

Daniele Agiman<sup>1</sup>

## **Lavorare con l'orchestra: dentro la metafora**

Quando mi è stato proposto di partecipare al corso di formazione “Il tempo della ri-creazione nel rapporto docente-alunno”, mi sono subito chiesto quali potessero essere i punti di contatto tra il mio lavoro e le aspettative degli insegnanti, considerando il fatto che, oltre a fare il direttore d'orchestra, sono anche un docente e insegno direzione d'orchestra. Da quando è partita questa proposta di incontrarsi e di parlare della mia esperienza, mettendola a confronto con quella di un gruppo di docenti, i temi comuni, che mi sono nati dentro, sono talmente tanti, vasti e profondi che il problema è arginarli e farli diventare operativi, in modo che poi producano qualche cosa di costruttivo per entrambi.

### **Il direttore d'orchestra**

Fatta questa premessa, partiamo da alcuni dati oggettivi. Io ho quarantatré anni: un'età in cui un direttore d'orchestra ha appena incominciato a capire che cos'è la direzione d'orchestra. I grandi direttori d'orchestra a quarant'anni cominciano a capire qual è la complessità del loro compito.

Normalmente un direttore d'orchestra, per le caratteristiche specifiche che lo contraddistinguono e che adesso cercherò di spiegarvi, comincia ad agire e ad essere veramente riconosciuto come un grande interprete, attorno ai cinquanta, cinquantacinque e a volte anche a sessant'anni: ci sono tempi di maturazione che sono assolutamente ineliminabili. Karajan stesso, se lo vedete agire nella sua gioventù, intorno ai quarant'anni, risulta ancora un direttore acerbo. Io da circa quindici anni sono direttore d'orchestra, dopo aver completato un ordine di studi; da cinque anni sono insegnante di direzione d'orchestra presso il Conservatorio “Verdi” di Milano. Questa esperienza pedagogico-educativa di insegnamento ha cambiato molto il mio modo di lavorare con l'orchestra, perché mi ha costretto a riflettere su alcuni argomenti che davvo per scontati.

Che cosa fa un direttore d'orchestra? Perché l'orchestra non può suonare da sola? Non è una domanda banale. Ci sono orchestre, costituite di gruppi anche di trenta, trentacinque persone che non hanno un direttore. All'inizio del Novecento, in Unione Sovietica, una grande orchestra di centoventi elementi suonava senza direttore. Per cui, sostanzialmente, dal punto di vista della produzione del suono, dell'andare insieme, un'orchestra, cioè un gruppo di persone, può realizzare da sola un risultato altrettanto efficace di quello che realizza con un direttore. Ma che cosa fa e perché esiste la figura del direttore d'orchestra?

---

<sup>1</sup> Docente di direzione d'orchestra al conservatorio “G.Verdi” di Milano

Il direttore d'orchestra, come figura professionale, appare all'inizio dell'800 perché la musica di quel periodo impone l'esigenza di un coordinatore che non è soltanto una persona che si mette al centro e si fa vedere da tutti e li manda insieme. Il direttore è anche colui che prende una "cosa morta" - il testo musicale - e la rende una "cosa viva", imprimendoci una sua impronta, una sua fisionomia attraverso quella che vedremo essere la sua natura, il suo stile, la sua conoscenza storica, la sua corporeità, la sua fisicità.

Dal 1800 in poi si sviluppa una vera e propria arte che arriva fino ai nostri giorni e attraverso la quale i grandi direttori d'orchestra sono diventati una categoria che si può sviluppare provenendo da esperienze precedenti di tipo diverso. Qualcuno già suonava prima in un'orchestra e poi si è trovato proiettato al posto di comando. Qualcuno viene dalla composizione, un compositore che magari ha iniziato dirigendo i propri pezzi e poi ha cominciato a dirigere anche pezzi altrui. Altri sono figure di pianisti-solisti, di violinisti-solisti che hanno cominciato a dirigere anche l'orchestra. La quarta categoria è quella delle persone che si sono dedicate fin dall'inizio all'idea di realizzare dei "segni morti" - le note - che si mettono insieme in un testo attraverso un processo creativo. Sono persone affascinate dal grande mistero della fase di interpretazione: il trasformare questa "lettera morta", facendola divenire una cosa viva, cioè l'esperienza del suono realizzato da persone - che costituiscono l'orchestra - e diretto ad altre persone, che sono gli ascoltatori.

### **La vita del direttore d'orchestra**

Come si vive la vita professionale del direttore d'orchestra? Un direttore d'orchestra che non ha un'attività con un'orchestra fissa - un cosiddetto free-lance - sta a casa sua, studia, lavora. Ad un certo punto riceve una telefonata. "C'è la possibilità che tu tra tre mesi venga a lavorare con questa orchestra, con questo teatro - che conosci, che non conosci, non importa - e dovrai realizzare quest'opera, questa sinfonia, questo concerto". Ti danno un progetto in mano, concordando alcuni elementi: il tempo di prova, gli interpreti, i cantanti nel caso di un'opera, gli aspetti burocratici. A questo punto il direttore d'orchestra prende le partiture, i testi dei brani che deve eseguire, e comincia a studiarseli, chiuso nel suo studio. Può essere aiutato dal pianoforte, ma normalmente si tratta di un *processo silenzioso*, analogo a quello di una persona che deve leggere un libro per studiarlo e per apprendere. Si confronta con una serie di segni che il compositore ha messo sulla carta e che si possono leggere in maniera diversa: ci sono alcune cose oggettive, una "A" è una "A" e non una "Z", non è un'altra cosa. Un DO all'interno del nostro sistema produttivo è un DO: scritto in un certo posto si suona in un modo, scritto più in alto è diverso. Ho un sistema di segni che mi rimanda a *realtà oggettivate, non oggettive*, perché in realtà non esiste un DO in natura: esiste questo suono che ad un certo punto l'uomo dell'Occidente ha deciso di chiamare DO, creando un sistema, esattamente come nell'alfabeto ad un certo punto il parlare è diventato scrivere.

