

SALVATORE COLAZZO

Intervista a Giuseppe Mengoli

L'intervista avviene il 18 luglio 2023 per via telematica, Giuseppe Mengoli è a Weimar, io nel Salento. Giuseppe è un mio concittadino: lo conosco da antica data, ho seguito il suo percorso, posso testimoniare la determinazione con cui si è dedicato allo studio della musica. L'occasione del colloquio è la sua affermazione alla "The Mahler Competition", che ogni tre anni si tiene a Bamberg e che vede confrontarsi centinaia di concorrenti. Quest'anno – apprendiamo dai comunicati stampa ufficiali - inizialmente erano all'incirca 350, una qualificata Commissione aveva selezionato venti aspiranti. Attraverso un meccanismo di progressiva selezione, si sono ridotti a tre, che hanno avuto accesso alla finalissima, la quale ha visto collocarsi al primo posto il musicista salentino Giuseppe Mengoli, seguito dal nippo-americano Taichi Fukumura e dall'austriaco Georg Köhler. Il premio è accompagnato da un riconoscimento in danaro: il vincitore si è assicurato 30.000 euro, mentre il secondo classificato si è dovuto accontentare di 20.000 euro e il terzo di 10.000 euro. Un ulteriore premio è stato riservato alla migliore esecuzione del brano contemporaneo: 7.500 euro che sono andati all'americano Kevin Fitzgerald. Con il vincitore, sul podio dell'Orchestra Sinfonica di Bamberg, il 15 luglio, giorno del concerto finale, il baritono Thomas Hampson. Il Concorso Mahler venne istituito nel 2004 per iniziativa di Jonathan Nott, l'allora direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Bamberg, e ha annoverato tra i suoi vincitori nomi come quelli di Gustavo Dudamel, Lahav Shani, Oksana Lyniv, Aziz Shokhakov. Ai finalisti è stato chiesto di misurarsi dirigendo selezionati brani della Settima Sinfonia di Gustav Mahler, pezzi di Haydn, Beethoven, Brahms, Debussy, Dvořák, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Tchaikovsky, Wagner, Verdi, Strauss, Mahler, Bruckner, Liszt, Schumann, Chopin, Prokofiev, Shostakovich, Bartók, Stravinskij, Schönberg, Berg e Stravinskij. Giuseppe Mengoli è stato il primo italiano ad aggiudicarsi

il podio più alto del Concorso dedicato alla figura di Mahler. Fino a poco tempo fa, Giuseppe Mengoli è stato direttore assistente di Lorenzo Viotti presso la Netherlands Philharmonic Orchestra e la Netherlands National Opera di Amsterdam. Durante la primavera, ha fatto parte del team artistico dell'Orchestre National de France nella nuova produzione de La Bohème al Theatre de Champs Elysée, assistendo Lorenzo Passerini, chiamato a sostituire Viotti, e l'ensemble durante la fase delle prove.

Tra il 2014 e il 2018 ha lavorato come assistente, tra gli altri, di Oleg Caetani, John Axelrod, Daniel Barenboim e Christoph König, e con istituzioni e orchestre come la Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, l'Opera di Oslo, il Teatro Mariinsky, l'Orchestra Sinfonica de "La Verdi", il Covent Garden di Londra. Mengoli ha debuttato come direttore in Olanda con la Nederland Chamber Orchestra e Leonard Elschenbroich, alla Cello Biennale '22 di Amsterdam, dove ha presentato in prima mondiale il Concerto per violoncello n. 2 di Willem Jeth: è stato un successo. Jakub Hruša, presidente della giuria del Concorso e direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Bamberg, ha detto del vincitore: "Giuseppe Mengoli ha una personalità umile e sensibile, che sa armonizzare gentilezza e forza interiore. Ha dato una prova assolutamente convincente in tutti i round del Concorso, con una perfetta combinazione di conoscenza della partitura e feeling straordinariamente naturale con la musica. Ha una spiccata capacità di ispirare i musicisti e convincere il pubblico attraverso il suo linguaggio musicale".

D. - *Buongiorno, vorrei poterti fare qualche domanda a proposito della notizia che ci è giunta graditissima il 13 luglio scorso, quella della tua affermazione all'interno di una competizione musicale internazionale di altissimo prestigio, la Mahler Competition. Primo su 350 concorrenti, una ventina nella fase finale, che abbiamo potuto seguire su Medici.tv. Via via il confronto si è fatto più serrato, quando siete rimasti in tre concorrenti, abbiamo trepidato per te, abbiamo sperato, abbiamo tifato per te e alla fine abbiamo gioito quando si sono palesati i risultati. Una commissione internazionale ampia e qualificata ha apprezzato le tue prestazioni, ha confermato quanto avevamo intuito. Ho una curiosità: vorrei che mi descrivessi il momento straordinario che hai*

vissuto, quello in cui – avendo ormai acquisito di aver vinto – hai potuto salire sul podio e dirigere il concerto che ha concluso la manifestazione.

R. – Non è stato un momento semplice, nel senso che alla fine dei conti per me si trattava non di una passarella, ma di un impegno verso la musica. Io ho un rispetto sacrale per la musica, non parliamo della *Settima* di Mahler poi, attorno a cui è ruotata l'intera competizione. Si trattava pur sempre di dover realizzare un concerto, di restituire ad un pubblico il messaggio di Mahler e l'idea che, io del repertorio che avremmo eseguito, mi ero fatto. La mia preoccupazione, nel poco tempo tra l'annuncio della vittoria e il concerto, è andata tutta al concerto. Volevo dare il senso di un percorso musicale, nonostante non fosse agevole, per via delle ovvie necessità derivanti dai momenti extramusicali. Chiaramente l'impresa non era semplice, poiché in poche ore si trattava di portare l'orchestra a condividere un'idea musicale, dopo che essa aveva eseguito quei brani innumerevoli volte, accettando le differenti, contraddittorie – verrebbe da dire - sollecitazioni dei diversi concorrenti: Ricalibrare l'orchestra nel pochissimo tempo a disposizione questo è stato il mio *focus*.

