

JOHNNY VOLPE

# *Animali da palcoscenico*

*Luoghi, persone e attività ludiche  
che si sviluppano a margine  
dell'attività di un'orchestra*



## *Introduzione*

Il mondo artistico è sicuramente tra quelli più ricchi di fermento per l'imprevedibilità di un lavoro sottoposto a continue e ingestibili variabili. Negli anni in cui ho spaziato all'estero per varie istituzioni artistiche e musicali mi sono capitate situazioni veramente divertenti, al limite dell'assurdo che ho deciso di raccontare dividendole per categorie: dall'archivio alla direzione generale, dalla direzione artistica, ... al variegato mondo delle maschere...; un universo esistenziale molto ricco, che testimonia quanto le passioni possano esaltare la personalità di coloro che vivono di musica.

Quando si va ad ascoltare un concerto, in effetti, si coglie solo la conclusione di un lavoro che necessita di una preparazione minuziosa ed accurata, quasi fosse il *puzzle* di un quadro impressionista, il quale trova una sua precaria realizzazione su un tavolo in bilico su un precipizio. Tanto tempo per capire dove inserire le tessere mancanti, selezionando con attenzione non solo le sagome, ma anche le differenti sfumature dei colori, senza possibilità di sbagliare e disponendo di un tempo limitato, prima che il tavolo precipiti nel vuoto. Il concerto, in effetti, è un momento magico, breve e irripetibile nella sua unicità. Non duplicabile, anche qualora debbano sopraggiungere delle telecamere e dei microfoni, che vogliano tentare di trasmettere ai posteri la memoria visiva e uditiva dell'evento. All'evento musicale bisogna partecipare perché possa comunicare le sensazioni più profonde. Forse, l'immagine del mandala tibetano è un po' forte, ma può dare l'idea del lavoro, minuzioso e precario, fi-

nalizzato alla realizzazione di un concerto. Lavoro, che scompare tra i venti come i disegni dei monaci tibetani, non appena abbiamo ascoltato l'ultima nota proveniente dal palcoscenico. Tutto svanisce ogni sera e si rinnova peraltro il giorno seguente, nonostante nella tua vita possano attraversarti le maggiori sventure possibili come il bucare una gomma, oppure perdere la schedina vincente del totocalcio.

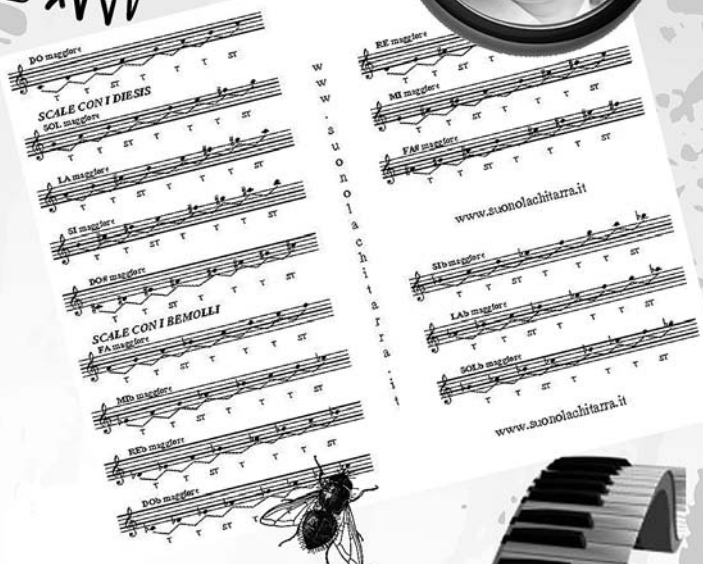
Un momento magico, breve e irripetibile che ti ripaga delle mille attese preparate con cura per ogni concerto. Preparazioni dense di ansia che richiamano alla memoria le prime frustranti attese per i cosiddetti saggi di fine anno, che ogni musicista conserva – volente o nolente – nei vaghi ricordi dell'infanzia. Quale musicista non possiede la memoria dei saggi di fine anno nella propria scuola di musica tra bambini piangenti, insegnanti intransigenti, mamme ansiose e papà insofferenti?

