità dell'orchestra. Infatti, una volta di fronte a loro, la mediazione non avviene soltanto fra gli strumentisti e il suono finale, ma anche fra la mia idea musicale e quello che esce dall'ensemble.

Non si tratta affatto di essere un semplice metronomo: dovendo dare il tempo all'orchestra, infatti, un metronomo sbaglierebbe. Uno dei prmissimi errori che si compie quando si comincia a dirigere è proprio quello di aspettare che il suono che hai nella testa esca dall'orchestra, finendo immancabilmente per rallentarla. Si tratta, cioè, di un problema di *transitorio d'attacco*: gli archi, predominanti in qualsiasi orchestra, hanno una tipologia di emissione sonora più lenta, diversamente dalla meccanica percussiva e immediata del pianoforte, perché la corda deve essere posta in vibrazione. Tu allora, alla prima lezione di direzione, completamente ignaro di tutto quanto, dopo aver studiato a casa per un sacco di tempo, averla immaginata nella tua testa, aver raccolto il coraggio ed esserti presentato in teatro pieno di speranze e della tua idea musicale in stile *Orizzonti di gloria*, ti ritrovi a buttare giù le mani per segnalare l'*attacco*, ovvero l'inizio del suono e... non succede niente. Panico. Impotenza. Sudori freddi. Che succede, e soprattutto, che fare? Provi ad aspettare che il suono arrivi, allora, e poi aspetti ancora, e rallenti il tuo gesto di conseguenza, sempre di più, finendo per rallentare e sballare completamente ritmo e orchestra insieme, in un circolo vizioso quantomeno perverso. Ci vuole veramente coraggio a presentarsi di fronte all'orchestra e a buttare giù le mani nell'aria. Perché affinché ci credano gli altri, per primo ci devi credere tu, moltissimo: ci devi credere proprio tanto per convincere gli altri a seguirti. In tutta l'orchestra noi direttori siamo gli unici che non abbiamo un vero strumento sotto le dita; noi facciamo solo dei gesti. Chi mi dice che in corrispondenza di un mio gesto uscirà davvero un suono, bello o brutto che sia? E se l'orchestra non cominciasse o non volesse suonare? Dirigere è una specie di atto di fede: nella struttura dell'orchestra, nella competenza dei musicisti, nel desiderio comune di bellezza. Ma comunque, la prima lezione con l'orchestra è senz'altro un'esperienza per tutti: un'esperienza devastante.

Il direttore deve continuamente prestare attenzione, rimanere in allerta, correggere il tiro e mai prescindere dal materiale

umano, dalla fisicità di corpi e strumenti che ha davanti. Perché dirigere è come pilotare un aereo: sarà necessario, di volta in volta, planare sulle correnti.

Un'altra delle funzioni di un direttore è segnalare ai musicisti le dinamiche, ovvero quanto forte o quanto piano debbano suonare, e l'agogica: ma anche queste cose sono già scritte sulle parti dei musicisti (vi ricordate? "Allegro con fuoco"). Ma non dimentichiamo che un'orchestra è composta di cinquanta, settanta, cento persone, ciascuna potenzialmente con una sua interpretazione, un'idea musicale di quello che sta suonando. Permettere a ciascuno di loro di esprimerla pregiudicherebbe la riuscita di qualsiasi concerto. Come diceva il mio maestro Bellugi, allora compito del direttore è unificare le coscienze (solo musicali, ovviamente, non ci spingiamo a tanto). Allineare tutti a una visione comune, essere il loro leader per la durata di un concerto. Mi piace pensare che questa leadership non sia dittatoriale, ma diffusa. Per esempio, io posso comunicare all'orchestra un determinato effetto che voglio ottenere in un passaggio, ma, proprio per rispetto della sua struttura piramidale, lascerò ai singoli strumentisti la risoluzione tecnica del problema, perché riconosco la loro autorità sulla materia strumentale. Ovviamente io conosco a fondo, come ogni direttore deve, i timbri e i meccanismi di ognuno di questi strumenti, le loro peculiarità, la prassi esecutiva e storica e in generale le loro possibilità e potenzialità, ma interverrò (devo farlo) solo nel caso in cui veda che il problema non viene risolto come ho pensato. Delegare è una parte molto importante del mio lavoro, proprio perché ciascuno di noi riconosce la competenza tecnica della persona che le sta davanti. È come nelle relazioni: è quando si riconosce qualcosa nell'altro, all'altro, che qualsiasi rapporto di fiducia diventa possibile.