Mi sono sforzato di far sì che l'orchestra ed io diventassimo il più possibile un aggregato comunitario, condividendo lo scopo, quello della musica. Ho cercato – pur nell'occasione di una premiazione – autenticità, quanta più possibile. Credo che questo sia passato, il pubblico mi pare abbia compreso e gradito

D. – *Sì, questo si è percepito anche qui, da parte nostra, che abbiamo partecipato al Concerto grazie allo schermo. D'altro canto, so bene l'assoluta serietà con cui affronti i tuoi impegni e avrei scommesso che la cifra con cui avresti affrontato la serata sarebbe stata quella che tu ci hai appena descritto. Ma adesso concedici una digressione, dacci qualche tuo dato biografico. Quando e dove sei nato, dove hai studiato...*

R. – Dalla mia carta di identità: sono nato il 22 giugno del 1993 a Poggiardo in provincia di Lecce e sono cresciuto a Spongano, un paesino del Sud Salento. Mi sono diplomato in violino a Monopoli, in provincia di Bari. Durante il mio periodo formativo, ho studiato percussioni, pianoforte, tromba, un po' per diletto, un po' per curiosità. Ho studiato pure

composizione. Dopo il diploma in violino, mi sono trasferito a Cesena, dove ho terminato il Master in musica da camera, e da qui, poi, mi sono trasferito a Berlino da **freelance** per allargare i miei orizzonti. Berlino è stata una città che ho amato e che mi ha dato delle opportunità: ho lavorato con orchestre come la *Konzerthaus* di Berlino, la *Rundfunk Sinfonieorchester Berlin*, ciò mi ha dato la possibilità di entrare nella *Gustav Mahler Jugendorchester*, dove ho trovato la mia dimensione di musicista, poiché mi ha dato l'opportunità di svolgere un lavoro approfondito, in connessione con giovani energie, con un'idea chiara della profondità di quello che si fa. *La Mahler* non è una semplice orchestra giovanile, essa si può avvalere della collaborazione di direttori estremamente esperti e di grande valore artistico. Ho studiato violino a Würzburg, dove ho concluso Master e dottorato. Nel contempo ho frequentato il Bachelor a Weimar; sto completando il Master di direzione d'orchestra, sempre a Weimar, con Nicolas Pasquet ed Ekhart Wycik.

D. – *Mi viene da chiederti quanto ha contato lo studio del violino per avviarti alla direzione d'orchestra. Mi interessa capire il nesso tu trovi tra lo studio dello strumento e la direzione.*

R. – La risposta che mi solleciti è complessa. Intanto debbo dirti che io non ho realizzato subito questa relazione, sono i musicisti che mi stavano intorno, che mi hanno chiarito come il mio approccio al violino o agli altri strumenti che ho studiato fosse non da strumentista, ma da compositore. E anche la direzione l'affronto dal punto di vista del compositore, faccio uno studio approfondito dell'armonia delle voci, cerco di capire gli equilibri realizzati. Certo, lo studio del violino è stato per me importante, sono stato iniziato da Stefan Biro, un grande conoscitore della tradizione violinistica; con il M° Zonno, poi, al Conservatorio di Monopoli, ho potuto scendere sempre più in profondità e ho potuto misurarmi con visioni molto differenti: da una parte il misticismo del suono e dell'intonazione, dall'altro una visione pragmatica dello strumento, arricchita dalla conoscenza di numerose scuole violinistiche. Questo mi ha portato ad essere un musicista molto aperto. Nel momento in cui sono andato in orchestra, ho cercato sempre di osservare, di capire cosa mi piacesse di un direttore e cosa secondo me fosse sbagliato,

ossia non giustificato dalla partitura, non dalla letteralità della partitura, ma dal suo spirito profondo. Da violinista, ho sempre avuto delle convinzioni, convinzioni che magari ho modificato nel corso del tempo, ma ho sempre avuto delle convinzioni. Anche di fronte a direttori famosissimi non ho mai accettato passivamente. Ho commisurato le loro indicazioni alla prospettiva compositiva: non sempre ne tengono sufficiente conto. C'è uno *sforzato*, il direttore ti dice che quello *sforzato* dev'essere più rapido e leggiadro di come lo hai fatto. Ti può capitare di pensare: questa è un'informazione sbagliata perché disconnessa dalla ragione per la quale il compositore ha voluto lì porre uno *sforzato*. L'avvicinamento alla direzione è nato esattamente da quest'inquietudine, volevo vedere realizzate le mie idee relativamente alle partiture fino a quel momento eseguite. Passando alla direzione, ho potuto portare la mia esperienza di *spalla*, che ho sempre interpretato come un collettore di interazioni, con gli altri strumentisti, con gesti minuti, sguardi, per cercare un profondo coordinamento, in modo da trovare il giusto suono, l'equilibrio fra gli archi e i legni.

D. – *Quindi ti definiresti un direttore d'orchestra con un'attitudine analitica molto spiccata...*

R. – Lo riconosco: il mio piglio analitico nei confronti della partitura è predominante. Non riesco a prescindere. Faccio un esempio: i *Lieder* di Berg, che ho eseguito in concerto l'ultima sera del Concorso. Finché non ho preso la parte originale pianistica e non ho realizzato ogni singola armonia, ogni singola voce, finché non ho compreso il testo tedesco in tutta la sua complessità poetica e l'interazione fra il testo e la morfologia, la grammatica musicale, non ho trovato pace. Ci sono correlazioni sottili tra testo e musica e vanno colte e sottolineate. Io ho bisogno di un lungo processo di comprensione analitica della partitura, poi interviene la dimensione intuitiva: tutto il pregresso lavoro analitico diviene il presupposto su cui si installa l'istinto. L'analisi viene sicuramente usata, ma non so bene in quale modo, poiché alla fine deve parlare il corpo. Ultimamente ho realizzato che l'analisi è preceduta dall'intuizione del colore del suono, della consistenza, del carattere del timbro; l'analisi per me è una sorta di domicilio in cui mi installo, anzi

attraverso cui transito per arrivare ad esprimere ciò per cui la musica è nata, ciò per cui la musica è stata scritta: un universo emotivo.

