

ALESSANDRO ZIGNANI



Zecchini Editore
III

Questo libro è un manifesto di adesione al Verismo. Sono convinto che il guru di simile movimento, Gustave Flaubert, mentre scriveva *Madame Bovary*, si facesse le matite risate alle spalle di costei: la più cretina delle eroine romanzesche possibili. Poi, siccome i tempi sono mutati, noi prendiamo per serie le sue intenzioni caricaturali. In quarant'anni di studio e lavoro nella e sulla musica, ho imparato ad apprezzarne i lati buoni (i suoni), e quelli cattivi (coloro che producono i suoni). Ho imparato, soprattutto, che i musicisti sono gli unici, tra gli artisti (forse fatta eccezione per taluni pittori) a non praticare l'Umanesimo. Un musicista può essere grande anche essendo compassionevole verso i propri simili come Hannibal the Cannibal, empatico verso chi non la pensa come lui quanto Stalin e ignorante come l'unico politico non corrotto che ci sia oggi in Parlamento (quanto sono bravo a stornare le querele...). La musica non è un'arte umanistica. Che cos'è allora? L'arte delle emozioni? Non direi. Direi che spesso l'organizzare le emozioni in un linguaggio oggettivo valga come difesa impenetrabile alle stesse. I musicisti, certi musicisti, fanno musica per poter esimersi dall'emozionarsi in prima persona. A loro *non* è dedicato questo libro. O meglio, questo libro è dedicato a chi vuole difendersi da loro. L'ho scritto in fretta e furia, perché ogni tanto qualcuno che avevo parodiato diventava a tal punto parodia di se stesso da non poter venire, qui, parodiato. La follia ha una logica maggiore di qualunque scrittore pazzo. Ciò che è sopravvissuto, ve lo ripropongo ad uso di chi, lavorando in orchestra, insegnando o studiando in Conservatorio, oppure venendo costretto, da semplice appassionato, a sentire la musica da chi lavora

in orchestra e ha studiato in Conservatorio, voglia farne un vademecum per distinguere l'assurdo dall'illogico (una terza categoria, in musica, non c'è) e dunque salvaguardare ancora per un po' la propria salute mentale. Un'ultima avvertenza: nessuno dei personaggi di cui qui si parla corrisponde ad un solo modello reale, sono tutti formati di singoli caratteri schizoidi, paranoici e polimorfo-perversi attinti fior da fiore dall'immortale pianta delle demenza pentagrammatica. Però, siccome Flaubert diceva "Madame Bovary c'est moi", se a un solo modello assomigliano, esso è il loro autore: io (quanto sono bravo a difendere la mia privacy...). Se poi qualcuno dovesse riconoscersi in uno di essi, non si preoccupi: in molte cliniche straniere praticano il suicidio assistito a prezzi ormai abbordabili.

ALESSANDRO ZIGNANI

NOTA BENE

Questo libro è, nelle sue parti narrative, un'opera di fantasia. In esse, ogni riferimento a fatti, persone, luoghi ed enti esistenti è da considerarsi puramente casuale.

▶▶▶ 1. LA VALANGA DEGLI SGHEI

Còrnea Ritorta e Pistillo Postiglioni sono nati in Val Nulla il 33/3/3333 (fa fede l'atto di nascita firmato dall'ufficiale al registro Ebbro Valpolicella). Fin dall'infanzia si sono interessati alla musica, e da sempre la musica non si è interessata a loro. A dieci anni di età, nel 3343 (*sic*) si sono segnalati con una trascrizione dell'*Arte della fuga* di Bach per orchestra di pettini con sopra la carta velina. Come effetto psicosomatico, dopo la prima esecuzione persero contemporaneamente tutti i capelli: questo li legò per la vita. Appena ventenni fondarono nel luogo natale una Scuola di Disillusione Musicale, dove gli aspiranti musicisti venivano disillusi dalla musica e spronati ad abbandonarla per sempre, evitando così le inevitabili frustrazioni di una carriera mancata (recentemente la scuola è diventata Istituto Musicale pareggiato, essendo i suoi programmi conformi a quelli dei Conservatori di Stato).