Il direttore finisce per diventare così il pilastro forte e stabile a cui guardare sempre, e per questo si mette al centro, anche se i musicisti finiscono per non vedermi mai direttamente, ma solo con la coda dell'occhio: percepiscono i miei movimenti a lato

del loro campo visivo (ebbene sì, mi vedono!) perchè la visione periferica è in realtà molto più ricettiva della visione frontale e diretta (ecco un altro retaggio del nostro uomo primitivo...). Ma lì come qui la coda dell'occhio serve per tenere sotto controllo i movimenti: quelli di una bestia feroce o i miei, al centro della conchiglia dell'orchestra.

Come diceva un altro dei miei maestri, infatti, «I will lead you throw the night», ovvero durante tutto il tempo del concerto, e quali che siano gli imprevisti che potranno accadere (e che puntualmente accadono) è su di me che potete contare. È come essere una guida, dunque, qualcuno di cui potersi fidare perché gli sforzi condivisi navighino pacificamente verso la completezza dell'esecuzione finale. Ed è, dal punto di vista personale, qualcosa di estremamente impegnativo. Devo riuscire a creare con l'orchestra un rapporto di empatia. È a me che devono guardare se, come mi è successo, improvvisamente viene a mancare la luce durante un difficilissimo solo di una viola. Sono io che devo trovare la soluzione se, la sera di una determinata recita, il cantante non è in perfetta forma fisica (e quindi, magari, proporrò di accelerare un'aria che non riesce a sostenere o leggermente modificarne l'esecuzione). Sono io che devo essere capace di farmi carico e mediare fra le esigenze di tutti e anche i problemi imprevisti. Devo essere capace, in maniera estemporanea, di piegare il mio ideale artistico alle necessità, sempre prendendomi la responsabilità di ogni scelta. Perché il concerto non è una base registrata, ma un live, e può succedere di tutto (e di solito niente di quello che è andato male in prova lo farà durante la recita, e viceversa). Senza contare che più diventa complesso lo spettacolo (come per esempio con l'opera) più sono le variabili che possono cambiare: posso avere cento persone di cui preoccuparmi nell'orchestra, ma possono anche essercene altrettante sul palco o nel dietro le quinte, tutte dipendenti dalla mia scelta, dalla mia decisione. Una bella responsabilità, un esercizio di problem solving continuo. Un fantastico allenamento all'uso del pensiero laterale.

Per questo la direzione è una faccenda molto personale, che ci chiede di mettere in campo tutto quello che abbiamo, a livello sia fisico che mentale. Non si tratta di un mestiere che si impara una volta per tutte, ma di un *labor limae* continuo, che si basa sugli errori e su ciò che possiamo imparare da essi, sull'affinamento della nostra capacità di ascolto, che deve essere trasversale, e sull'adattamento delle nostre competenze al tipo di orchestra e di musicisti con cui ci troviamo a lavorare. L'ascolto deve essere a trecentosessanta gradi: non solo devo allenare l'orecchio alla capacità di discriminazione, per comprendere l'orchestrazione e imparare a *concertarla*, cioè a far sì che si svolga esattamente come il compositore l'ha pensata, ma devo anche ascoltare tutti i minimi segnali che mi vengono dall'orchestra. Se per esempio voglio che in una sezione emerga molto di più la linea melodica affidata al clarinetto e questo non avviene durante le prove, dovrò prestare attenzione a tutti gli input e poi dividerli, per capire se è il clarinetto che sta suonando troppo piano o se è un'altra sezione che sta coprendo quel suono. Solo a quel punto saprò individuare la soluzione migliore per correggerlo. Ma devo intuire anche qual è il loro livello di energia, per capire quando è il caso di insistere o se invece sono stanchi e continuare a provare non serve a niente. Devo capire con chi sto avendo a che fare, e mediare con il materiale umano che mi trovo davanti, e pace se talvolta questo significa abbandonare la mia prima idea artistica o adattarla. Magari desidero fare un lavoro straordinario con il primo oboe, ma poi mi rendo conto che gli sto chiedendo troppo, ed è solo se il mio ascolto è estremamente attento a tutte e ciascuna parte che posso arrivare a capire che invece ho un eccezionale primo corno ed è lui che può aiutarmi a ottenere, se non il risultato che avevo pianificato, uno che ora riesco a immaginare. Si tratta di un ascolto che discrimina e divide le varie sezioni dell'orchestra, ma che deve essere contemporaneamente selettivo e globale. In più ci sono le difficoltà legate al contesto culturale diverso: la difficoltà linguistica in primis (io che ho lavorato tanto nel Caucaso come