Il mio incubo iniziò, quando mi assegnarono una pianista molto più giudiziosa di me per suonare la *Barcarola* di Armando Curci al saggio finale del primo corso. I violinisti – si sa – hanno qualche problema d'intonazione, specialmente quando iniziano a studiare, e quella fanciulla con i boccoli era dotata davvero di tanta pazienza per riuscire a sopportare le mie imprecisioni, sottoponendomi ad estenuanti prove pomeridiane, inframmezzate da un'unica, brevissima, pausa per la merenda. Un momento conviviale parco e austero, costituito da due gallette e un bicchiere d'acqua del rubinetto, come si diceva allora. Nemmeno la gazzosa mi offriva la mia prima partner musicale, della quale ricordo soprattutto la voce acida e i grandi occhialoni, che nascondevano un viso – per la verità – non particolarmente grazioso.

Forse, la troppa invidia nei suoi confronti, perché suonava uno strumento (e così pongo delle ottime premesse perché possa iniziare fin dalle prime pagine di questo libro una bella polemica tra pianisti e violinisti) che consideravo più facile, avendo i suoni già determinati nella loro altezza; forse,



AAAK



la maggiore organizzazione nello studio, tipica delle bimbe nei primi anni delle scuole elementari; o forse, la determinazione di quella fanciulla (che a volte mi prendeva le dita e me le spostava sulla tastiera, “per intonare a forza il passo”, diventando nel mio immaginario di bambino la “Storcidita”, uno strano essere dei cartoni animati), me la fecero apparire meno avvenente di quanto in realtà fosse, ovvero una vera e propria racchia, saputella e troppo costante nello studio.

In effetti, con lei fu solo una stretta collaborazione artistica, nulla di più, soprattutto perché fin da bambini vi sono ritmi di prove veramente estenuanti, che ti fanno dimenticare la poesia dell’incontro tra un maschietto e una femminuccia.

Il giorno del saggio, poi, è quello più frenetico. Tutti devono salire sul palcoscenico per cui le prove iniziano fin dalle prime ore del pomeriggio per protrarsi fino a qualche minuto prima che entri il pubblico in sala. Un tour de force estenuante – governato non solo dagli insegnanti che cercano di far salire per primi i loro allievi, in modo tale che possano tornare a casa e riposarsi più degli altri – ma nel quale si assiste alle prime scaramucce tra genitori per gli spazi e la visibilità sul palcoscenico dei loro figli. Quella volta erano tre bambini a misurarsi con un trio. Flauto, pianoforte e violoncello, ma il flautista era un po’ sfiatato per la stanchezza, il pianista “pestava” troppo per il nervosismo e il violoncellista stonava perché (purtroppo) non era figlio di Rostropovich. Così, visto che tutti gli insegnanti si erano temporaneamente eclissati per una lunga pausa al bar dell’angolo, intervennero direttamente i genitori dei giovani musicisti, che impiegarono pochi minuti per rovinare completamente il clima già teso. La mamma del flautista accusò la mamma del pianista di farlo suonare troppo forte. La mamma del pianista si offese perché non tollerava che il figlio venisse scambiato per un pianista accompagnatore (suo figlio era un pianista, un pianista punto e basta; un pianista senza aggettivi, al massimo si sarebbe potuto aggiungere che studiava per diventare un so-

