

GIANFRANCO PLENIZIO

*Bizzarrie
musicali*

Incidenti e accidenti della musica



PRELUDIO

Dove si spiegano gli intenti di questo libretto

Molte persone rifuggono dall'ascolto della cosiddetta "musica classica" per una specie di timore reverenziale. Chi fa professione di musica, la frase che si sente dire più di frequente è: "Sa, io di musica non capisco niente". È vero che la musica classica richiede un ascolto più attento della musica che si consuma abitualmente. Mettere come sottofondo una Sinfonia di Brahms è una cosa inutile oltre che sciocca. Ma la musica si può fruire in tanti modi. Anche chi non abbia specifiche competenze musicali può trarne grande piacere a livello emozionale. Certo, ci sono musiche molto complesse, come ci sono libri molto complessi. Ma c'è anche tantissima musica di qualità e di facile e piacevole ascolto. E poi non è un mondo così severo, così paludato come si potrebbe credere.

Come in tutte le forme d'arte, vi sono momenti di sentimento, di dramma ma anche di distensione e buonumore. Inoltre spesso accadono avvenimenti imprevisti che possono suscitare un sorriso o una risata. E più è articolato il mezzo espressivo – come l'opera lirica – più questi avvenimenti sono frequenti. Per piccoli o grandi incidenti tecnici ma an-

che per iniziativa degli interpreti che cercano così di alleggerire la tensione cui sono sottoposti.

L'opera lirica è senza dubbio la forma più complessa di spettacolo. Un cantante di buon livello deve avere una bella voce, deve saperla usare abilmente, deve essere un raffinato interprete da un punto di vista musicale – sotto “scorre” un'orchestra che non concede eccessive libertà – infine deve essere un bravo attore. E scusate se è poco. Per di più gli organi vocali sono fragili e spesso soggetti a indisposizioni. Si può comprendere quindi lo stato di ansia con cui i cantanti – anche i più “rodati” e i più acclamati – affrontano ogni recita. Pertanto non fa meraviglia che, superato uno scoglio particolarmente arduo, anche i più seri professionisti siano tentati di organizzare qualche innocua burletta. Bisogna aggiungere che questo avviene molto raramente nei grandi teatri e quando avviene di solito si tratta delle ultime recite. Ma è abbastanza frequente con le compagnie italiane all'estero e nei teatri minori, come vedremo.

Questi “inattesi accidenti” non avvengono solo sul palcoscenico, ma anche in orchestra. Adorno nella sua *Sociologia della musica* ha sottolineato lo “spirito da caserma” degli orchestrali. Motivandolo con una specie di regressione che coglierebbe anche preparatissimi strumentisti davanti ad una autorità assoluta come quella del direttore. In altre parole: io ne so più di te, ma devo fare le stupidaggini che dici tu. Per cui me ne infischio e torno ragazzo. Spiegazione sicuramente azzardata ma non priva di un fondo di verità. E infatti gli scherzi che gli orchestrali si fanno fra loro talvolta sono parecchio “pesanti”.

Ecco, l'intento di questo libretto è raccontare un po' di questi accadimenti, in qualche caso decisamente buffi. Ci si può chiedere come siamo venuti a conoscenza di questi fatti,

alcuni dei quali risalgono a più di un secolo fa. Prima di tutto interviene quella che potremmo chiamare “trasmissione orale”. Ci sono storie che si narrano da decenni negli ambienti musicali, con varianti e abbellimenti. Tant’è che non si è mai assolutamente sicuri che le cose siano andate come si racconta. Ma il senso è quello e le piccole varianti non lo mutano. Un considerevole contributo – riguardante i teatri d’opera statunitensi – me lo ha dato il prestigioso critico musicale Justin Davidson che qui ringrazio sentitamente.