D. – *Importante come configuri questa relazione tra intuizione ed analisi. Insomma, tu vuoi comprendere il compositore nei suoi più intimi processi mentali, ma anche nella sua spinta emotiva, al fine di restituire questa complessità attraverso quello straordinario strumento che è l'orchestra, alla quale bisognerà trasmettere iuxta propria principia, affinché a sua volta la faccia arrivare al pubblico.*

R. – Sì. Una cosa che ho realizzato nei mesi recenti è che forse rischio di essere logorroico nello spiegare all'orchestra il risultato dei miei approfondimenti. Parlare non è un buon modo di trasmettere dei contenuti per un enorme gruppo di persone, che non è lì per una conferenza, ma per svolgere un lavoro pratico. Poi, ogni musicista ha un proprio *background*, ha una propria specifica formazione, c'è chi ha attitudine analitica e chi invece ha capacità di connettersi immediatamente allo spirito del direttore e agli altri colleghi. Bisogna trascendere ogni giorno l'analisi, trovando una forma efficace di dialogo con l'orchestra... Efficace per me significa sufficientemente astratta.

D. – *Scusami, non comprendo, spiegami meglio quest'ultima cosa.*

R. – Ci sono direttori che dicono: a questo punto bisogna dare l'idea di un albero di fronde essiccate. Con indicazioni di questo tipo non si produce alcun risultato, anzi si disattiva ogni processo mentalmente utile. Bisogna fare riferimento allo spazio e al tatto, sono questi i sensi che il direttore deve cercare di risvegliare, fornendo delle selezionate informazioni accompagnate da un gesto e uno sguardo molto chiari. Cerco di dare al musicista il senso musicale a cui tendo, non offro eccessive informazioni, poiché voglio lasciare al musicista i modi per raggiungere quell'intenzione. L'immaginazione del musicista deve essere attiva, non devo spiegare come ottenere tecnicamente un certo risultato né saturare la sua immaginazione con le mie indicazioni, devo stare nel mezzo. Può anche capitare di lavorare tecnicamente un passaggio, con indicazioni molto puntuali, ma a quel punto bisogna chiedere ai musicisti di andare oltre. Cosa significa andare oltre?

Bisogna offrire degli ancoraggi, dare il senso dell'interpretazione a cui si vorrebbe puntare, ma i musicisti devono riuscire a comprendere la direzione verso cui tendere. Quando tu metti tre-quattro punti lungo una linea ideale, poi i musicisti ricompongono quella linea.

D. – *Capisco, capisco bene che idea hai del lavoro di direzione. Ora, dovessi dare una definizione di orchestra... dovessi dare un'immagine icastica di cosa è per te un'orchestra, che ti verrebbe da dirci?*

R. – Un'orchestra è un universo a sé, nel senso che la musica non è una lingua che noi possiamo tradurre in un'altra forma espressiva, a meno di non volerla snaturare.

Quando noi andiamo a interagire con un'orchestra bisogna immaginare che sia una società. Ogni nuova orchestra è un nuovo ecosistema, un nuovo mondo.

D. – *Se l'orchestra è un ecosistema, allora il direttore interviene in esso dall'esterno perturbandolo...*

R. – Ecco, quando entri in relazione con l'orchestra, cerchi d'indirizzare quest'ecosistema rendendolo compatibile con la tua idea artistica. Facciamo finta che un direttore si trovi nelle condizioni di dirigere un'orchestra, perfetta, che suoni da tanto tempo, che abbia un suo suono, grazie al lavoro fatto durante gli anni abbia raggiunto un bilanciamento impeccabile tra gli strumenti, ebbene anche in questo caso c'è del lavoro da fare. Il direttore deve poter presentare una visione affinché i musicisti la comprendano e la condividano e accettino di metterla in essere. Non è la migliore visione possibile, ma sta nel gioco che egli abbia una visione e che possa proporla all'orchestra. Così come è nel gioco che l'orchestra la voglia e sappia far propria. Il ruolo del direttore è quello di un catalizzatore di energie. Ciò che può fare un direttore è modellare la forma del processo sonoro. Di fronte ad un'orchestra, si misura con un'entità che sa produrre certe forme, alcune più agevolmente di altre, egli interviene ed impone una *de-formazione*, le dà un'altra possibilità di essere. E quello che egli fa entra ad essere in qualche modo

dell'identità di quell'orchestra, che dopo quell'intervento non tornerà ad essere esattamente ciò che era prima: evolverà. Questo è ciò che può fare un direttore con la completa fiducia dei musicisti. Ho descritto una condizione ideale, quello d'un ecosistema già funzionale. Il risultato a seguito dell'interazione con il direttore varia un poco o tanto. Ma vi sono anche situazioni in cui l'orchestra non ha un perfetto bilanciamento: ci sono musicisti che strafanno altri che hanno attitudini differenti, non pensano in modo convergente. Con l'orchestra del Concorso, durante l'esecuzione di Haydn, ho detto questo: l'orchestra ha piani sonori differenti, io ho un'idea di quale colore complessivamente dare al brano. Io in qualche modo sono lo specchio dell'orchestra, io ascolto e offro l'opportunità all'orchestra di avere uno stesso colore. *Adagio cantabile*, un'indicazione che ai tempi di Haydn non era inflazionata, richiederebbe un certo fraseggio, i musicisti dovrebbero condividere quest'idea. Un'orchestra persegue un progetto umanistico potremmo dire, fatto di armonia, di comunità d'intenti. Così, quando ho richiesto maggiore uniformità di suono, cosa dovesse essere ciò lo abbiamo cercato assieme, con le nostre orecchie. Non ho spiegato come ottenere l'effetto desiderato, ma ho sollecitato ognuno all'ascolto dell'altro, per ottenere un risultato convergente. Bisogna avere un'idea, riuscire a condividerla e raggiungerla assieme. Vogliamo un *piano*: ascoltiamoci, stiamo dando a quel *piano* tutti lo stesso significato, lo stiamo realizzando tutti allo stesso modo? Cerchiamo di ottenere un risultato comune. Questo crea una comunità.

D. – *La idea dell'orchestra come comunità dialogante è interessante. Vorrei passare a farti una domanda che forse c'entra poco con quello che ci siamo detti finora: ti vedresti fare un lavoro diverso che non sia quello del musicista, violinista o direttore che sia?*

R. – Difficile risponderti, poiché la musica è stata ed è la mia casa, prima dell'abitazione in cui sono cresciuto e della mia stessa famiglia. La musica è stata il mio rifugio, è stato il mio mondo, la mia stanza. Io penso in musica, sogno in musica, è difficile per me immaginare un mondo senza musica. Posso dirti questo: una caratteristica che mi accompagna, anche quando mi dedico ad un *hobby*, come fare la pizza o sciare, è il

bisogno che mi muove è quello di andare alla scoperta del *perché*, del *come*, per poi lasciarmi andare, volare, alla ricerca di un risultato che per me dev'essere sempre artistico. Cerco sempre lo spirito musicale delle cose.