La svolta nella loro vita avvenne quando Còrnea, la cui memoria musicale fuori del comune era ratificata dalla presenza, sul suo cranio, di due orecchi sinistri – “sindrome di Walkman”, un neurologo che la morte per investimento da parte di un treno mentre camminava sui binari della berlinese *Hauptbahnhof* tenendo il cellulare sull'orecchio sinistro inibì dall'approfondirne la patogenesi – scoprì che due note del secondo fagotto in un concerto per pianoforte di Mozart replicavano esattamente la parte per tricche e ballacche nell'arrangiamento di *La dis che l'è malada* a cura del CAISAG: Coro Alpini dell'Adamello Ibernati per Se-

Tartini

La sua musica faceva da stuzzichino durante gli *happy hour*. Una delle sue composizioni, *Il trillo del diavolo*, gli è stata suggerita in sogno da Belzebù dopo che si era fatto cinque *mojito*.

Vivaldi

Secondo Stravinskij ha scritto per cinquecento volte lo stesso concerto. Secondo Vivaldi, Stravinskij ha venduto cinquecento volte meno dischi di lui.

Marcello

Faceva il bidello nel Conservatorio dove insegnavo prima. Non sapevo che fosse anche un compositore.

Corelli

Ha inventato la Sonata da Camera e il Concerto Grosso, poi si è accorto che quest'ultimo, in camera, essendo grosso, non ci stava, allora per la stizza ha inventato la Sonata da Chiesa, che è più grossa di quella da camera ma meno del Concerto Grosso.

Monteverdi

Il Barocco comincia con lui, perché è il primo compositore del cui stile non si sa cosa dire, in quanto cambia ogni volta, e

Rossini, Gioachino

Metteva le stesse Arie in Opere diverse. È il maestro del riciclo, e dunque padre del movimento ecologista. Le sue Opere buffe sembrano serie, e le buffe, talora, cretine. Leggeva la trama del libretto solo dopo avere composto la musica, per non confondersi le idee. Ha introdotto in orchestra il “crescendo”, che è uno stile tipicamente italiano in quanto allineato con il nostro *spread*. Gli si deve l’invenzione del sipario, senza il quale, altrimenti, non si sarebbe capito quando finivano le sue Opere.

Bellini, Vincenzo

Ha aspettato per tutta la vita Maria Callas, che però si è materializzata solo dopo la sua morte. Ha scritto *La sonnambula*, avente per protagonista il pubblico che sta assistendo all’Opera; la *Norma*, che di norma non si riesce a cantare, e *I Puritani*, la cui trama non vi riassumo per senso del pudore. Essendo morto molto giovane, è stato arruolato dai Romantici tra i loro precursori. Dirigere le sue Opere richiede al direttore il “braccio peristaltico”, onde star dietro alle continue oscillazioni dei cantanti.

Donizetti, Gaetano

Scrivendo il meglio delle sue Opere mentre, cinque minuti prima della scadenza del contratto, andava alle poste a spedire

Giazotto, Remo

v. Albinoni, Antonio, “*Adagio*”.

Rota, Nino

Scriveva musica per i film di Fellini, sperando che questi gli avrebbe dato una parte in uno di essi. Quando vide che non succedeva, per la stizza si mise a scrivere musica seria nella quale usava la musica scritta per i film di Fellini prima che i film di Fellini venissero girati.