E' stato fondamentale il passaggio dall'esperienza verbale all'esperienza di scrittura. In Grecia questo ha comportato, per tre, quattro secoli, una rivoluzione dei modi di pensare: la stessa cosa è successa nel campo della musica. Attorno al '800, '900 d.C. alcuni monaci, che cantando improvvisano una certa musica, de-

cidono che è possibile scriverla per comunicarla e trasmetterla. Se io canto una melodia, un “Salve Regina”, me la sono inventata e adesso la canto; domani te la insegno, tu capisci male una nota, vai a casa tua e la insegni male: è il problema della *trasmissione*. Così scopri che vai a casa dell’amico, che hai visto una settimana prima, fate il “Salve o Regina” insieme e tu lo canti in un modo e lui lo canta in un altro. Questa è una semplificazione ma è chiara la forza dell’argomento. I monaci hanno dunque fatto un’analogia e hanno pensato: “Abbiamo già la scrittura, che ci permette di trasportare il pensiero e tutto quello che vogliamo, facciamo la stessa cosa in musica. Foglio di carta, tracciamo una lineetta”.... Ci sono voluti questi cinque secoli per arrivare ad un sistema compiuto di formazione della scrittura musicale, è stato un processo che ha messo a dura prova le più grandi menti del pensiero, anche filosofico, medioevale e solo dopo molto tempo si è arrivati a poter segnare quella che era l’idea originale, il pensiero libero, sulla carta. In questo atto c’è tutto e credo che ci siano anche buona parte dei problemi dei docenti che costituiscono la creazione del processo di insegnamento-apprendimento.

### **L’improvvisazione e l’interpretazione**

Furtwängler, uno dei più grandi direttori d’orchestra della storia, grande anche per la forza con cui ha ragionato su queste problematiche, dice che la musica è *improvvisazione*. È vero! La musica nella mente del compositore è il primo e più importante anello della catena, tutto il resto può non esistere, ma se non esiste il compositore, che cosa può venire fuori? Niente!

Nella mente del compositore il suono si organizza e si realizza liberamente, senza che ci sia l’immagine di una scrittura, senza che ci siano regole che bloccano: ci sono regole di comportamento come nella lingua quando si scrive un libro, ma si possono anche infrangere. Alla fine di questo lungo e laborioso processo di creazione, il risultato è una pagina che non è suono: questa è la cosa terribile della musica. Mentre in fondo se io leggo “acqua”, queste lettere mi rimandano a qualche cosa, se io leggo DO-RE, queste lettere non rimandano a niente se non a un fenomeno fisico: a un DO e a un RE che calcoliamo in termini di frequenza di suono ma questa non è musica, sono fatti di fisica acustica che sono assolutamente irrilevanti per un musicista.

Riprendendo il discorso iniziato prima, io mi trovo ad aver ricevuto una telefonata che mi dice: “Devi dirigere fra tre mesi, con una orchestra che non conosci, la “VII Sinfonia” di Beethoven”. Mai diretta, non la conosco. Prendo la partitura, la apro e per due mesi cerco di appropriarmene. Cerco di far sì che questo segno che è un segno morto, diventi nella mia testa prima di tutto (e poi dovrà diventare nel mio braccio, e cioè nella mia corporeità) qualche cosa di vivo. Questo è un processo di appropriazione dove non ci sono regole: è solo la prima fase, ma sicuramente è la più complessa. Nel momento in cui sono lì, nel silenzio del mio studio, senza avere dei suoni in mente, ho soltanto un aspetto visivo che deve diventare un aspetto acustico, ho queste note segnate che devono diventare nella mia testa tutte le note che ha segnato Beethoven, non una di meno, non una di più, dentro la mia testa una cosa che sta “arrivando” e che ha un tempo in cui si propaga. Per fare questo non ci sono strumenti sufficienti, non bastano mai, non basta la quantità di cultura che tu hai: puoi sapere tutto di Beethoven, puoi sapere

quali altri pezzi ha scritto in quel periodo, puoi sapere tutto sugli strumenti che ha utilizzato, sulle circostanze che hanno portato a quella composizione, puoi conoscere tutte le interpretazioni su quella pagina dai tempi di Beethoven fino all'altro ieri, ma tutto questo non basta, non ti fornisce i mezzi che ti consentono poi di andare lì e di realizzarla. Tutto ciò che è cultura e proviene dalla conoscenza stilistica non è sufficiente. Due mesi di tempo per studiare una sinfonia, soprattutto una sinfonia complessa, è un tempo strettissimo: cominci soltanto ad avere alcune coordinate generali che ti consentono di andare di fronte ad un'orchestra e di cercare di realizzare la tua idea.