Poi ci sono le fonti scritte. Biografie e autobiografie di artisti, commenti critici, recensioni giornalistiche. Un *mare magnum*. Non ho voluto appesantire la lettura con un apparato di note che sarebbe sterminato. Mi limito quindi a citare una volta per tutte i due autori principali cui ho fatto riferimento. Il primo è il Marchese Gino Monaldi (Perugia 1847-Roma 1932). Compositore, storiografo, critico e impresario, ci ha lasciato alcuni bei libri di memorie: *Cantanti celebri del secolo XIX* (Roma, Nuova antologia, s.a.); *Ricordi viventi di artisti scomparsi* (Campobasso, Tipografia Molisana, s.a.); *Memorie di un suggeritore* (Torino, Bocca, 1902); *Le prime rappresentazioni celebri* (Milano, Treves, 1910). Il secondo, molto più recente, è un americano appassionato d’opera e raccoglitore di fatti curiosi: Hugh Vickers, che ha pubblicato due libretti: *Disastri all’opera* e *Disastri all’opera 2*, entrambi tradotti in italiano e pubblicati dall’editore Pagano di Napoli nel 1992 e 1995. C’è fra i due autori una sostanziale differenza. Monaldi era un musicista e la sua condizione anche di impresario gli dà una profonda conoscenza dell’opera e dei suoi meccanismi. Vickers – ma credo che abbia anche lui buone competenze musicali – si limita a raccontare episodi buffi o sconcertanti con indubitabile brio,

ma, verrebbe da dire, senza entrare nel merito. Ad ogni modo entrambi sono stati fonti preziose per questo scritto.

A questo proposito comunque, e per chiarire la mia posizione occorre precisare che molte delle storie raccontate dalle mie fonti sono note anche in altre versioni e fanno parte di quello che abbiamo chiamato “patrimonio orale”. Di cui nessuno è strettamente “proprietario”. Quindi, ribadendo la mia gratitudine, esprimo il diritto di fornire la mia, di versione, sottolineando particolari musicali che le altre hanno trascurato. Particolari che spesso sono stati i veri promotori degli eventi descritti. (E premetto umilmente che nei miei resoconti ci saranno probabilmente anche degli “svarioni”. Del resto anche le mie fonti non ne sono esenti. Cito solo un caso: Vickers attribuisce al 13 dicembre 1913 un episodio accaduto nell’opera *Giulietta e Romeo* di Zandonai che venne eseguita per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nel 1922).

Infine ci sono i ricordi personali, miei e di altri. E in quarant’anni di carriera se ne vedono di cose. Ovviamente ci saranno molti altri episodi altrettanto divertenti dei quali non sono a conoscenza. Sperare di raccogliarli e raccontarli *tutti* è pura follia. Un’altra questione da chiarire è quella dei nomi e dei luoghi dove si sono svolti i fatti. Talvolta sono sconosciuti, talaltra si è preferito tacere il nome di chi, nel racconto, non ci fa una bella figura. Infine si sono evitate frasi che si sarebbe dovuto ripetere centinaia di volte. Come *si racconta, si dice, si narra, sembra*, ecc. Il lettore tenga comunque presente che, malgrado gli sforzi di precisione e completezza, nella narrazione di questi avvenimenti fa sempre capolino una percentuale di alea. Per cui mi sento di concludere questo breve preludio con le stesse parole che l’editore americano aveva apposto ai libri di Vickers: “Se non è vera, è ben trovata”.

INTERMEZZO I

L'OPERA DEL CAIRO

Un ricordo personale

Negli anni dell'apprendistato ho frequentato diversi teatri d'opera, italiani e stranieri. Quale più vivace, quale più tranquillo. Con personale più o meno numeroso, ma l'aria che si respirava era assai simile dappertutto. L'opera del Cairo era singolarissima e riconoscibile all'istante. Quando si apriva la porta dell'ingresso degli artisti si vedeva una specie di galleria fiocamente illuminata e specie nei giorni in cui soffiava il Kamsin si camminava per qualche metro su uno strato di sabbia. Al centro, seduto vicino a un tavolino, c'era un ometto con una sdrucita calabba (la lunga veste araba) che beveva tè e fumava. In fondo si intravedeva una casermetta di pompieri, spesso impegnati a ripulire le pompe dalla sabbia. L'ometto, con un sorriso sdentato, ci indicava la scala che portava al retropalco, da dove si accedeva alle sale di prova, ai camerini e al palcoscenico. E dappertutto c'erano strati di polvere, tanto che salendo la scala si lasciavano spesso delle impronte. Un altro ometto con uno scopino in mano spazzava qua e là ma non più di un metro quadro al giorno.