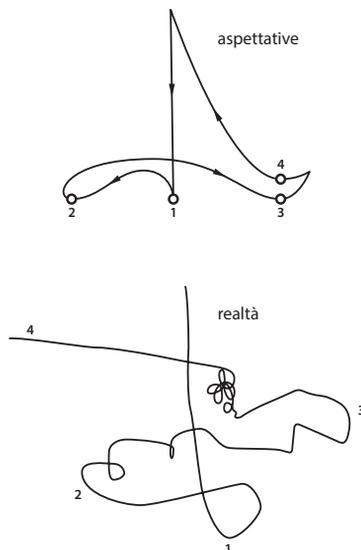
minimo ho dovuto imparare qualche parola di russo). Dirigere, mi sembra, è allora qualcosa che si iscrive con forza nell'ambito della comunicazione. A seconda dei plus e dei minus che hai a disposizione, delle risposte ai tuoi stimoli che arrivano dall'orchestra, il lavoro sarà infinitamente vario e diverso, e le strategie da mettere in campo creative e innumerevoli. Per questo gli stili direttoriali sono diversi, ma sempre, su quel palco, sei completamente a nudo.

Come faccio, infatti, tutto questo? Comunicando, con la minor quantità di parole possibile, ciò che penso e che vorrei risultasse dai nostri sforzi. Il linguaggio che devo usare è verbale, preverbale e paraverbale, qualcosa di difficilmente descrivibile a parole: è come uno scambio di energie fatto di sguardi, di mimica facciale e di un pizzico di telepatia; qualcosa di istintuale, che passa attraverso la pelle, il corpo. E attraverso le mani, soprattutto. Proprio come un artigiano, è con esse che rendo visibile la mia visione. Aprirò il suono allargando le braccia, le lascerò sospese per indicare attesa, porterò il suono verso l'alto, o lo abbasserò in un pianissimo, fino a farlo terminare con un gesto conclusivo, verso il basso, come se stringessi tutta la musica nel pugno della mia mano. Se voglio indicare un suono forte, lo dipingerò con un gesto più ampio, così come se voglio indicare una legatura lo farò con un movimento fluido, e lo staccato avrà invece un movimento più puntuale, piccolo e preciso. Esistono movimenti standard dunque, ma gli stili direttoriali sono molto diversi, ed è normale: dirigere è un po' come gesticolare, una cosa personale e che cambia da individuo a individuo. Ci sono direttori molto severi e altri che si lasciano coinvolgere; c'è chi indica con grande ampiezza e chi con movimenti brevi e secchi. Ci sono direttori che si muovono moltissimo (e sudano moltissimo, anche!), e altri che rimangono algidi, e vien quasi da pensare che la loro forma di comunicazione si muova su un altro piano, del tutto smaterializzato, intellettuale. Ma, dicevamo, le mani. I movimenti del direttore sono certamente la parte più curiosa e affascinante

del nostro lavoro. Alcuni possono sembrarvi senza senso, ma altri sono davvero molto logici; banali, addirittura. Se vi chiedessi, senza conoscere nient'altro di musica, come dirigere un brano in tre tempi, quale figura geometrica disegnereste? E uno in quattro tempi, potendo usare soltanto una mano? Scommetto che avete pensato per la prima richiesta a un triangolo, e per la seconda a una specie di croce. Il linguaggio del corpo è certo personale, ma ci sono dei segni, dei movimenti, che ogni uomo, a dispetto della lingua e della cultura, è capace di riconoscere anche solo vedendomi, come fa, con la coda dell'occhio.