Nel silenzio del mio studio immagino la grande quantità di problemi che dovrò affrontare poi nel momento della realizzazione. Ma non affronto tutti i problemi. Immediatamente mi viene di fronte l'immagine di un insegnante che è a contatto con la classe: è esattamente la stessa cosa. Il direttore d'orchestra in questa prima fase è un intellettuale, un uomo di cultura, un insegnante o uno psicanalista o uno scultore, un ingegnere o un dirigente d'azienda che deve studiare le strategie nuove di marketing: c'è un compito specifico, realizzare dentro di sé queste "note morte" perché diventino suono. Ma la seconda fase è veramente la fase del didatta, dell'insegnante: a un certo punto sono finalmente in grado di dire: "Ecco mi posso sedere qui senza lo spartito davanti, senza la partitura davanti e mi immagino come deve risuonare dentro di me, come deve essere questa "VII Sinfonia", come la voglio realizzata". Quando ho fatto questo sono in grado di andare di fronte ad un'orchestra per realizzare il mio progetto interpretativo. Vi garantisco che è un processo complesso e difficile, in cui gli strumenti che abbiamo a disposizione non sono mai sufficienti. È lo stesso processo di appropriazione di un testo da parte di un attore che lo deve recitare a memoria o da parte di un insegnante che deve studiare una materia o un argomento da spiegare ai ragazzi. Gli allievi nel mio caso sono persone che spesso sono più grandi di me e che magari hanno già suonato quella sinfonia settecento volte e forse con direttori molto più bravi di me.

### **Il primo impatto**

Ecco allora la seconda fase. Finalmente viene il momento: mi hanno chiamato a Firenze, una bella orchestra - che non conosco -, arrivo in un bell'albergo e mi sistemo. Prima prova: è il momento cruciale, il primo impatto. Di fronte a un'orchestra con cui non ho mai lavorato, entrano in gioco una quantità di problematiche psicologiche enormi: c'è l'orchestra che per tutta la vita ha sognato di fare il direttore d'orchestra e invece deve continuare a suonare il terzo trombone, che pensa: "Guarda 'sto fesso che ho davanti, pure più giovane di me"; c'è il vecchio violinista che è quarantasei anni che suona la "VII" di Beethoven: "Io l'ho suonata mille volte, arriva il "pisanello", che mi saprà dire?"; c'è il sindacalista di turno che dice: "Ragazzi fa freddo, c'è quello spiffero d'aria, cosa mi interessa di questo qui anche se è il più grande genio del mondo, dopo quarantacinque minuti ci alziamo e facciamo assemblea"; c'è il giovane alle prime armi che dice: "E cosa fa questo? Io devo vedere se riesco a suonare tutte le note"... Poi ci sono diverse dinamiche divertenti intorno all'orchestra. Pensiamo come è sistemata, fisicamente, un'orchestra attualmente: archi, violini, violoncelli, viole, contrabbassi sotto e strumenti a fiato sopra. C'è una separazione fisica che com-

porta inevitabilmente uno scontro interno. Questo è assolutamente uguale a quello che succede in una classe: maschi contro femmine, questo contro quello e tutto il resto. Ma è difficile immaginarsi in che guaio uno si trova con un'orchestra nuova.

I primi due minuti, sette minuti, otto minuti, o la prima mezz'ora – il tempo dipende dalla tua bravura - ti rendi immediatamente conto sulla pelle, attraverso lo sguardo degli orchestrali, di che cosa sta succedendo. Cominci a dirigere, viene fuori il suono e capisci: “Ah questi sono deboli, perché non ascoltano questo, quello ce l'ha con quello”. Vedi subito se tra primo e secondo oboe c'è o non c'è sintonia. Se c'è uno spazio di mezzo metro, ad esempio, non c'è sintonia.

Un testo che mi ha cambiato molto la vita è “*Il linguaggio silenzioso: la prossemica*” del sociologo Hall. Per il direttore d'orchestra la prossemica è un grande problema perché se tu hai una fila di primi sedici violini e sei per tutta la vita di fianco a uno che non ti sta a genio, è molto meglio andare dal direttore d'orchestra e chiedere di cambiare posto. Il clima ovviamente cambia radicalmente. I problemi concreti, reali, sono analoghi a quelli che ciascuno trova in famiglia, sul lavoro, nei rapporti sociali. E' la stessa cosa in piccolo, forse in modo un po' più artificioso: ci si trova a realizzare un compito, una sinfonia, un concerto o un'opera, ma i problemi sono analoghi.

Tu sei dentro un'orchestra meravigliosa, con tanta voglia di suonare ma molto spesso ti trovi con un'orchestra che ha problemi e dinamiche interne che, in qualche misura, condizionano la tua idea musicale.

Primo impatto: saluti il primo violino, sali sul podio (il podio è terribile perché sei più in alto di tutti anche se sei piccoletto), hai la tua bacchetta. La bacchetta non è stata inventata per contraddistinguere il capo: è necessaria perché è ciò che il direttore d'orchestra suona. Il direttore d'orchestra non suona né uno strumento né l'orchestra: fa suonare gli altri attraverso un gesto, un movimento nello spazio che deve diventare tempo. Il suono cambia completamente a seconda del movimento: due direttori, oltre che con le loro idee, anche con la *gestualità*, la *fisicità* modificano il suono che viene fuori dall'orchestra. Sei lì con questa bacchetta che è il punto dove deve suonare l'orchestra: l'orchestra guarda, per andare insieme, il tuo viso e i movimenti del tuo corpo sostanzialmente e tecnicamente, deve andare insieme con la punta della bacchetta, il vero punto di riferimento. Tu puoi essere buono, gentile nei modi di rapportarti con l'orchestra, non importa, ma perché si realizzi la tua idea, devi essere “autorità”.