All'Opera del Cairo si faceva ogni anno una stagione d'opera italiana che durava più di un mese e mezzo e com-

ATTO II

DIRETTORI E REGISTI

con un breve accenno alla musica per film

La figura del direttore d'orchestra nasce piuttosto tardi nel mondo dell'opera lirica. Prima il compositore, o un suo sostituto, sedeva al cembalo e badava soprattutto ai cantanti sul palcoscenico mentre il tempo per l'orchestra lo dava il primo violino con l'archetto. Si può immaginare che si creassero facilmente delle discrepanze notevoli. Questa situazione durò fino agli anni Sessanta dell'Ottocento e oltre. In Italia il primo vero direttore che si assunse la completa responsabilità dell'esecuzione, stando in piedi davanti all'orchestra e dominando sia questa che i cantanti sul palcoscenico fu Angelo Mariani. Dotato di grande sensibilità e musicista di altissimo livello, rese completamente obsolete le esecuzioni dei tempi precedenti e divenne una figura insostituibile. Dopo il suo esempio e facendo tesoro delle sue esperienze, il ruolo del direttore si diffuse rapidamente. Inutile ricordare qui i molti che assunsero tali funzioni. Piuttosto bisogna rilevare un fenomeno che nacque insieme alla bacchetta, ed era l'autorità assoluta che il direttore assumeva di fronte a tutti gli altri interpreti – facevano eccezione solo alcuni cantanti di grande fama coi quali bisognava un po' scendere a patti.

ATTO III

ANIMALI IN SCENA E ALTRI DRAMMI

dove bisogna turarsi il naso e fare le corna

Sono pochissime le opere che richiedano espressamente degli animali sul palcoscenico. Sul momento mi viene in mente solo il primo atto de *La Juive* di Halévy e il terzo de *La fanciulla del West* di Puccini, nei quali sono previsti dei cavalli – ma si potrebbe farne tranquillamente a meno. E tradizione vuole che nell'ultimo atto del *Boris* di Musorgskij il falso Dmitrij entri a cavallo. Però i registi, specie quando possono disporre di spazi grandi come l'Arena di Verona o, tanto per rimanere in Italia, le terme di Caracalla si sbizzarriscono a impiegare cavalli, cammelli, elefanti e via elencando. Queste povere bestie, per quanto scelte per la loro docilità – e spesso anche “sedate” – uscendo dalle loro stalle e passando per i retropalchi semibui, quando si trovano in mezzo a tutte quelle luci e con il frastuono di orchestre e cori hanno, comprensibilmente, reazioni imprevedibili. La più frequente è che il loro spavento si trasformi in copiose defecazioni.

Mi raccontava Federico Fellini che, appena arrivato a Roma dalla Rimini natia, per guadagnare qualche soldo si era proposto come comparsa alla stagione di Caracalla. Venne

INDICE SOMMARIO

PRELUDIO	
Dove si spiegano gli intenti di questo libretto	1
ATTO I	
CANTANTI E OPERE	
Scherzi, incidenti e altre amenità	5
INTERMEZZO I	
L'OPERA DEL CAIRO	
Un ricordo personale	40
ATTO II	
DIRETTORI E REGISTI	
con un breve accenno alla musica per film	51
ATTO III	
ANIMALI IN SCENA E ALTRI DRAMMI	
dove bisogna turarsi il naso e fare le corna	69
INTERMEZZO II	
UN VIAGGETTO NELL'EROS	
passioni in musica	85

ATTO VI

ORCHESTRALI E PUBBLICO

La sagra delle corbellerie e facezie varie 96

BREVE POSTLUDIO

dove si evidenziano tracce di rimpianto 117