Quello che faccio nella realtà non è molto diverso: sollevo la mano destra, che è quella con cui il direttore tiene la bacchetta, e la muovo dall'alto verso il basso e viceversa, se batto un ritmo in due tempi. Ma se batto un ritmo ternario, la mano si sposterà leggermente a sinistra e poi a destra, per poi ricongiungersi al punto di partenza. Il movimento sarà tanto più veloce quanto più il suono è veloce, preciso, oppure lento, ondeggiante nell'aria se voglio indicare una melodia *cantabile*.

### Imparare a dirigere



Stringere la bacchetta con la mano destra significa che è lei quella deputata a tenere il tempo, cioè a indicare gli accenti ritmici e a dare gli attacchi ai singoli strumenti e ai gruppi di strumenti. La bacchetta generalmente si regge con l'impugnatura che batte contro il palmo, per consentire una buona presa. Per procurarsene una non sarà necessario andare da Olivander, il fabbricante di bacchette magiche in *Harry Potter*, anche perché la nostra bacchetta purtroppo non è magica, ma è comunque lei a scegliere te. Ne esistono tipi diversi a seconda del materiale, dell'impugnatura o della lunghezza, così che sono differenti per peso o maneggevolezza. Io personalmente preferisco il legno: è materia viva, che sento di più sul palmo della mano; in qualche modo mi sembra che conduca meglio le vibrazioni (ma nessun drago è stato maltrattato nella realizzazione della mia bacchetta, lo giuro). L'impugnatura è la parte più importante: può essere di legno, metallo o sughero. E poi c'è la forma, a goccia o più tondeggiante, e quello dipende davvero dalla sensazione che ciascuno ha nella mano. L'ultima variabile, la lunghezza, è strettamente correlata al numero di orchestrali o artisti in genere che ho davanti: essendo un amplificatore del gesto, una bacchetta più lunga mi serve per essere vista anche dal coro, dai cantanti o da chi suona nell'ultima fila. È davvero un oggetto molto personale, unico. E vi dirò che io, per esempio, spesso non la uso. Trovo che utilizzare le mani mi dia una maggiore possibilità di *nuances* espressive. Ho realizzato che quando impugno la bacchetta in una mano e tengo la sinistra libera, le due mani, ovviamente, hanno due pesi diversi: una è collegata principalmente alla ritmica, la destra, e l'altra all'espressività. La mano sinistra infatti, contestualmente, serve a esprimere il come, il modo in cui la musica deve sgorgare da quegli strumenti: dinamiche e agogica, appunto. Quando invece non uso la bacchetta, le mie due mani sono allo stesso livello, e a questo punto ho tutte e dieci le dita a disposizione: dieci dita paritarie nella funzione, nell'espressione, con cui sento la materia musicale più facilmente, e mi sembra come di poterla manipolare, di im-

primerle una direzione, una potenza. Non avere la bacchetta mi dà la sensazione di un'altra leggerezza, e quindi volentieri non la uso con ensemble più piccole, dove quasi mi pare fuori luogo, o con particolari repertori, quelli che mi sembrano aver bisogno di più espressività o anche quelli contemporanei, che mi ispirano molto in tal senso.

Insomma, come avrete capito, un direttore è un vero esperto di multitasking. Fare più cose contemporaneamente è semplicemente il minimo che ci si aspetta da lui, ed è anche per questo qualcosa di molto difficile da imparare e da insegnare. Ma la magia che vi avevo promesso? Sta nel fatto che per fare tutto questo, per portarvi alla meraviglia del concerto, spesso un direttore ospite ha a disposizione solo due o tre prove per misurarsi con l'orchestra e creare con loro quel rapporto di ispirazione, fiducia e motivazione che è essenziale per la buona riuscita di qualsiasi performance. Dobbiamo continuare a lavorare su noi stessi, sul nostro ascolto, sulle competenze tecniche e le qualità umane per far sì che ogni volta l'incantesimo si ripeta.