## *Il bello che studiava economia e composizione*

Per diversi mesi la situazione rimase stazionaria. Nessuno venne assunto per sostituire il “buffo personaggio”, così mi arrangiai da solo. Iniziai con l’introdurre le famose richieste scritte per la distribuzione delle fotocopie e il sistema funzionò, oltre a farmi fare quattro risate con le diverse ortografie che venivano impiegate per autori come Brahms, che spesso diventava *Brams*, Mendelssohn, che si trasformava in *Mendelsbonn* (con l’acca che poteva spostarsi a seconda dei giorni), Dvorak che frequentemente diventava *Vorak* e così via. Il rapporto era comunque ottimo perché i colleghi apprezzavano l’impegno e la dedizione. Ci furono periodi eroici perché durante una settimana densa di appuntamenti artistici la società dei telefoni ci tagliò i fili non certo per ragioni di carattere tecnico, ma per la più classica delle situazioni: non avevamo pagato le bollette! Così, dovetti effettuare tutte le telefonate di lavoro dal mio vecchio telefono cellulare, scoprendo che alcuni direttori d’orchestra non sempre hanno le idee chiare sui brani, che dovranno dirigere. Uno di questi mi chiamò perché non sapeva che esistessero diverse versioni di uno stesso brano sinfonico. Io spiegai al mio cellulare, con la mia personale scheda telefonica, le caratteristiche delle varie versioni, facendo una lunga dissertazione musicologica al maestro che avrebbe dovuto dirigere il brano. Una specie di “pronto soccorso musicologico” anche perché pochi giorni dopo il maestro avrebbe iniziato le prove con l’orchestra e doveva ancora scegliere la versione della partitura che avrebbe voluto adottare. Feci notare poi al maestro che la

## *Gli orchestrali*

Gli orchestrali sono il primo motore di un'orchestra, l'anima pulsante di un'istituzione artistica, e con la loro voglia di prodursi, di esprimersi e di lasciare spazio alla loro creatività contaminano l'ambiente nel quale si trovano. L'immagine che preferisco dell'orchestra è quella di una creatura straordinaria, con tante teste e tante braccia, che si muovono e si agitano ognuna con la propria energia. L'energia, la forza, è la sensazione che avverto tutte le volte che entro in un ambiente musicale, per quel fluire di vibrazioni che ti invade. Non hai difese perché la musica ti attraversa sempre con la sua energia pervasiva. Inizialmente ascolti i suoni, poi rimani attirato dalle movenze dell'artista che si produce in un balletto continuo, utilizzando ogni muscolo del suo corpo per farti partecipe del suo messaggio sonoro. Anche la mimica del volto cambia, lo sguardo si concentra, ma lascia comunque trapelare il fluire delle emozioni attraverso lo scintillio degli occhi, che ruotano sulla partitura per cercare la prossima difficoltà e per esorcizzarla. Tu sai che quel "passo" non sempre è perfetto, che quel *la acuto* non sempre è intonato, bello nel suono e le note che seguono quel *la acuto* sono veloci, sfuggenti, ma non sempre riesci a suonarle come vorresti, con i respiri adeguati, con gli appoggi più indicati. Tu sai di aver passato tanto tempo su quel "passo", ma a chi ti ascolta questo non interessa perché la tua musica deve fluire comunque, indipendentemente dalle "difficoltà oggettive", perché altrimenti si interrompe l'atmosfera che eri riuscito a creare. Dall'altra parte, il pubblico, in specie se

è musicista, o amico, o parente di chi sta suonando, non è mai spettatore passivo, ma freme anch'egli sulla seggiola e – dopo il sopraggiungere del “passo complicato” – si rilassa, attendendo le prossime difficoltà. Tutto magari sfugge agli occhi di spettatori inesperti, ma lo scorrere di tutta questa energia li attraversa comunque e trasforma la loro percezione della realtà. Alla fine di un concerto le emozioni tendono sempre a risuonare per tutta una serata, non solo per l'oggettiva forza comunicativa della bella musica, ma anche per l'energia degli esecutori: insomma l'adrenalina che scaturisce da un concerto non contagia solo gli addetti ai lavori, ma invade tutti senza distinzioni di sesso, razza o spessore culturale.