D. – *Quindi ciò che ti interessa è il plastico, dinamico processo attraverso cui le cose evolvono e divengono. Un viatico per fare sintesi.*

R. – Sì, certo, ma sintesi che deve sapersi tradurre in gesto, in interazione con questa plasticità.

D. – *Giuseppe, vorrei conoscere il tuo primo ricordo, la tua prima immagine musicale.*

R. – Questa in verità è una domanda che qualche volta mi sono posto. In genere i ricordi li consegno al passato. Li dimentico, ma poi arrivano amici, familiari e mi fanno: ricordi quando? E indotti da queste sollecitazioni riaffiorano, ma non è detto che siano veri e propri ricordi, chissà... Qualche giorno fa, a Bamberg, i miei genitori mi hanno raccontato di quando avevo poco più di due anni e ogni volta che ci recavamo a casa dei nonni materni urlavo. Ho provato a rievocare quest'immagine. Ora, io ero un bimbo calmo, anzi troppo calmo, non usavo protestare o gridare, ma ogni volta che andavo in casa dei nonni, nel corridoio di quella casa, urlavo e correvo come un matto, avanti e indietro correvo ed urlavo. Chissà che ti passava per la testa, mi hanno detto. Ho capito cosa mi passava, poiché due giorni fa ho avuto la nitida sensazione di quel che facevo e soprattutto perché. Ho ripercorso la freddezza del muro, ho rivisto la finestra che faceva filtrare una luce un po' obliqua per via dell'edificio di fronte; ripercorrendo la molteplicità delle differenti sensazioni, mi sono ricordato per davvero la scena di me che correvo ed urlavo in uno stretto corridoio. Correvo per inseguire il suono, mi piaceva sentire il rimbombo del suono ai lati del mio corpo, entravo nel suono, se stavo fermo l'eco, il rimbombo delle mie grida era metallico, non mi ritrovavo più nel centro del suono. Ecco, quella doppia corrente di suono che rimbalzava prendeva tutta la mia curiosità, mi piaceva. Questa è forse la prima memoria ed esperienza col suono.

D. – Mi richiama un po' Federico Mompou, pure lui raccontava che quando andava nello stabilimento del nonno, che costruiva campane, lui amava entrare dentro qualcuna delle campane in costruzione e avvertire i suoni da lì dentro, totalmente avvolto dalle vibrazioni, dalle risonanze armoniche. Ora facciamo un altro brusco passaggio: Mahler. Che cos'è per te Mahler? A me è sembrato che tu riesca a stabilire una straordinaria sintonia con la sua musica.

R. – Credo tu ti riferisca alla *Settima*, che ho eseguito a Bamberg. Ciò che mi piace rapportandomi ai compositori, è comprenderne lo spirito ispiratore della loro musica. Nella *Settima* lo studio analitico che ho condotto, mi ha indotto a pensare che interpretandola avrei dovuto restituire lo spirito classicista che la ispira. C'è una struttura in questa *Sinfonia* che è in sé perfetta: ogni elemento è necessario. La vulgata vuole che Mahler con la sua musica crei un caos, esploda da tutte le parti, offra un'overstimolazione. C'è chi dice: oggi Mahler piace così tanto, poiché il nostro paesaggio sonoro è molto complesso, io invece credo che Mahler sia a suo modo misurato. Un esempio fra tutti: lo *sforzatissimo* della tromba che esplode, la messa di voce degli archi, lì si realizza senza cogliere veramente il contesto in cui sono collocati. Bisogna cogliere il mondo sonoro che egli ha voluto creare. Si guarda la partitura, si vede un'indicazione e la si esegue. Ma non basta, bisogna capire come si inseriscono nell'ecologia della partitura e dare ad esse un senso in relazione a quell'ecologia. Una buona domanda da farsi è: come sarebbe questa musica senza quest'articolazione che il compositore ha ritenuto di sottolineare, ha una sua necessità? Il quinto movimento della *Settima* è una sorta di *collage* di tre temi, tre intenzioni che vengono mischiate, riorganizzate; banalmente, si potrebbe dire che quel movimento è un Arlecchino. Ma no, bisogna capire questi tre temi, i tre ritmi, i tre motivi, per andare oltre l'apparenza e comprendere la necessità che Mahler avvertiva di lavorare questi elementi così diversi. Sarà un mio limite, ma io in Mahler cerco l'organicità di un pensiero. Se c'è caos è perché Mahler ha voluto crearlo, ma non è scomposto, deriva da un pensiero che può essere letto, il caos è una rottura, segnala una tragedia. Di Mahler si dice che nelle sue partiture ci sono troppe indicazioni, troppe informazioni, anche riguardo ai tempi. Io in questa partitura ho cercato di comprendere perché avesse tutte

quelle informazioni, e soprattutto non mi dico mai: eseguo quel che è scritto e nessuno ha da rimproverarmi niente.

Bisogna capire il nesso fra le informazioni. Se sulla partitura si dice *non trascinare*, bisogna capire che con quell'indicazione non vuole dire "più veloce", per me con quell'indicazione Mahler ti sta mettendo sull'avviso, ti dice fai attenzione alla progressiva tensione che stiamo creando, attento a non essere troppo pesante, piuttosto che dare un'improvvisa spinta in avanti, soffermati su ciò che, come compositore, ho cercato di fare, non perdere il senso di ciò che connette tutto. Mahler è importante proprio per la mastodonticità della partitura e il coraggio dell'approccio. Continuamente dice: ascoltami... entra nello spirito della mia scrittura.

D. – *Ma in Mahler tu vedi più Brahms o più Wagner?*

R. – Dipende dalle sinfonie. Di quale sinfonia parliamo? Per Mahler ogni sinfonia è un mondo a sé, con la sua logica intrinseca. Perciò Mahler può essere Brahms, può essere Wagner. Dipende da come si vogliono guardare le cose, a ciò a cui si vuol dare priorità. Per esempio il primo tema dei violoncelli della *Prima Sinfonia* può essere tranquillamente associato al carattere pastorale di tanti temi brahmsiani. Ma si tratta di rapporti complessi. Per dirti della *Settima*, alla prima fu eseguita assieme all'*Ouverture* dei *Meistersinger* di Wagner. Nel quinto movimento poi si sente Bruckner, noto per la sua venerazione per Wagner. Che sia un riferimento parodistico o un omaggio, questo non è dato sapere, ma è una citazione. Comunque, Mahler aveva un profondo amore per Wagner. Nel suo complesso la *Settima* può dirsi bruckneriana. Quanto intenzionalmente non lo so, ma quel che posso dire è che essa ha un approccio molto contrappuntistico, direi in un certo senso roccioso. Il primo movimento mi riporta molto a Wagner e a Bruckner. Se stessimo parlando di un'altra composizione, probabilmente la risposta sarebbe di altro tenore.