Ravel, Maurice

Gli piacevano gli orologi, ma non aveva mai il tempo di comprarli, sicché si creava in lui un paradosso tra Estetica e Poetica che poi passò diritto nella sua musica. Per avere tutti gli orologi che voleva scrisse *L'heure espagnole*, un'Opera tratta da un certo Cervantes dal quale prese anche le *Tre canzoni di Don Chisciotte a Dulcinea*, prima di andare fuori di testa come il suddetto personaggio. Qualcuno disse che la sua malattia cerebrale era dovuta alla bastonata infertagli dal suonatore di rullante dopo la prima del *Boléro*. Amava così tanto la Spagna che quando gli dissero essere, quella, piena di spagnoli, non ci andò, così scrisse la *Rapsodia spagnola* facendosi cantare tutti i temi da un gruppo di turisti che erano appena tornati da una crociera, e quelli cantarono così bene che lui per la felicità inventò la “musica al quadrato”. Compose anche un *Concerto per la mano sinistra* che, alla prima esecuzione, fu suonato dal suo dedicatario in modo così maldestro da risultare perfetto. Un suo brano singolare è il *Concerto in Sol* per Benedetti Michelangeli e orchestra. Talvolta viene trascritto per altre tastiere, ma non ottiene lo stesso successo.

Hindemith, Paul

Scriveva le Fughe a tre per tre, usando la carta chimica per farne più copie; poi, nella fretta, i fogli si sovrapponevano e ve-

▶▶▶ LUOGHI COMUNI SULLA MUSICA

La musica è un linguaggio universale.

E difatti noi comprendiamo e amiamo istintivamente i *raga* indiani, il *gamelan* giavanese e quella musica rituale che accompagna il teatro *Nô* giapponese: tutta roba che cantiamo sotto la doccia.

La musica rende migliori.

A commento si vedano l'epistolario di Mozart (v.), la biografia di Beethoven (v.) e Wagner (v.) e la lista di quanti musicisti tedeschi si distinsero come ufficiali delle S.S. e brutali sterminatori di ebrei e minoranze varie.

La musica è il linguaggio dei sentimenti.

Ditelo a J.S. Bach, Hindemith e Stravinskij, e sentirete che schiaffoni...

Prima la musica poi le parole.

Ops, scusate... Questo non è un luogo comune, è la pura verità.

Si studia a casa, e da piccoli.

A casa, da piccolo, l'allievo assimila solo i difetti del maestro. Chi non cambia tecnica e visione della musica lungo gli anni, non è un musicista.

Non so come, ma le mie mani se lo ricordano.

In concerto, alla prima scartoccia di caramella state sicuri che avrete un vuoto di memoria.

▶▶▶ **PARTE TERZA. LA MUSICA SENZA UN FILO DI GRASSO (*)**
Kit di emergenza per conversazioni musicali
con intenditori veri o presunti

▶▶▶ **GLI ESPERTI DI PLAGI**

Capita sempre. Si è in compagnia, al ristorante con amici, oppure in treno con incontri occasionali già trascesi, di loro iniziativa, al rango di amici, e qualcuno dice: “Lo sa(i) che il tema principale del primo movimento della *Sinfonia n. 3 ‘Eroica’* di Beethoven è identico a quello dell’*‘Overture’* di un’Opera scritta da Mozart bambino, *Bastiano e Bastiana*? E che nel *‘Preludio all’Atto Primo’* del *Parsifal* di Wagner risuona un motivo che compare pari pari nel primo movimento della *Sinfonia n. 5 ‘La Riforma’* di Mendelssohn?”.

“Non solo lo so – rispondo io subito, ben sapendo che la migliore difesa è l’attacco (e intanto chiedo il conto, oppure fingo di dover scendere a Forlimpopoli, dove, chissà perché, mi tocca sempre di scendere quando incontro gli scocciatori ferroviari) – ma il primo tema del *Concerto per violino* di Čajkovskij riprende l’enfasi di don José quando pianta il coltello nel petto di *Carmen*. Del resto, non era il caso Bizet si lamentasse, visto che la celebre *‘Habenera’* sull’ancheggiare della quale Carmen lancia al bell’ufficiale il fiore della seduzione è scippata nota per nota da *El arreglito*, di Sebastian Iradier. Qualora poi Lei/tu si/

(*) Il titolo è un doveroso omaggio a Gene Gnocchi e il suo *Il mondo senza un filo di grasso*, Bompiani, Milano, 2004.