Vai su, cominci a muoverti e dici: “Signori, bene, allora VII Sinfonia di Beethoven, la suoniamo, dall'inizio”. Ma durante il tuo camminare, dal tuo camerino fino al podio, loro ti hanno già valutato, mentre tu hai percepito l'ostilità, la tensione, il piacere, la voglia di fare, la non voglia di fare, di collaborare. Moltissimi orchestrali di altissimo livello dicono che è sufficiente capire come un direttore si presenta dando la mano al primo violino, o come esce dal camerino, per capire se con lui si fa musica o non si fa musica. Fa un po' parte della mistica della direzione d'orchestra, però c'è molto di vero: in definitiva una personalità o la senti o non la senti. Non è necessario avere personalità schiaccianti: si può essere molto tranquilli, modesti, umili, molto collaborativi, meno “Io sono rappresentante della verità, Voi siete..”. Ma, in genere, da come arrivi si percepisce se c'è una personalità o meno.

## Il tempo di prova e il tempo della formazione

Ora partiamo con quello che io chiamo il *viaggio*: ho due, tre, quattro, cinque giorni di prove. In questi giorni di prove non faccio concerti, non realizzo l'evento finale. *Qual è il concerto per voi, per voi insegnanti?* Questo non lo so. Io so che voi avete il tempo di prova che è *il tempo della formazione*. Forse il concerto è il momento in cui una classe termina un certo ciclo di studi, con un esame finale, o la fine di un anno scolastico, il momento in cui si può vedere che cosa si è realizzato. Mi è un po' difficile capirlo, mentre mi è molto chiaro capire che nel periodo delle mie prove, io sono un insegnante chiamato a far sì che nell'orchestra ciascuno si scrosti dalla sua personale idea della VII di Beethoven. L'orchestra magari ha suonato quindici giorni o un mese prima la stessa sinfonia: deve spostarsi dall'idea di sinfonia che gli ha lasciato l'ultimo direttore - che sia migliore o peggiore della mia non importa, ma è diversa - e tutti devono venire verso la mia idea, di cui devo essere assolutamente convinto. E' nel periodo di prova che si lavora su due aspetti: *il tempo* e la *ri-creazione*.

Il tempo che passo con l'orchestra è un *tempo disciplinato*, come quello che il docente trascorre con una classe: un'ora, pausa, un'ora, pausa. Qualunque orchestra, anche la più strepitosa del mondo, la più collaborativa, ha tempi sindacali: un'ora e un quarto, pausa un quarto d'ora, un'ora e un quarto, pausa di mezz'ora, pausa lunga se si fanno cinque ore. Posso togliere tempo se sento che il mio lavoro è finito prima di un'ora e un quarto: l'orchestra è felice, tutti a casa a mangiare, quasi come i bambini al suono della campana. Quindi ci sono tempi burocratizzati e formalizzati, ma il modo in cui li gestisco dipende solo e soltanto da me. Primo problema: man mano che tu affronti questo lavoro di direttore d'orchestra e cominci a pensare alla problematica del tempo di prove, a come gestirle e farle funzionare al meglio, sempre più scopri che *il tempo della pausa è assolutamente continuo*. Per una settimana lavori con queste persone anche quando te ne vai in albergo. La tua idea continua a girare e si realizza proprio nel momento in cui tu meno te l'aspetti perché magari non è un momento collettivo. Per esempio, se per un'ora e un quarto io lavoro su un dettaglio, vuol dire che c'è un punto difficile del movimento della sinfonia. Ci siamo su ancora un quarto d'ora, venti minuti e magari non viene, non funziona. Alcuni direttori, seguendo le proprie strategie, insistono finché arriva il momento in cui si raggiunge il punto desiderato. Altri direttori dicono: "Ci fermiamo, ci vediamo domani". Il giorno dopo, può capitare, o può non capitare - mistero - che il problema si risolva in prima esecuzione. Non sempre però è così meravigliosa e idilliaca la situazione: se non riesci a risolverla ci devi insistere e magari tutto si realizza nel momento del concerto; oppure non si realizza affatto. Forse il problema tecnico rimane perché è una tua mancanza tecnica, oppure una carenza degli strumentisti che non sono in grado di suonare un passaggio. Ci possono essere difficoltà oggettive che non sono superabili perché bisognerebbe lavorare più a lungo, ma ci sono difficoltà della situazione specifica che si risolvono in maniera misteriosa.

L'esperienza del grande direttore permette di intuire se bisogna insistere fino all'eccesso o se bisogna lasciare un *tempo di maturazione*. Il tempo di maturazione è spesso un tempo in cui non si sta lavorando su quella difficoltà specifica, è il tempo della *sedimentazione* di quello che ti ho dato. Molto spesso, le orchestre, al bar, durante la mezz'ora di pausa, quando ci si ritrova dopo la prova, op-

pure finita la giornata, realizzano parlando “Ma questo qua, in quel punto ci ha sconvolto tutte le nostre idee...” “Sì, però guarda che...” Realizzano, continuano a macinare i messaggi che io direttore ho dato, il progetto che ho fornito. Io sono il realizzatore di un progetto culturale e artistico di altissimo livello, trasmesso dal signor Beethoven che mi ha detto: “Questo è il mio messaggio, tieni e cerca di realizzarlo nella migliore maniera possibile”. Devo andare e “dire” a questi quaranta, cinquanta o settanta strumentisti: “Guardate che quello che io ho lavorato, le idee che mi sono creato, quello che ho vissuto dentro di me è molto vicino, credo, a quello che voleva Beethoven. Cercate di seguirmi fino in fondo, lavoriamo insieme per mettere in atto questo progetto”. Se questo progetto è vincente, l’orchestra - così come i ragazzi a scuola - lo percepisce. Ciascun strumentista si rende conto che sta andando in una direzione che magari non avrebbe voluto prendere nella sua vita ma è la direzione giusta: questo vuol dire che ti seguono. E ciò avviene, secondo modalità misteriose, in cui *il tempo della ricreazione e il tempo dello studio* scandiscono il tempo della realizzazione. Per uno strumentista studiare il passaggio da lento a veloce finché funziona, è un *tempo continuo*. Io per una settimana sono l’ispiratore di progetti che finiscono nel concerto.