D. – *Sta di fatto che la tua interpretazione della Settima ha pienamente convinto la Giuria della Mahler Competition, che ti ha non solo assegnato il primo premio, ma anche la possibilità di una produzione radiofonica, che esiterà probabilmente nella realizzazione*

di un disco. A questo punto quello che vorrei chiederti è: per te che differenza c'è tra dirigere in una sala da concerto e farlo in uno studio di registrazione?

R. – Non posso risponderti, poiché la mia esperienza in registrazione da direttore è ancora nulla. Sarà la mia prima volta. Mi lascio comunque stimolare dalla tua domanda. La registrazione può essere vista in due modi; può essere vista per la possibilità che offre di dare una interpretazione ideale, probabilmente impossibile da raggiungere in concerto, dove comunque ricorrono circostanze non tutte perfettamente dominabili. Costruire tutto alla perfezione, per avere un lavoro cesellato in ogni dettaglio. La registrazione è chiamata a costruire una bolla utopica, in cui vive quel mondo sonoro, che può esistere solo in quella forma. Un'alternativa è pensare che si va in sala di registrazione per fare quello che di norma si fa in un'esecuzione *live*. In passato si faceva così, sarebbe stato troppo costoso e dispendioso di energie concepirla nel modo che abbiamo appena detto. Si registrava di filato e poi dopo si facevano dei ritocchi. È anche quello che succede quando si registra una *performance live*. Quello che io farò sarà utilizzare le opportunità della registrazione, ma conservando la capacità di coinvolgimento: non mi interessa un'esecuzione perfetta in senso formale, ma esente di significato.

D. – *Di questo ne riparleremo dopo il tuo primo disco da direttore. Ora, prima di chiudere vorrei domandarti un nome di un direttore per te ideale.*

R. – Difficile rispondere poiché sono stato influenzato dalle mie recenti esperienze da diversi direttori fantastici, come ad esempio Lorenzo Viotti. Ognuno dei direttori con cui ho lavorato mi ha colpito per delle caratteristiche, che me lo fanno sentire come una vetta da raggiungere o anche solo da riuscire a comprendere, per creare il mio mondo. L'insegnamento che ricavo da Viotti è la capacità di plasmare la performance in base alle necessità del momento, plasticità e apertura per trovare la performance in una data situazione, anche a discapito di una realizzazione ideale. L'orchestra rimane un organismo vivente e se non è in grado di raggiungere la versione ideale che abbiamo pensato, o se l'acustica della sala rema contro, bisogna avere la capacità di ripensare la performance, rendendola comunque un momento unico e irripetibile per questo pubblico,

che qui e ora fruisce della musica. Viotti mi ha insegnato questo: non affezionarmi troppo alla mia versione ideale e aprirmi alla situazione. Da Teodor Currentzis ho appreso altro, ad esempio l'importanza della comunicazione non verbale, invece di spiegare, cercare di ottenere il risultato desiderato offrendo le giuste sollecitazioni verbali, che non devono essere di tipo tecnico, qui più *piano*, lì più *forte*, ma dosate parole, accompagnate da gesti efficaci. Credo di aver trovato una mia maniera di comunicare, ho appreso molto da queste grandi figure, ma credo di tendere costante al mio, alla mia specifica maniera di vedere le cose. Anche questo è un risultato che mi è costato sforzo, ma ho sempre avuto il supporto da parte di queste persone, che mi hanno detto: fidati di te stesso e basta. Non fare nient'altro se non quello che a te appare giusto.

D. – *E un direttore del passato?*

R. – Per la capacità di interagire col presente, di creare una situazione spontanea, Furtwängler. Sicuramente un modello. Per quanto riguarda invece la capacità di penetrare la dimensione strutturale del senso, di comprendere perfettamente gli equilibri e di come le cose devono essere costruite è Sergiu Celibidache. Per quanto riguarda Mahler, credo, nella *Settima*, che Klaus Tennstedt sia mirabile, quasi una sintesi perfetta tra i due atteggiamenti. Per chi conosce Mahler, è una leggenda, ma è sottovalutato nella sua grandezza: tiene in equilibrio l'approccio strutturale con la capacità di sentire la partitura.

D. – *Sarebbero ancora tante le cose da dire, ma avviandoci alla conclusione di questa nostra conversazione vorrei chiederti: se non fossi andato in Germania a completare la tua formazione, in Italia avresti raggiunto questi risultati? non mi riferisco evidentemente i risultati più esteriori, ma alla tua possibilità di crescita intellettuale, artistica culturale?*

R. – Non avendo più vissuto in Italia, non ho avuto la possibilità di darmi una risposta a riguardo. Ma è chiaro che una domanda tipo quella che mi hai fatto, uno se la pone. C'è in Italia una presenza di genio, di personaggi di grandissima individualità, che ho fatto fatica a trovare altrove. In Germania, però, c'è la capacità organizzativa. Ho portato dentro di me tanta Italia, i mentori che ho avuto in Italia sono stati importantissimi per

consentirmi di essere chi sono oggi. Ho lavorato assieme ad Alessandro Zignani, che mi ha indirizzato verso gli aspetti più profondi della musica. Andando in Germania, ho inizialmente dovuto dimenticare quest'aspetto poiché ho dovuto fare i conti con la loro praticità, la loro richiesta continua di fatti e non necessariamente di pensiero, di profondità. Ho dovuto fare i conti con questo in maniera molto brutale, pensando all'inizio di dover sconvolgere totalmente il mio assetto, la mia visione delle cose, per poi comprendere quale fosse la via per affermare la mia percezione interiore. Anzi, ho capito che proprio quella fosse la mia ricchezza, da dover portare alla luce e renderla comunicabile agli altri. In Italia non so se c'è un approccio allo studio che permetta lo sviluppo di qualità, come avviene, ad esempio, nella scuola di Weimar, che non a torto è considerata come la migliore d'Europa. Ma neanche questo forse è completamente vero, poiché l'insegnante efficace è tale in relazione all'allievo. Il miglior docente del mondo non significa nulla per qualcuno come significa tutto per qualcun altro.