Il momento in cui le energie degli orchestrali raggiungono uno dei vertici massimi è quando sono in attesa di suonare. Girovagano per le zone del retropalco in modo inquieto, creando un “magma sonoro” di grande suggestione. C'è quello scrupoloso, che prova e riprova i “passi maledetti”; quello che sciorina a tutti la sua bravura sulla cadenza di un concerto, che non avrà mai occasione di suonare di fronte a tutti, ma – chissà perché – in quel contesto gli riesce benissimo; quello che – per scacciare l'ansia da prestazione – ti propone le musicchette della pubblicità; e quelli che – l'immane coppia di musicisti – si producono in un'esecuzione estemporanea di qualche celebre duetto di Rolla, di Pleyel o di Mozart.

Il tutto accade in un'atmosfera trepidante in cui si chiacchiera, si ride, ma ci si annoia anche, perché non sempre i tempi vengono rispettati al secondo e si vorrebbe salire sul palcoscenico per poi finire l'esibizione e tornarsene a casa per vedere magari lo scampolo di partita di calcio, che si è persa a causa del concerto. Capita, in effetti, che in prossimità del palcoscenico vi siano dei televisori e che, fino all'ultimo, si abbia la possibilità di vedere la finale di champions league, discettando con i colleghi sulla bravura del tal attaccante e le nefandezze del tal allenatore. Addirittura, in qual-



che concerto di minor rilievo, la stessa televisione rimane accesa per tutto lo spettacolo, in modo tale che gli artisti nei cambi di organico tra un brano e l'altro rimangano aggiornati sullo svolgimento. Ricordo che un orchestrale si portasse la radiolina durante le prove e la accendeva, ovviamente con l'auricolare, nei momenti di stasi, per poi divulgare le informazioni essenziali al resto dei colleghi, che manifestavano con evidenti cambiamenti della mimica facciale le emozioni di una partita vissuta quasi "dal vivo".

Poi, finalmente, salgono tutti sul palcoscenico, ma prima che arrivino il solista e il direttore passa ancora del tempo. Certo sto parlando di pochi minuti, pochi lunghissimi minuti, che peraltro non trascorrono mai. In questi momenti le situazioni possono evolvere comunque sempre al peggio. Ho già parlato della mancanza della parte della seconda celesta nel *Mandarino Meraviglioso* di Bartók e delle "occhiatece", che mi mandava proprio in questi momenti la strumentista, orbata del suo spartito. Le "occhiatece" (ma anche qualcos'altro) arrivavano direttamente a me, perché la signora era vicina alla mia entrata; in altri casi, invece, le informazioni provenivano dalla parte opposta del palcoscenico, filtrate e alterate da uno scambio "non verbale", che può diventare divertentissimo. Vi chiederete perché dovesse essere "non verbale", visto che la moderna tecnologia (e nemmeno tanto avanzata) prevede l'utilizzo di comodi citofoni interni. Nei posti dove ho lavorato il citofono quasi mai veniva impiegato, un po' per le classiche difficoltà tecniche, cioè era perennemente in riparazione, un po' perché era collocato lontano dall'entrata e quindi ti portava a procedere continuamente avanti e indietro dall'ingresso del palcoscenico in un tour de force che stordiva, ma soprattutto perché – e lo credo fermamente – non c'è nulla di più stimolante, che tentare di comunicare a gesti di fronte a tante persone (il pubblico del teatro) ignare dei fatti, che si stanno svolgendo sotto i loro occhi, ma dei quali non vedranno mai nulla. Ciò

che rende tutto più elettrizzante è, inoltre, la frenesia, che si produce in questi delicati momenti perché il concerto sta per iniziare e bisogna evitare che il pubblico si accorga delle incertezze incorse all'ultimo momento.

La situazione più classica che si potesse verificare era l'improvviso sfondamento di una seggiola. L'orchestrante si sedeva e scopriva che la sua postura era incerta, allora – nel caso non fosse ancora entrato il collega e il pubblico fosse poco e distratto – tentava con feline mosse di cambiare il suo scranno con uno limitrofo. Certo, non sceglieva la seggiola del compagno di leggio perché la cosa poteva risultare smaccatamente inelegante, piuttosto prendeva quella del leggio che lo precedeva come esternazione di una piccola invidia per il posto più ragguardevole del collega. Ovviamente, a qualcuno doveva pur rimanere la seggiola sfondata, così alla fine entrava il tecnico di palcoscenico e la cambiava con buona pace di tutti. In alcuni periodi di particolari ristrettezze economiche, però, la mancanza di sedie era così cronica da far rispondere laconicamente i tecnici di palcoscenico alle assillanti richieste dei musicisti, che erano terminate. In quel caso per l'orchestrante si preannunciava un concerto vissuto in modo decisamente precario con una natica più alta dell'altra, temendo sempre di sprofondare a terra, ammaccando il nobile deretano.