Ti rendi conto che, dal momento in cui dai la mano al primo violino per la prima volta fino all’ultimo giorno in cui finisci l’ultimo concerto e saluti l’orchestra, è un crescendo continuo. Se è andata bene, ognuno alla fine ti viene a salutare perché è un segno di riconoscimento, così come i bambini salutano l’insegnante perché hanno percepito che per quella settimana si è stati bene insieme, si sono fatte cose giuste e belle. “Oh, guarda, non è quello che volevo fare, nella mia vita, di questa musica, però è bello quello che mi hai dato”. Allora, non c’è più un tempo morto. Tu sei in albergo e non vedi l’orchestra come astratta o immaginaria ma ti appare, sempre più, costituita da persone. Ad un certo punto devi affrontare anche problemi di persone. Se uno ti dice: “Mi scusi, io oggi un quarto d’ora prima dovrei andarmene perché ho il bambino malato”. Non gli dici: “No, tu stai lì!”. Oppure si gli dici: “Sì, tu stai lì perché non me ne frega niente!”. Sono modi diversi di fare, non dico che uno sia meglio dell’altro.

Sono il coordinatore di una settimana di lavoro. Devo trasmettere anche messaggi oggettivi: se io ho da suonare così e questi mi suonano un suono diverso, devo fare in modo che lavorandoci sopra i suoni arrivino fino ad essere suonati come avevo immaginato. Questo è il problema: deve andare. Il come rientra in quella capacità che man mano che tu diventi più sicuro, più consapevole del tuo modo di comunicare, si realizza da sola. Ci deve essere un tempo di prova denso in cui lavori anche cinquanta volte – “Ancora signori un po’ più lento... più veloce...” - fino a quando si arriva al tempo giusto. E’ un *tempo noioso* questo. Obiettivamente l’orchestra si annoia a studiare tecnicamente: magari sei di fianco all’altro che esegue, tu lo sai fare e quello vicino a te non lo sa fare. Nel gruppo ci sono tempi diversi e dinamiche assolutamente analoghe a quelle di qualunque dinamica di gruppo che gli insegnanti conoscono e hanno sperimentato, che chiunque può sperimentare. Però io non posso pensare di raccontare soltanto la vita di Beethoven e di andare al di fuori di contenuti pratici che realizzano il messaggio che Beethoven ci vuole dare. Quindi ci sono, all’interno della mia ora e un quarto di lavoro, tempi di lavoro specifico che sono trasmissioni di cose che bisogna realizzare insieme ed elementi che trascendono tutto questo.

## **Spostare il livello di attenzione**

All'inizio dell'attività un giovane direttore d'orchestra, anche di grande talento, ha paura di non riuscire a realizzare bene il concerto e cura elementi oggettivi ed essenziali: che gli orchestrali suonino bene, che siano intonati, che vadano a tempo tutti insieme. Una minima incertezza può essere causa di fallimento: "l'orror vacui", la paura dell'*errore*. Realizza il tempo di prova in maniera un po' nevrotica e nevrotizzante: nel senso che, finché non sente che il passaggio è risolto, lo ripete più volte: "Benissimo quel passaggio, forza, vai...!". L'orchestra reagisce irrigidendosi e realizzando molto meno. Questo non succede sempre, ma in moltissimi casi capita proprio così. Il direttore esperto invece percepisce di poter lavorare a piccoli passi su quel passaggio, lo porta ad un certo livello e poi lo sospende. Lo riprende dopo mezz'ora, oppure dopo la pausa o nel periodo successivo di prove: a volte il problema si risolve da solo.

Spostando il *livello di attenzione* su compiti più difficili di quelli che si stanno affrontando, si ottengono risultati migliori. Quando l'orchestra ha un problema tecnico e il direttore sente di essere vicino alla soluzione ma non riesce ad intuire il passo finale che gli permette di superarlo, *sposta l'attenzione su un altro livello*. Quel passaggio si può vedere non più come un frammento isolato, ma all'interno di una grande frase: "Allora signori, suoniamo da trenta misure prima per un po' di tempo. Suoniamoci questa bella musica e quando arriviamo a quel passaggio ascoltiamo che senso ha all'interno del tutto!". Si sposta ad un livello più alto il livello di attenzione, le attese e gli obiettivi da realizzare. Anche se può sembrare strano, incitando il gruppo ad ottenere obiettivi più elevati di quelli che ci stiamo ponendo in un momento specifico, il gruppo reagisce realizzando meglio anche il frammento tecnico. Soprattutto se con il gruppo si è creata una bella intesa, una bella relazione - cioè se è agganciato a quello che il direttore dice e sta facendo - spostando il livello, immediatamente le cose si realizzano.

Il direttore d'orchestra, come ho detto, dopo aver ricevuto la telefonata decide che deve intraprendere un viaggio, la VII di Beethoven, come se fosse il viaggio da Milano a Parigi. Mi è stato detto: "Tu avrai una macchina che è la tua orchestra e ti deve consentire di andare da Milano a Parigi". Il periodo di prova serve per la messa a punto della macchina e viene prima del viaggio che è il concerto: nel concerto si realizza il viaggio da Milano a Parigi. Nella fase di prova si verifica se i freni sono a posto, se abbiamo caricato, messo la benzina: solo allora siamo pronti per partire. Nel momento della realizzazione del concerto capisci se il lavoro è stato svolto bene. Non tutto si può realizzare in prova, anzi i passaggi più importanti si realizzano solo durante il concerto.