D. – *Trovi che in Italia il sistema artistico-musicale sia adeguato? Tu hai girato l'Europa e una qualche idea te la sei fatta.*

R. – Se parliamo della direzione d'orchestra, il direttore d'orchestra ha bisogno del suo strumento e questo è l'orchestra. Se vuoi diventare direttore d'orchestra, devi pure contare su un sostegno iniziale. Quello che necessita è uno studio organizzato da parte di un'istituzione che gli spieghi come ottenere ciò che vuole, come poter coltivare il suo desiderio di cercare. La istituzione formativa deve potersi collegare facilmente con le istituzioni orchestrali. Devono collaborare per far sì che il direttore faccia la sua esperienza. D'altro canto, le orchestre hanno necessità di misurarsi con direttori alle prime armi, esse devono smettere di vedere la figura del direttore come separata da loro. Capirebbero molto di più sulla direzione e si autopercepirebbero diversamente. Ho la sensazione che la direzione in Italia sia considerata una mera questione di talento: un giorno uno si sveglia e se ha il bernoccolo del direttore ed è baciato dalla fortuna fa la carriera. Il sistema tedesco – almeno della scuola di Weimar dove sono stato formato – trovo che sia eccellente si fa studio ogni settimana in silenzio per coltivare

l'immaginazione sonora. Ogni suono, ogni colore, ogni dinamica, ogni strumento vanno pensati in silenzio. Ci si mette tutt'assieme in una stanza, col docente, e si studia in questo modo. Dopo si passa a lavorare con l'orchestra. All'inizio è terrificante, orribile e demotivante, ma nel tempo si impara a trovare la propria strada, per essere presenti sul palco senza terrore, per esprimere quello che si vuole ed essere compresi da tutti, col corpo e con le parole. Ciò richiede tempo e necessita di una struttura. Non è l'unico modo, tanti direttori italiani hanno seguito altri percorsi e sono diventati grandi. Però naturalmente ragionare in termini di connessione tra scuola e orchestre, porterebbe enormi benefici all'una e alle altre. Un'orchestra, cambiando cinque, sei direttori in un'ora può capire quanto ognuno è differente dagli altri, quanto riesce ad apprendere dall'uno piuttosto che dagli altri. Ad esempio, l'orchestra di Bamberg ha adorato il concorso. Gli strumentisti hanno detto di aver imparato tanto dall'aver suonato infinite volte i brani della competizione, dall'aver interagito con tanti direttori. E questo lo dice un'orchestra di altissimo livello. L'interazione con giovani direttori anche inesperti e orchestre a qualunque livello è preziosa.

D. – *Giuseppe, chiudiamo qui la nostra intervista. Mi rimangono fuori tante domande. Per esempio, mi sarebbe piaciuto parlare con te dell'opera, così come della musica contemporanea, ma avremo occasione di farlo in un'altra circostanza. Ti saluto e ti auguro il meglio.*

R. – Grazie a te per questo nostro dialogo.

II

Ci vediamo per la continuazione dell'intervista che realizzeremo all'indomani della vincita della Mahler Competition. Ci lasciamo che l'avremo continuata a Spongano: Giuseppe Mengoli è qui per una breve vacanza e mantiene la sua promessa.

D. – *Tutto sommato sono contento che oggi il tempo non sia splendido, mi sarei sentito in colpo del sottrarti una parte di giornata che forse avresti preferito dedicare al*

mare. Ma tu m'avevi lasciato con la promessa che avremmo continuato la nostra intervista e io non mi faccio sfuggire l'occasione. Giusto per scioglierci voglio farti una domanda che suscita in me una viva curiosità: tu sei figlio di genitori entrambi musicisti, mi piacerebbe sapere come hai vissuto questo fatto. Per te è stata un'opportunità? Se sì, in che senso lo è stata?

R. – Ho avvertito la musica come il mio ambiente. Ero circondato dalla musica, la musica era il centro di tutti i discorsi che si facevano in famiglia, leggevo tutto in chiave sonora.

D. – *Ma crescendo come hai avvertito questa circostanza, in cosa ti ha agevolato e in cosa ti ha limitato? Cosa studiando, approfondendo la musica ti sei portato dietro e cosa invece hai avvertito come un limite da trascendere?*

R. – Non è un qualcosa che abbia ancora sbrogliato, non ho analizzato da capo a fondo la questione che mi poni. Posso dirti a grandi linee che in generale ho vissuto pienamente tutto ciò che il mio ambiente musicalmente mi ha proposto. Ogni esperienza in una casa piena di musica è stata per me carburante che ha prodotto risultati importanti, nel senso che anche quando ho sentito il bisogno di distaccarmi dai modelli che implicitamente mi erano proposti ho capito che comunque quel che avevo vissuto fino a quel momento era comunque parte di me. Magari non l'ho capito subito, ma oggi, col senno di poi, mi rendo conto che ciò che mi ha stimolato è stata la varietà degli stimoli musicali in cui sono vissuto: mio padre era molto impegnato a valorizzare il patrimonio musicale popolare, ma da musicista colto era disposto alla sperimentazione, non solo alla conservazione della tradizione. Io qualche volta mi sono sentito forzato a far parte di quell'universo musicale, mi trovavo ad arrangiare un canto popolare, o a lavorare con mio padre in studio di registrazione, dove mettevo a disposizione il mio orecchio per correggere qualche dettaglio, e poi, altre volte trascrivevo brani di musica popolare, raccolti dalla voce di testimoni. Mi sono pure trovato a comporre dei brani per banda, a partire da temi popolari, lo facevo perché me lo chiedeva mio padre, ma poi ci mettevo dentro una certa ironia, a dire la mia distanza da quel mondo lì. Lo facevo con mezzi musicali, eludendo i temi: li facevo arrivare solo all'ultimo secondo, come per significare il mio non essere partecipe