Capitò invece che il cigolare di una seggiola interrompesse la prova con un famoso direttore. Si stava suonando la *Sinfonia Fantastica*, brano in cui ai contrabbassi sono richieste doti di agilità tecnica particolari per la presenza di alcuni passi sicuramente non facili, e il “direttore riccioluto” si stava concentrando su alcune battute, che non emergevano in modo limpido. Aveva gli occhi puntati verso gli strumenti gravi dell'orchestra e continuava a richiedere maggiore precisione esecutiva. A volte era l'intonazione, a volte erano le dinamiche, a volte il timbro e a volte anche le arcate, che venivano continuamente modificate. “*Mettete il do in giù e il si*

*in su, così poi tutto scorrerà meglio. Anzi mettete il do in su e il si in giù, così poi il timbro apparirà suadente e leggero*". Insomma, la situazione stava precipitando perché il personaggio – di fronte a delle esecuzioni non perfette – stava perdendo la calma e diventava sempre più insofferente. A un certo punto, sul limitare di un *pianissimo*, così ben eseguito dall'orchestra, si avvertì uno strano suono proveniente sempre dalle regioni gravi. Ma come, adesso che la situazione si era risolta e il passo veniva alla perfezione, si udivano strani suoni?

Che cos'era: la maledizione della *Sinfonia Fantastica*, un vero thriller-psicoanalitico che narra l'impossibile storia d'amore tra il giovanissimo Berlioz, allora dodicenne, e l'attrice inglese Henriette Smithson, molto più grande di lui, della quale il compositore si era follemente innamorato, ma senza esserne mai corrisposto. E nel brano, dopo i momenti idilliaci dei primi tre movimenti (*Sogni e passioni; Un ballo; Scene dai campi*), l'autore ingurgita dell'oppio per dimenticare le sue fantasie che non si sono avverate e sogna, anzi si lascia trasportare in un incubo nel quale uccide l'amata e viene condannato a morte (*Marcia al supplizio; Sogno della notte di Sabba* con le streghe e il *Dies irae* finale, intonato dalle campane).

Ritornando all'esecuzione di quella volta, gli orchestrali si guardarono tra di loro per capire da dove provenisse quella strana vibrazione, ma nessuno riuscì a scoprirlo. Si suonò per la seconda volta quel "passo maledetto" e di nuovo si udì uno strano cigolio. Il direttore fermò la prova e fece chiamare l'ispettore d'orchestra. Questi, come a volte capitava, era uscito per bere un caffè al bar e così il direttore iniziò ad inveire contro lo staff per la scarsa professionalità. Ben presto qualcuno corse al bar, dove l'ispettore fu bruscamente prelevato senza avere nemmeno il tempo di terminare il suo caffè ristretto. Portato di fronte al direttore, fu apostrofato in malo modo per la sua assenza e per aver inter-

## *Indice*

Introduzione . . . . .	1
L'archivista musicale . . . . .	23
L'era del "buffo personaggio", il crescendo rossiniano di un tipo originale, ma intelligente e sensibile . . . . .	29
Il bello che studiava economia e composizione . . . . .	61
Il magretto sveglia che amava il futurismo, il vino e le donne . .	71
Il direttore d'orchestra . . . . .	79
Il mega direttore generale . . . . .	93
L'assistente del direttore, detto "il subdolo" . . . . .	97
Il direttore artistico e il direttore di produzione . . . . .	109
Gli orchestrali . . . . .	123
Il coro . . . . .	163
La guardiola . . . . .	171