## **Il tempo del concerto**

Che cos'è in fondo il concerto? Il concerto di musica classica all'interno del nostro mondo, cioè quello della civiltà occidentale, quindi dal XII secolo ad oggi, è un pezzo di *tempo oggettivo*, dalle 9 alle 10.30 di sera, durante il quale le persone si incontrano e decidono che quel tempo, quell'ora e mezza, non è un tempo dell'orologio ma diventa un tempo di un'esperienza non solo personale ma del compositore. Per un'ora e mezza ciascuno decide che il tempo a cui si affida è il

tempo del compositore, cioè il tempo dell'esperienza che il compositore ci racconterà attraverso il suono.

Il concerto è l'epilogo del lavoro fatto e se tutto si è realizzato, se tutto ha funzionato, il gruppo diventa non solo un insieme di persone che opera passivamente, che accetta i suggerimenti e li mette in pratica, ma un gruppo che "consuona" e si armonizza con chi dirige. Il *consonare* è un'immagine secondo me bellissima. Quando sono sul podio, dopo aver realizzato gli obiettivi prefissati durante il periodo di prova, non sono più costretto da problemi tecnici - nel senso che l'orchestra ha capito la qualità dei messaggi - e parto nel silenzio, nella grande attesa (anche con la capacità d'ascolto così squalificata che abbiamo oggi per ragioni sociologiche). Il primo gesto fa nascere il suono e da quel momento parte il viaggio e *si va tutti insieme*.

Non sono io che muovo la macchina ma la macchina ha una sua vita che è in relazione con quello che sto facendo, *in un tempo che non torna più indietro*. In questo consiste la bellezza e il fascino del concerto che lo rendono diverso dal disco. *Il tempo del concerto è un tempo che esiste una sola volta, un'esperienza unica che si realizza e poi resta memoria*. Anche nell'esperienza dell'insegnante ci sono momenti che travolgono: un concerto che funziona bene è come un concetto che viene trasmesso bene. Quando tutto sta funzionando, si parte e si realizza il momento che supera il tempo: non si è più dentro al tempo, non si segue più il tempo dell'orologio. Non si è più nel tempo di prova in cui se il passaggio non funziona lo si ripete oppure si aggiunge qualche elemento. Si è lanciati come una freccia nel tempo, verso qualche cosa che non si sa bene neanche cosa sia e che non sei più solo a realizzare. In queste occasioni anche un *errore* può diventare un *momento formativo*.

Il direttore d'orchestra inesperto vede che le cose non funzionano, si irrigidisce e immediatamente pensa: "Non controllo più! C'è qualcosa che non funziona, perché uno è andato fuori? E' entrato una battuta prima! Un altro non è entrato, mammamia che disastro!". A volte tutto si risistema naturalmente e persino un errore può creare un aumento di attesa e di attenzione nel gruppo, che genera poi dei risultati successivi che compensano ampiamente l'errore verificatosi precedentemente.

L'errore è un dato oggettivo. Ma c'è un'altra possibilità ad un livello più alto. Il direttore ha stabilito che il tema dell'oboe alla battuta 107 deve essere fatto con un determinato tempo: è ormai un passaggio cristallizzato e quell'immagine figurata deve diventare quel suono. Durante il concerto suona, dirige, preso dall'idea che si realizza con il gruppo: tutto funziona, ma l'oboe suona un poco più lento di quanto aveva pensato. Ci sono due modi di reagire: se sente veramente che quello che sta facendo è in forte contrasto con la sua immagine che sta crollando, lo può certamente tirare; ma se quello che l'oboe suggerisce in quell'istante è un qualcosa che il direttore non ha mai previsto ed è più bello di quello che ha previsto nell'arco della sua vita, se è bravo, lo cavalca. Allora non è più il direttore che coordina il gruppo, ma quell'orchestrante che ha preso l'iniziativa, perché ha capito qual è il progetto e paradossalmente l'ha superato. E' andato oltre l'idea del progetto perché ha capito che, dietro all'idea di bellezza, si può aggiungere un surplus di bellezza. Il direttore è dentro un flusso di avvenimenti che ha messo in moto attraverso lo studio di uno più grande di lui e, grazie a questo, realizza

eventi che non ha previsto: alla fine di quella serata forse l'esecuzione non è esattamente quella che aveva previsto, ma è talvolta più bella o più interessante.

### **Il rapporto direttore-orchestra, insegnante-allievi**

Credo che per gli insegnanti il rapporto interessante e produttivo che faccia ripensare all'esperienza di ciascuno sia il rapporto direttore-orchestra, insegnante-allievi. In certi momenti della mia attività mi sento un insegnante, più o meno frustrato, ma tutto quello che realizzo con l'orchestra non si esaurisce in un rapporto d'amore tra me e l'orchestra: c'è chi ascolta. Nell'esperienza degli insegnanti è presente una *triangolazione* di questo tipo, così evidente come nel caso della direzione d'orchestra?

Alla fine del concerto non è lo strumentista d'orchestra che deve dire: "Che meraviglioso concerto!", mentre il pubblico se ne è andato via magari a metà spettacolo. Il pubblico deve rimanere in silenzio, ammirato e rapito, e alla fine deve dire "Uahhu!", anche se lo strumentista ha detto: "Ma che pizza!".

Vorrei citare un passo tratto da un'intervista a Herbert von Karajan ormai anziano, quasi alla fine della sua carriera:

*Intervistatore* – Come molte altre cose della musica, imparare una composizione sulla carta e poi in orchestra è un processo che richiede un bel po' di tempo, non è vero?