Tra i rappresentanti più insigni dell'arte direttoriale che al giorno d'oggi sfarfallaggino di bacchetta davanti al naso delle compagini orchestrali planetarie, ognuno ha il suo modo di ottenere ciò che vuole. Si va dal sorrisetto mefistofelico alla "tanto lo so che qui sbagliate sempre" il cui effetto è quello di evitare, per impuntatura d'orgoglio, gli sbagli, all'atteggiamento da *tutor* oxfordiano intento a contare il punteggio del cricket di certi direttori britannici che, se l'orchestra salta per aria, guardano l'orologio, per non turbare troppo i loro colleghi in un momento in cui sarebbe indelicato guardarli fisso. Poi ci sono certi direttori russi che sembrano usciti dal Tolstoj di *Guerra e pace*, il principe Bezuchov: malrasati, la faccia collassata, con gli occhi stravolti lanciano l'orchestra verso talvolta la gloria talvolta l'abisso, a seconda dello stato di salute momentaneo.

Un caso di perfetto *aplomb* era quello di Neville Marriner, non a caso a lungo violinista dell'Orchestra Sinfonica di Londra. Braccia basse, sguardo carezzevole, Marriner conosceva come pochi quanto fosse importante, quando si dirige, essere l'ascoltatore ideale, sempre pronto a deliziarsi dei propri strumentisti. Nella *Quarta Sinfonia* di Beethoven, così difficile per gli equilibri timbrici, sembrava un cane da pastore: quello che sta dietro alle ultime pecore, le più balenghe, per rimetterle nei ranghi con una spinta del muso. C'era, nella sua serenità, un senso di *understatement* molto umano, del tipo: "*Gentlemen*, se anche la traversata fosse irta di freddi marosi, sappiate che sullo scoglio del quarto movimento ci sono io col punch bollente". Impagabile.

Nato in una famiglia dell'antica aristocrazia, Rachmaninov si trovò a compiere i suoi studi musicali nel periodo in cui la Russia riscopriva il proprio passato di opposizione all'Europa: di terra impregnata di tradizione ed estranea all'accademismo dell'arte occidentale. In quegli anni il Gruppo dei Cinque, del quale facevano parte Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij Korsakov e Kjuj, tentava di dare alla musica russa quello stesso slancio innovatore e selvaggio grazie al quale la sua letteratura si era scavata, in pochi decenni, un sacrario tra le più grandi di tutti i tempi. Penetrare nel passato, nel patrimonio della chiesa e del popolo, diviene dunque un imperativo che Rachmaninov apprende, a Mosca, dalla rigorosa scuola di Arenskij. Ha appena diciannove anni quando *Aleko*, la sua prima Opera, suscita l'entusiasmo di Čajkovskij; ad essa seguirà una magnifica *Francesca da Rimini*. Ma è soprattutto come pianista-compositore che il Nostro, prima dei vent'anni d'età, acquista fama, soprattutto per merito di un Preludio che negli Stati Uniti prese il titolo *Le campane di Mosca* e che segna l'inizio di un connubio tra simbolismo letterario e musica poi sempre associato all'umanista compositore, e da lui subito con crescente insofferenza.

In Russia sono, questi, gli anni delle profezie, delle nuove fedi, dell'attesa dell'apocalisse. Gli ingegni visionari dei poeti Belyj, Rozanov, Merežkovskij, proclamano una sconvolta attesa dell'Anticristo redenta da un panteismo di ispirazione magica. Rachmaninov elabora un linguaggio ermetico dove il canto dell'uomo, la sua nostalgia di eterno, si muove tra aria, acqua, terra e fuoco, in un teatro terrestre scosso dalla rivelazione della bellezza e la coscienza della sua fatale dissoluzione. Dalle anti-