*Tutto il mondo è un palcoscenico*

Oppure tutto nel mondo è burla, come avrebbe detto il caro Verdi. Il nostro viaggio è quasi finito, ma manca un'ultima tappa in questo safari teatrale: non abbiamo osservato il palcoscenico, che è ancora vuoto. E se in teatro ci siamo contemporaneamente noi, i musicisti, e un palcoscenico sgombro, significa che qualcosa di molto speciale sta per accadere. Allora su il sipario!, e andiamo a cominciare.

L'uomo dalla mefistofelica barbetta che sta entrando ora è Claudio Monteverdi: bambino prodigio, compositore e maestro di musica tardo rinascimentale. Monteverdi lavorò per diversi anni come musicista alla corte dei Gonzaga, a Mantova, dove

allora era vivo tutto un sottobosco di sperimentazioni musicali teoriche e strumentali, in particolare canore (la stessa moglie di Monteverdi, Claudia Cattaneo, era cantante presso la corte). È a lui che si può attribuire l'attuazione definitiva di una particolare teoria musicale, la *teoria degli affetti*, che legava strettamente musica e poesia e le rendeva capaci di suscitare una determinata passione nell'ascoltatore. Sono le basi dell'intera opera italiana. *L'Orfeo*, una delle sue «favole in musica», riuniva insieme tutte le risorse allora disponibili: la narrazione, la musica e il canto. In realtà era già da un po' che si stava diffondendo un nuovo tipo di spettacolo, che, coerentemente con i principi rinascimentali, voleva riprendere quello che allora si credeva fosse il teatro greco, ovvero una performance narrativa tutta cantata. A Firenze un particolare gruppo di intellettuali riunito attorno al conte Bardi (la Camerata de' Bardi) ragionava sul legame fra musica e parola e proclamava la netta superiorità della monodia sul contrappunto. Si era diffusa così la pratica del *recitar cantando*, uno stile di canto monodico che prevedeva l'accompagnamento di uno strumento e in cui era rigorosamente bandita la polifonia – la nuova forma che, abbiamo visto, dal Trecento era andata sviluppandosi in Europa e anche in Italia. *L'Orfeo* però, e soprattutto l'opera successiva di Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, sono qualcosa di molto diverso dal recitar cantando: spesso e volentieri polifonici, contenevano già in nuce gli elementi che avrebbero poi portato all'opera come noi la conosciamo, con la sua classica distinzione fra arie e recitativi. Questo nuovo tipo di spettacolo, che fa sempre più furore, viene chiamato *melodramma*, cioè rappresentazione cantata (dal greco *mélōs*, “canto”).

Ma torniamo un attimo a controllare Monteverdi: «il divino Claudio» – come lo definì D'Annunzio – è uno che non sta mai fermo. Non vorrei che ci cadesse giù dal palco. Il teatro dei suoi tempi è molto diverso dal luogo in cui ci troviamo ora e che abbiamo imparato a conoscere. Le rappresentazioni teatrali fra

Rinascimento e Barocco si svolgevano infatti prevalentemente al chiuso delle corti e per un pubblico estremamente ristretto. Solo nel 1637, a Venezia, apre il primo teatro a pagamento, e comincia un'epoca di grande fama per compositori e librettisti, cioè gli scrittori d'opera, spesso però tiranneggiati dai cantanti che li spingono a inserire sempre più virtuosismi e fioriture nelle loro parti. E ben presto comincia a sentirsi l'esigenza di una nuova semplicità: fuori Monteverdi, e benvenuto a Christoph Willibald Gluck. Può sembrare a prima vista il classico rigido signore tedesco, ma il giovane Willibald era talmente appassionato di musica che, ancora ragazzino, fuggì di casa guadagnandosi da vivere nelle piazze come canterino e suonatore ambulante, vagabondando fino a Praga (da qui, e dalla vita rude e spartana che il padre, guardiacaccia dell'Alto Palatinato, gli aveva imposto, pare derivi il suo carattere ardente ed energico). Fino a che un suo protettore non pensò bene di inviarlo a Milano: quella italiana era allora l'unica cultura in cui l'opera fosse pensabile. Tutta la musica, in realtà, parlava italiano: era la lingua delle corti più raffinate, delle persone più sofisticate. Nel cuore di quella che avremmo chiamato Europa c'era una supremazia musicale indiscussa: quella dell'opera e della lingua italiana. Ancora al tempo di Mozart, nato circa quarant'anni dopo Gluck, le opere sarebbero state composte nella nostra lingua; Vienna era praticamente "provincia italiana".