*HvK* – Sicuro, richiede tanto tempo. Ecco perché il primo tentativo di dirigere una grande opera finisce spesso malamente: uno non sa dove siano i veri punti di tensione, né come il pezzo sia distribuito. In questo, l'esperienza giova moltissimo. Quando si dirige la prima volta una sinfonia, si teme un disastro ad ogni battuta. Ma se si conosce la materia, si sa dove concentrarsi. Lo stesso avviene con un grande chirurgo, che sa dove non è concesso sbagliare, laddove il novellino è assalito dal pensiero: "Mio Dio, se succede qualche cosa che non ho calcolato...". Il chirurgo sperimentato è in grado di applicare la propria concentrazione nel momento decisivo. E dipende da come si dosano le proprie energie. Molti direttori più giovani di me dopo un concerto sono più spossati di quanto non sia io adesso. Oggi il *Tristano e Isotta* non mi stancherebbe in modo particolare. Ma la prima volta che l'ho diretto, avevo bisogno di un'ambulanza che mi riportasse a casa!<sup>2</sup>

La riflessione di base di qualsiasi musicista, credo di qualsiasi persona, è il *rapporto con il tempo*. Che cosa si deve realizzare nel tempo? Che cosa è il tempo? Il tempo dell'orologio o il tempo della esperienza, il tempo interno? Come si compensano, come si devono amalgamare questi due tempi? Perché forse non ci può essere solo l'uno o l'altro? L'immagine ultima del grande direttore, del grande musicista che realizza l'evento, è il momento che travolge il tempo. L'immagine più bella che io ho visto espressa da un direttore d'orchestra è quella che adesso vi leggerò, quella del cavallo. Io non cavalco ma capisco benissimo quello che Karajan volesse dire:

---

<sup>2</sup> Tratto da R. Osborne – Conversazioni con Herbert von Karajan – ed. Guanda, 1990 - pag. 121

*Intervistatore* – Ho notato che anche quando sta semplicemente ascoltando musica da un nastro o sul monitor televisivo Lei respira con la musica malgrado non stia dirigendola. Deriva dalla Sua lunga pratica di yoga?

*HvK* – Sì, nel linguaggio buddista non si parla di “come costringere questa cosa”, ma di come la cosa si lascia andare da sola. Mi torna spesso alla memoria la paura che ho provato quando mi chiesero di far saltare uno steccato a un cavallo. Mi dissero: “Cerca l’angolo giusto e poi lascialo andare, non disturbarlo”.

*Intervistatore* – E l’angolo giusto serve in prova?

*HvK* – Per provare bene si ha bisogno di una mente simile a un microscopio. Non è un fatto personale. Uno non sta aiutando gli strumentisti, perché se cerca di farlo essi verranno a dipendere da lui anche al momento dell’esecuzione. In prova, si tratta di stabilire il modo corretto di suonare le note. Ma in esecuzione è tutto diverso. Qui in un certo senso il punto più alto dell’arte di dirigere è sapere quando uno non deve dirigere”.<sup>3</sup>

Io credo che gli insegnanti debbano realizzare un compito analogo a quello del direttore d’orchestra, anche se a volte in un ambiente più difficile.

Il gruppo con cui il direttore d’orchestra opera è composto di persone mature e motivate che sono lì per fare un lavoro che in genere le appassiona. Se c’è un problema il direttore sa che lo può discutere con persone che sono in grado di dichiarare che la pensano diversamente da lui, offrendogli i propri stimoli: in realtà l’interpretazione si muove insieme al direttore stesso. La filologia è una corrente di pensiero di direttori d’orchestra, di strumentisti che hanno pensato che bisogna eseguire la musica di Mozart e di Beethoven con gli strumenti che c’erano all’epoca per ricreare la stessa situazione: un violino barocco suona in maniera diversa da un violino moderno. Ri-creare quel tempo passato meraviglioso è un po’ un’esagerazione. C’è un pensiero che, negli ultimi trenta, quarant’anni è diventato vincente e ha cancellato la figura di direttore del passato. Io so che fra dieci anni mi sarò forse annoiato di timbrare il cartellino e di andare in aula a raccontare più o meno le stesse cose, ma non mi sarò mai stancato di insegnare perché il nuovo gruppo di allievi che avrò fra dieci anni mi dirà delle cose che forse io non avevo preso in considerazione all’inizio del mio studio.

### **Il tempo di ri-creazione**

Uno dei vantaggi del direttore d’orchestra, rispetto a un insegnante, è che ha dei tempi di ri-creazione personale più consoni. Un direttore d’orchestra fa un concerto e poi non riparte subito il giorno dopo per fare un altro concerto. L’insegnante finisce una giornata di lavoro con la voce stanca: se finisce una riunione l’attenzione intellettuale di tensione psicologica verso l’obiettivo continua. Io, invece, quando lavoro su un’opera ho anche problemi fisici: ci sono giornate di dieci, dodici, quattordici ore di lavoro trascorse tutte in teatro perché ci sono da risolvere tutti i problemi. Non voglio dire che sia peggio fare bulloni in una catena di montaggio, però c’è anche un problema di fisicità, di energie che si sprecano. Quando finisco un concerto, cioè un ciclo di lavoro con un gruppo, so-

---

<sup>3</sup> op. cit. pag.130-13

no molto stanco e sarebbe assurdo rimettermi subito in moto per “aumentare il prestigio personale” e per andare a fare un concerto che dura una settimana con un altro gruppo. Mi fermo un attimo, leggo un libro, leggo una partitura, rileggo la partitura che ho appena diretto, per capire quello che ho realizzato e quello che non ho realizzato, mi prendo un tempo mio per ri-formare qualcosa che ho dato, qualcosa che si è bruciato. Un insegnante, il cui ciclo di lavoro con il suo gruppo-classe dura un intero anno scolastico, non può permettersi dei tempi di riposo tra un ciclo di lezioni e il successivo: il lavoro con il gruppo si svolge quotidianamente e i periodi di vacanza non sempre capitano nei momenti più opportuni e necessari.