Gioachino si assise alla Carega della Malora. Era una scrivania tutta intarsiata di Mori – chi orbo d'un piede, chi monco di mano, chi cent'occhi, per i buchi che i tarli gli avevano scavato nella cocuzza – le cui gambe erano di uno struzzo australe e i margini fatti di cavallucci marini: dono di un usuraio ebreo della Giudecchia dopo la “prima” dell'*Inganno felice*. Aveva la fama di portare jella, e di fatto Gioachino se l'era portata a Roma per dare di piglio alla malasorte. Il *Barbiere* doveva cadere. Un fiasco al Teatro Argentina con un'Opera risuolata peggio di un liuto arabo finito in mano ad un corsaro spagnolo e sforzato a chitarrone, che traccia poteva mai lasciare? Questa volta aveva troppo confidato nelle sue forze. Per fortuna, peggior compagnia di canto non poteva darsi e, non fosse bastata alla tregenda, ora i seguaci di Paisiello avevano preso dall'orchestra di quello, tutta zufoli e pifferi, l'attitudine al richiamo dello storno sì dappresso che in scena sarebbero mancati solo i cani da riporto, non avesse, il compositore stesso, appreso la parte ad analoga muta.

Insieme alla carega, Gioachino aveva recato con sé dalla città lagunare anche Martin Cocai: un copista del Teatro San Moisè cui la miseria, di notte, faceva lume fino al vuoto abisso delle budella. Gli si era attaccato ai fondelli come la tigna presa in un lupanare. Ora, trascrivendo i fogli del *Barbiere* che Gioachino gli passava col braccio costante che manco il pendolo di Galileo, faceva tanto di cipiglio e si batteva la cuticagna nello scoprire man mano gli ospiti delle passate glorie travestiti da biscazzieri nuovi.

►►► **Indice sommario**

<i>Precauzioni d'uso</i>	v
------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Biografie possibili ma non probabili

1. La valanga degli sghei	3
2. Il pianista angelico	10
3. <i>Acta musicologica</i> (sezione quarta, anno MMXVIII, numero quindici/bis, appendice undicesima)	18
4. Prassi autentica	23
5. Direttori si nasce	31
6. Il suono primevo	40
7. Apollo e Dioniso	48
8. Tempo di festival	56
9. <i>The Revenant</i>	64
10. La cortesia dell'ospite	72

PARTE SECONDA

Lineamenti di storia della musica ad uso dei corsi preaccademici

La musica antica	77
Il barocco	80
L'Opera italiana	82
Teoria della musica	85
Lo stile classico	91
Il periodo romantico	96
Piccolo lessico del Novecento musicale (in ordine alfabetico)	102
Brevario dell'Opera nel Novecento. Fonte: <i>wakkapedia</i>	124
Luoghi comuni sulla musica	130

PARTE TERZA

La musica senza un filo di grasso (kit di emergenza per conversazioni musicali con intenditori veri o presunti)

Gli esperti di plagi	135
Una modesta proposta per prevenire	137
I tendini di Alkan	139

<i>Gangs of New York</i>	141
Sedute spiritiche e sensi di colpa	143
Datemi un reperto che ne faccio un tema	145
Prima la musica poi le parole	147
La notte della musica	149
Lo specchio e il sosia	151
La civiltà della memoria	153
Keplero degenerato	155
Un eden perduto	157
Che cosa è la musica classica?	159
La volontà è un caso	161
Le maschere della musica	163
Chi è il <i>boss</i> ?	165
La prima nota è anche l'ultima	167
Come sopravvivere alla "prassi autentica"	169
L'interprete fedele è sempre un cane	171
Il respiro dell'orchestra	173
I grandi modelli del passato	175
La morte, in musica, ti fa bello	177
I <i>jingle</i> di beethoven	179
La musica "classica", è anche colta?	181
Gli indigeni al Conservatorio	183
La penetrazione della musica nell'ascoltatore medio	185
Gli occhi della musica	186
La lirica russa: una terapia per l'Europa	188
Beethoven: il misantropo umanista	190
La carriera di un burattino	193
Strategie di podio: <i>gentlemen</i> e cosacchi	196
L'esilio dell'Europa: Rachmaninov	199
La terza via di Brahms	201
Fantasmì di macchine bambine	205
La passione del vuoto	209

PARTE QUARTA

Largo al Barbiere. Fantasia rossiniana per musicisti, cantanti e due gatti

Siviglia a Roma	211
Che dramma, le emozioni...	221
La serenata interrotta	232
Il tartaglio di petto	242
L'inutile precauzione	251