Gluck rinnovò profondamente l'enorme carrozzone barocco che nel frattempo l'opera era diventata, ripensando il rapporto fra parola e musica e mettendo la seconda decisamente al servizio della prima, rendendola di nuovo comprensibile. Allo stesso modo doveva essere comprensibile l'azione, che venne spogliata di tutti i *divertissement* (gli intermezzi fra un atto e l'altro, che piano piano diventeranno un vero e proprio genere a parte, l'*opera buffa*) e resa molto più semplice e lineare, ricondotta alla sua idea originale di racconto di una vicenda. Dal punto di vista musicale questo si tradusse in una sistematizzazione più rigida

delle diverse parti dell'opera. Il momento del canto venne diviso nettamente in due: il *recitativo*, un momento in cui versi liberi e narrativi venivano cantilenati al di sopra di un accompagnamento strumentale, eseguito al clavicembalo o dall'intera orchestra (è quello che distingue il recitativo *secco* da quello *accompagnato*), che è il compimento dell'azione, ciò che manda avanti la trama e il tempo drammaturgico; e l'*aria*, una parte di canto disteso che spesso fermava il tempo dell'azione per portarci all'interno del mondo dei sentimenti e delle impressioni dei protagonisti. È l'espressione pura del sentimento – e tutta l'opera italiana si basa fortissimamente su questa alternanza e dicotomia di azione ed espressione.

Ora sbrighiamoci a fare uscire Gluck, prima che riesca a litigare con qualcuno anche qui, soprattutto perché il personaggio che stiamo per introdurre porta con sé un catalogo di barbieri, cenerentole, gazze ladre e tiratori con l'arco litigiosi e pieni di pasticci da far invidia a qualsiasi commediografo moderno. È Gioacchino Rossini, pesarese, ipocondriaco, collerico, amante della buona tavola e grande compositore di opere buffe (e non solo). È sul finire del Settecento che, come vi avevo anticipato, il genere comincia infatti a basarsi anche su un'altra dicotomia: quella fra *opera seria* e *opera buffa*. Da una parte ci sono trame essenzialmente tragiche, che si occupano della vita di personaggi nobili dal punto di vista storico e morale: personaggi della storia o della mitologia classica o della religione cristiana. A Napoli, invece (e dove, se non nella patria dello sberleffo e dell'improvvisazione?), si sviluppa un tipo di rappresentazione diverso, che voleva mettere in scena personaggi con cui il pubblico potesse più facilmente immedesimarsi. La contrapposizione fra i generi fu tale che addirittura nella Parigi del Settecento scoppiò una querelle (la *querelle des bouffons*: così erano chiamate le compagnie itineranti di origine italiana che mettevano in scena intermezzi e opere buffe) sul predominio dell'una o dell'altra opera. In Francia l'opera buffa italiana fu bandita, ma in Italia

abbiamo avuto invece una lunga teoria di servette innamorate, vecchi avari, servi imbroglianti o coppie romantiche, inganni, prese in giro e indovinelli, amori infiniti, travestimenti e fanciulle bellissime: insomma tutto il repertorio della commedia dell'arte di cui hanno fatto uso a Vienna un grande compositore come Mozart (che, non a caso, scrive ancora in italiano) e moltissimi in Italia, fra cui Cherubini e il nostro Rossini, non a caso soprannominato "il Mozart italiano". Di Rossini probabilmente conoscete il "crescendo", ovvero la modalità con cui ripeteva una frase musicale aumentando sempre più la potenza e il suono di tutta l'orchestra, o forse anche l'ouverture della *Gazza ladra* che è entrata a far parte della colonna sonora di *Arancia Meccanica*. Ma forse non sapete quello che successe alla prima della sua opera più nota, *Il barbiere di Siviglia*. Come ormai siamo abituati a vedere, la prima di quest'opera conosciutissima e che oggi è fra gli emblemi dell'italianità all'estero fu, nel 1816, un fiasco clamoroso. Il ventitreenne Rossini fu fischiato addirittura per le proprie scelte di abbigliamento, ma tutto dipendeva principalmente dagli scontri interni alla sua tifoseria e a quella di Paisiello, compositore della generazione precedente notissimo e molto amato. La soprano protagonista fu fischiata praticamente dalla prima nota. Un gatto nero fu introdotto sul palcoscenico, scatenando isterie e sberleffi nel pubblico. Uno dei figuranti inciampò e si ferì in malo modo. Ma la replica successiva, eliminata la claqué, sarebbe stata un successo. Con Rossini l'opera diventa estremamente brillante, fresca, sempre nuova e divertente: con i suoi temi avrebbe divertito e intrattenuto il pubblico, ma anche bordeggiato il crescente spirito romantico.