di quell'universo musicale. Avevo un rapporto continuo con la musica, ma non era esattamente la musica con cui desideravo misurarmi. In realtà vivevo esperienze che anche se non trovavo particolarmente a mia misura; tuttavia, credo siano state significative per il mio sviluppo artistico. Questa tensione mi ha forgiato la volontà, mi ha imposto di chiedermi quale fosse la musica che io sentivo più propriamente mia. Allora mi prestavo a sentire ore ed ore di registrazioni di canti popolari e a fare tutte le altre cose di cui ti ho detto era parte del ménage familiare. Il fatto è che io sono nato con la musica, sono cresciuto con la musica, sicché la musica per me è una sorta di "lingua madre". Nasci in una famiglia ebrea e parli ebraico, tu non sai che la lingua con cui ti esprimi, pensi, manifesti le tue emozioni sia ebraico. Questo per dirti che è stato tutto molto naturale finché non mi sono posto criticamente rispetto alla mia cultura musicale. Le relazioni all'interno della mia famiglia sono state mediate dalla musica, ma ad un certo punto mi sono emancipato cercando la mia via al rapporto con la musica. La musica è stata ed è per me qualcosa di molto concreto, connesso con la mia identità. Probabilmente ha incontrato una mia predisposizione intrinseca ad avvertire la musica come il mio linguaggio: c'è sempre un incontro tra elementi innati ed elementi acquisiti. Quand'ero veramente piccolo passavo del tempo a cercare di riprodurre ad orecchio le melodie dei cartoni animati: era una sorta di gioco, una sfida quotidiana.

D.– *Va dato atto ai tuoi genitori di aver compreso il tuo talento precoce e d'averti assecondato...*

R.– Sì certo, io sono stato sin da piccolo estremamente curioso, ho chiesto ai miei di studiare altro, volevo conoscere tutto della musica, e così mio padre per anni si è trovato nei panni dell'autista che traversava il Salento, per assecondare i miei diversificati interessi. Io sentivo una potente attrazione per la musica, sentivo che quello fosse il mio mondo. Anche quando si è cominciato a delineare che lo strumento che avrei propriamente studiato sarebbe stato il violino, continuavo a cimentarmi con altri strumenti. Certo andavo a scuola, coltivavo qualche amicizia, ma questa realtà l'ho vissuta quasi come fosse una pausa onirica. Il mondo "normale" qualsiasi cosa fosse lo

abitavo quasi da estraneo. Non ricordo molto in dettaglio come passassi le mie giornate, ma certamente ho la sensazione di essere stato costantemente immerso nella musica. Successivamente, quando ho cominciato ad acquisire una consapevolezza più intellettuale della musica, ho passato tanto tempo ad ascoltare registrazioni di grandi interpreti. Prendevo la partitura e cominciavo a dire: ma perché qui non viene fatto lo sforzato che è segnato, perché la dinamica non è esattamente quella desiderata dal compositore. È chiaro che questo è un approccio astratto, ma mi è servito: ho imparato ad istituire un rapporto tra segni e suoni e pian piano a cogliere in senso più sistemico la complessità di un'esecuzione. Oltre la partitura. Ho compreso che oltre la lettera di quel che è scritto c'è il senso di ogni indicazione che lì si trova, e il senso è dato dal tutto.

D. – *Quel che mi dici mi porta a chiederti: oggi nella formazione del direttore d'orchestra quanto conta l'ascolto discografico?*

R. – Molto, ma questo porta ad avere una certa omogeneità nella resa esecutiva, poiché l'orecchio è propenso ad abituarsi a ciò che ascolta, si affeziona e tende a riprodurre ciò che incorpora. Ci vuole un'attitudine critica per rendere l'ascolto discografico utile. Io ho ascoltato la "Patetica" di diretta da Willem Mengelberg fino all'inverosimile: è lontanissima dai canoni odierni, rispetto agli standard del fraseggio. Il suo è tutto un fluttuare di voci. Faceva parte del piacere anche il fatto che non fosse di facile reperibilità: io avevo una password che mi consentiva di entrare nell'Archivio della Naxos, era come avere una esperienza molto privata. Che poi mi piaceva condividere con altri musicisti, per renderli partecipi di questo modo assolutamente insolito di interpretare il brano, di questa fluttuazione, che poi si è persa del tutto. Quando, da violinista, ho suonato la "Patetica" mi sono ritrovato, anzi: le dita si sono ritrovate ad eseguire un glissato che mai avrei fatto se mi fossi basato sul gusto odierno, e che in realtà non volevo fare, poiché nel contesto dell'esecuzione di quel momento non aveva alcuna ragione d'essere. In quell'occasione ho capito la potenza del nostro orecchio, delle abitudini che forgianno da dentro quel che creiamo fuori, che è alla base poi del senso musicale corrente. L'ascolto non sufficientemente riflesso genera delle opinioni. Ci affezioniamo al nostro gusto, che

si è formato attraverso l'ascolto che mi vien da dire "passivo" e formuliamo dei giudizi di gusto, che sono né più né meno che delle opinioni, che poi difendiamo a spada tratta. Questa è l'interpretazione corretta, migliore, no questa. Perché? Nessuno si sente in dovere di giustificare il suo giudizio. Ma così è il mondo della mia parola contro la tua.

D. – *Quando hai cominciato a maturare quest'idea per la quale è necessario in qualche modo andare contro se stessi per pervenire ad un senso più profondo nell'esecuzione?*

R. – Ho cominciato a capire che se non ci opponiamo in qualche modo ai cliché, questi ci sopraffanno. Da esecutore di musica da camera, studiavo la partitura e sulla base di questo studio mi facevo una certa idea, ma quando cominciavo a lavorare l'esecuzione assieme agli altri mi accorgevo che i miei compagni volevano assecondare i cliché. Ogni epoca ne ha i suoi e quella odierna ripudia i precedenti, ma in fondo si tratta di mode, perché difendere a spada tratta il proprio e ripudiare altri? Quando mi trovo ad esprimere queste mie idee a musicisti, rischio di passare per snob, in realtà il mio è un invito ad andare in profondità nel rapporto con la partitura. Il fatto è che l'orecchio ama ciò a cui si abitua. Bisognerebbe sospendere il gusto corrente e fare delle scelte, questo significa che lo studio delle registrazioni va fatto con criterio, può essere di grande aiuto, ma bisogna usare discernimento. Oggi abbiamo una disponibilità di testimonianze che ci vengono anche dal passato, questo è un patrimonio prezioso per lo studio, il confronto tra una molteplicità di interpretazioni può essere d'ispirazione per trovare la nostra specifica via esecutiva.