Nella mia esperienza personale, la parola *ri-creazione* rimanda ad una pluralità di significati. Il *riposo* dopo una attività intensa, la *pausa*, l'*intervallo*, il *tempo solo per me*, la possibilità di creare nuove modalità e nuovi circuiti all'interno della relazione come quella docente-alunno al di fuori del tempo formalizzato. Fondamentale è quindi la domanda: “*A quale tempo ci dobbiamo interessare?*”. Per un musicista non è solo una domanda esistenziale, esperienziale e di rapporto con le persone, ma è la domanda effettiva.

Nel 1830 Chopin scrisse la Mazurka Opera 17 e generò un effetto sconvolgente perché rompeva tutte le regole sintattiche e grammaticali e quelle di comportamento di 800 anni di storia della musica. Un pianista che deve eseguire un brano per un uditorio scelto di compositori contemporanei fa nascere, in base al tipo di *sottolineature* del messaggio di Chopin, l'interpretazione. Il messaggio è quello, la pagina è scritta, le note sono fissate, ma il modo di suonare e quello con cui si pronuncia la frase caratterizzano l'interpretazione di quel brano musicale. Di fronte ad un uditorio di compositori su può prendere un tempo scorrevole perché si sa che viene seguito. Per far vivere l'esperienza sugli stessi accordi a una classe di ragazzini, che al massimo hanno sentito Jovanotti, si deve tenere un tempo diverso e quindi *adeguare il tempo* progettato con il *tempo di reazione* che il gruppo di ascoltatori manifesta. Il pianista suonerà più lentamente, sottolineerà, magari suonerà un po' più forte. Tra questi due casi estremi, c'è una infinità di scelte che in ogni caso non stravolgono il testo. Si fanno scelte molto razionali: in una chiesa, con un tempo di ritorno del suono, si suona una sinfonia più lentamente rispetto ad una sala secca, dove non c'è eco.

Un fattore importante è la *risonanza* del luogo dove si suona ma altrettanto importante è la risonanza delle persone. Anche se può sembrare strano, quando il pianista che non conosce il suo pubblico arriva, lo guarda per un secondo, si inchina prima di sedersi al pianoforte, non razionalizza - non è misticismo - ma sa già che, quando si sederà, il tempo che ha pensato per l'inizio di mazurca non va bene, deve essere un po' più lento o più veloce. Ha percepito che quel pubblico - un colpo di tosse, uno squillo di telefonino, quello che sta entrando in ritardo, il silenzio assoluto - richiede un *tempo di assimilazione* diverso. Nel concerto il musicista sente fisicamente il ritorno delle onde d'urto di ciò che sta facendo. Con che cosa sta lavorando? Con un tempo che plasma i fenomeni, che plasma l'esperienza. Questo è il cuore dei miei problemi, come di qualunque musicista che si ponga domande, perché io lavoro solo con il tempo, ho dei fenomeni che si sviluppano in un tempo che non è oggettivo. A quanto sto suonando? A 130, a 140, a 150 di metronomo, non mi interessa. So che questo è un tempo giusto o

questo non è un tempo giusto, non solo per me, ma anche per l'uditorio che mi ascolta.

Il problema grossissimo che noi viviamo oggi è la tragedia dell'ascolto: spesso cioè realizziamo cose bellissime, fortissime che però non arrivano perché, secondo me, il tempo di un'esperienza assimilabile a quella che si ha nel momento in cui si ascolta un brano di musica classica, si legge un libro, si guarda una grande opera pittorica, è un tempo che sta scomparendo dalla nostra civiltà. È un grado di attenzione, di concentrazione, ma soprattutto di adesione che io chiamo affettiva, prima ancora che intellettuale e razionale. Una VII Sinfonia di Beethoven non è difficile o antiquata: se si usano gli strumenti adeguati, anche un ragazzino di sette anni ne avverte la forza, la dirompenza intellettuale oltre che emotiva, così come per la Divina Commedia. Certo bisogna capire il linguaggio complesso e difficile, ma forse il vero problema è che nessuno ha più voglia di perdere tempo. Il compito dell'insegnante, così come quello del direttore d'orchestra, è convincere che bisogna perdere energia e tempo per appropriarsi dei capolavori: non è più facile o più difficile che costruire un rapporto di coppia.

Il pubblico è disinteressato al messaggio profondo. Anche se si lavora bene e l'orchestra rende al massimo, c'è una sorta di barriera, di muro di gomma, che non è eretto da chi ascolta: è oggettivo, dato da un tempo che non è più esperienziale. Non ci si permette più che le cose sedimentino e che diventino vive dentro ciascuno di noi. *Il tempo del silenzio* per un direttore d'orchestra è essenziale non solo perché nel silenzio realizza la sua idea musicale, cioè i segni che diventano la sua idea, ma anche perché poi tutto torna nel silenzio e nel silenzio si realizzano le cose. Per un'ora e un quarto lavora con l'orchestra, poi nella mezz'ora di pausa, nel silenzio, che può essere anche chiasso, le cose sedimentano. In un concerto tutto questo si è realizzato. Ma poi, se non c'è qualcuno che se lo porta dentro e nel "silenzio" lo fa diventare una cosa viva nella memoria, è morto, è inutile, il lavoro profuso è assolutamente inutile ed è un lavoro nevrotizzato perché non arriva alla fine. E' un atto d'amore che si perde.