Facciamo allora entrare insieme tutta la nuova schiera dei compositori romantici. Nell'Ottocento l'opera conosce il suo periodo d'oro, il suo apice. I nomi si moltiplicano: Bellini, Donizetti, Verdi, poi Meyerbeer, Berlioz, Bizet e Gounod, Puccini, Wagner, Strauss. L'italiano perde il suo primato come lingua prediletta, e i caratteri nazionali cominciano a entrare prepo-

tentamente sia nella musica che nelle vicende raccontate. Ma a differenza di *zarzuela* (spagnola), *Singspiel* (tedesco) e *opéra comique* (francese) in cui i dialoghi invece che essere declamati come nel recitativo italiano vengono puramente recitati senza musica, l'opera italiana è l'unica a essere interamente cantata. Mentre gli altri paesi differenziavano nettamente il momento della recita da quello musicale, infatti, noi abbiamo sempre continuato a cantare. Sarà per via della nostra lingua, come ci dicono all'estero: noi cantiamo sempre, anche quando parliamo. E, ho scoperto, correggere nei cantanti la pronuncia delle parole nella nostra lingua consente loro di migliorare l'esecuzione. Rimproveratemi allora, se nel nostro paese vedo così tanta bellezza.

E se adesso vi dicessi che l'opera, in una forma estremamente semplificata e ridotta, è già entrata in tutte le vostre case? E per di più, l'ha fatto quando eravate piccoli ed estremamente suggestionabili? Sono anzi certa che ne avevate moltissime, le custodivate su cassetta, e consumavate i nastri a forza di guardarle e riguardarle, tranquillamente inconsapevoli di quanto da grandi avreste considerato l'opera assurda, o noiosa... sì, è proprio così: i musical e i lungometraggi animati non sono altro, nella loro struttura di base, che lo schema semplificato di un melodramma. Con la loro alternanza di parti recitate e parti cantate disegnano lo schema stilizzato di un'opera, e, seppure la recitazione semplice qui ovviamente prevalga, hanno l'andamento e il fascino dell'opera (senza parlare poi di quelle che derivano esattamente la loro colonna sonora da omonime opere sinfoniche, più di un terzo del balletto di Čaikovskij, per esempio, fu riutilizzato nella *Bella addormentata nel bosco* prodotto dal colosso americano, o che sono esse stesse come dei giganteschi poemi sinfonici, come *Fantasia*). Ma vi dirò di più: nella vostra vita di tutti i giorni ci sono anche moltissime arie provenienti dall'opera "vera". E magari nemmeno lo sospettate. Forse qualcuno di voi si ricorda dello spot di un famoso detergente per le

superfici di qualche anno fa («Igiene sì, fatica no»): ebbene, la melodia su cui era cantata la filastrocca pubblicitaria non era che quella di una famosa opera francese, la *Carmen* di Bizet. O ancora di come una nota casa produttrice di automobili abbia utilizzato la struggente *Un bel di vedremo*, dalla *Madama Butterfly* di Puccini, per sponsorizzare il motore “sinuoso” del suo ultimo gioiellino. Le case automobilistiche sembrano amare particolarmente l’opera lirica: negli ultimi dieci anni ne hanno utilizzate moltissime. Provate ad ascoltare *Je veux vivre* dal *Romeo e Giulietta* di Charles Gounod o il *Duetto dei Fiori* dalla *Lakmé* di Léo Delibes, e vi accorgete subito che quelle note suoneranno come “già sentite”. Più recentemente, uno sciroppo per la tosse ha adattato ai suoi fini *Libiamo ne’ lieti calici*: come se potessimo bere uno sciroppo con la stessa spensieratezza della Traviata e dei suoi invitati (Traviata che fra l’altro muore di tisi, eh, volevo solo ricordarvelo, pubblicitari e geni del marketing). O ancora, la famosissima pizza surgelata di *La donna è mobile*: notevole, non c’è che dire. Le arie di moltissime opere dunque, così come le loro ouvertures sinfoniche, fanno parte da sempre della nostra vita quotidiana. Sono brani di straordinaria potenza: perché accettare che ci vengano proposti in pillole, con arrangiamenti raffazzonati, estremamente semplificati, come un cibo precotto (appunto) che basta solo riscaldare? Perché non andare direttamente alla fonte, e approfittare fino in fondo della bellezza di questa musica?

Ma torniamo sul nostro palco, e sgombriamolo di nuovo: il personaggio che sta per entrare ha bisogno di molto spazio e di un grande silenzio. Le sue idee sull’“opera d’arte totale” cambieranno per sempre la musica lirica e il mondo dell’opera. Ecco che entra Richard Wagner (e che nessuno applaude, per carità). La vita di Wagner fu alquanto avventurosa, intrecciata con i personaggi e lo spirito del suo tempo. Le sue opere, tragiche, lunghe, spesso composte in tetralogie, riprendevano leggende della mitologia tedesca o norrena ed erano fortemente influen-

zate dalla filosofia del suo tempo, in particolare da quella di Arthur Schopenhauer. A Wagner si deve l'invenzione di un procedimento che cambiò il volto dell'opera e senza il quale cinema e serie tv contemporanee non sarebbero praticamente pensabili. Avete presente quando, nel corso di un film o di una serie, un particolare personaggio continua a ritornare, o una situazione a ripresentarsi, ed è sempre accompagnata da una melodia, un accordo, o una figurazione ritmica? Se siete appassionati di fantascienza, non vi sarà sfuggito che in *Dottor Who* ogniqualvolta il personaggio del Maestro torna in scena la musica si struttura intorno a quattro pulsazioni, di volta in volta modulate su note diverse, proprio perché è a quel tipo di ritmo che il personaggio è dichiaratamente associato. Oppure al modo in cui in *Guerre Stellari* a ogni personaggio è associato un tema melodico ben definito, che ritorna ogni volta per tutta la durata della saga (e che deriva in gran parte dall'intermezzo della *Manon Lescaut...* ma questa è un'altra storia). Nel mondo dell'opera lirica questo si chiama *leitmotiv*, e il suo più grande utilizzatore fu proprio Wagner. In tedesco la parola non significa altro che "motivo ricorrente", "motivo conduttore": Wagner fu il primo a capire che associare un personaggio o una situazione a un motivo ritmico o melodico (o a un accordo: ricordate lo shock dell'accordo del *Tristano*?) poteva permettergli di esprimere meglio caratteri e cambiamenti di quel personaggio, o di quella situazione, nel corso dell'opera. E se poi pensate che le sue opere tendevano a prolungarsi e dilungarsi moltissimo (fino a quattro o cinque ore, senza contare gli spin-off), capite bene che questo espediente cominciava anche a diventare una necessità tecnica.

Ma è venuto il momento di congedare anche Wagner, e dare spazio ai cantanti dell'opera per cui avete in mano il biglietto. Quella curiosa adesso sono io: quale opera avrete scelto? Cosa vi avrà affascinato di più, fra tutte le storie che vi ho raccontato? Se ancora siete indecisi, potete andare avanti a leggere: ho qualche suggerimento in serbo per voi.

BEATRICE VENEZI

ALLEGRO  
CON  
FUOCO

INNAMORARSI  
DELLA MUSICA CLASSICA

  
UTET

**Dal 2 aprile in libreria**

<http://www.utetlibri.it/libri/allegro-con-fuoco/>