D. – *E per il direttore?*

R. – Anche per il direttore è così, una registrazione del passato può insegnargli tantissimo. Alla fine, però egli deve aprire la partitura e instaurare un rapporto diretto con essa, devi chiedersi quale fosse l'intenzione profonda del compositore, decifrare il suo pensiero compositivo, considerare che ogni scelta che il direttore fa deve connettersi con quest'intuizione del suo pensare con la musica. È probabilmente a questo punto che la registrazione diventa un tesoro dal quale poter ricevere ispirazione: ecco il direttore qui è

riuscito a farmi percepire la durata di un pedale che *prima facie* pensavo durasse di meno, ha intuito un aspetto non evidentissimo della partitura e l'ha portato alla luce. È difficile che un'interpretazione tu possa sposarla in pieno, la replicheresti e basta, ma una per un aspetto un'altra per un altro può aiutarti a mettere a fuoco la tua intuizione. Con le registrazioni bisogna imparare a dialogare. Se invece vengono usate passivamente diventano un problema, diventano un nemico per il musicista.

D. – Tu vuoi dire che rischiano di soverchiare l'immaginario acustico dell'interprete?

R. – Ciò a cui dobbiamo mirare è l'ascolto interiore, dobbiamo allenare questa capacità di generare la musica dentro di sé: è qualcosa che richiede grande sforzo, per lo meno al principio, ma è ciò che ci fornisce la chiave per confrontarci con la musica fuori di noi, nell'appropriata maniera. Non conosco molti musicisti che sappiano valorizzare questo aspetto: molti suonano combinando studio, imitazione, ascolto fino a pervenire ad una sorta di manierismo individuale. Ognuno rimane profondamente legato al suo "stile interpretativo".

D. – *Fammi capire un po' meglio...*

R. – Facendo lezione a dei violinisti, ho cercato di far capire loro l'importanza di chiedersi cosa volessero ottenere, a quale risultato volessero pervenire e di immaginarlo interiormente. Ti confesso che ho dovuto forzarli a *visualizzare* il suono, ma quando hanno preso lo strumento e hanno suonato, lo facevano in maniera diversa. Con loro meraviglia. Le loro dita seguivano il loro pensiero, la loro immaginazione, non c'erano più i problemi che ossessionano i violinisti: l'intonazione, il fraseggio, il vibrato; il corpo si poneva a servizio dell'idea musicale prodotta interiormente. Non c'è un parametro da tenere sotto controllo e poi un altro, c'è da realizzare un'intenzione musicale e nel far questo lavora soprattutto una parte subconscia dell'io, che attiva tutte le risorse tecniche e le rende disponibili alla realizzazione del suono che si è nitidamente immaginato.

D. – *Sto leggendo un testo, che secondo me intercetta bene la tua idea. Suggestisce un neologismo: “acustinario” da sostituire, nel caso dei suoni, ad immaginario. È la capacità di costruire un mondo propriamente sonoro, attraverso cui relazionarsi al mondo. Il riferimento è al libro di Roberto Barbanti, Dall’immaginario all’acustinario: prologomeni a un’ecosofia sonora, Galaad edizioni.*

R. – Sembrerebbe sposarsi bene a quello che ho detto. Quindi il suono va *acustinato* prima di essere realizzato. Tuttavia, rimango legato alla locuzione “visualizzazione sonora” poiché quando immagino il suono, questo per me ha una natura multisensoriale, nel suono si incontra il visivo, l’acustico, il tattile, il propriocettivo; quindi, è proprio la globalità dei sensi che viene messa in gioco nell’immaginare il suono, e al contempo esso li trascende e li elude. Ma anche questo tipo di visualizzazione è un passaggio, bisogna andare oltre: per immaginare veramente il suono bisogna abbandonare anche i sensi. Il suono diventa un qualcosa di – non so bene come definirlo – plastico, un’energia fondamentalmente.

D. – **Il suono è il mistico, dunque, per te.**

R. – Non so bene che intendi per mistico, ma mi verrebbe da dirti no perché io ne ho fatto esperienza e quindi per me è semplice pratica.

D. – *È la stessa risposta dei mistici. È avvertire il divino come qualcosa insieme di pienamente coinvolgente e astrattamente.*

R. – Non so, io posso dirti della mia esperienza. Sul violino io ho cercato di lavorare visualizzando il dito sulla corda, le sensazioni tattili connesse, ma questo non è sufficiente, poiché la temperatura cambierà, cambierà anche la corda, lo strumento; ciò che bisogna conquistare è un’immagine sorgente che possa applicarsi a ogni violino, a ogni orchestra. Non faccio di questa pratica spirituale, per me è una *pratica pratica*.

D. – *Insisto: questo è il mistico. È il modo attraverso cui il mistico compie il rinnovamento della propria esistenza connettendoli con l’ineffabile. Dire che tu hai una concezione*

fondamentalmente mistica del suono non significa che è irrazionale, al contrario. Pensa alla pittura astratta per come era concepita da Kandinskij. L'astrazione era una ricerca di un rapporto molto più autentico e concreto col colore, con la forma rispetto a tutta la pittura realizzata fino a quel momento.

R.– Sì, capisco; in un certo senso è così. L'immaginario connette le cose. Una volta che ho immaginato il suono, questo funziona come un campo gravitazionale: mi allontano per andare verso la realtà, ma ad esso ritorno per attingere continuamente nuova energia. Il problema, infatti, non è solo immaginare il suono, ma comunicarlo; far sì che – con gli opportuni espedienti tecnici – l'orchestra lo realizzi. Quando studio la partitura, comincia la fase analitica, antigravitazionale: come dev'essere il colore complessivo, come concorre l'armonia a realizzarlo, come concorre ogni singola nota al risultato? E poi l'orchestrazione e l'articolazione, la macroforma e la relazione coi livelli formali inferiori. Significa, guidati dall'idea primigenia – andare molto nel dettaglio, e viceversa. All'inizio fare questo lavoro analitico su poche battute era tutto, poi lo sguardo si è ampliato, sono riuscito a cogliere i nessi dei singoli elementi con l'intero. Oggi tutto il processo si è automatizzato, direi che intuisco quasi inconsciamente le parti ed il tutto, il particolare, il dettaglio e il generale.

D. – *La musica avviene nel tempo, non può essere resa nella contemporaneità di una visione. Così pure quando parliamo, le cose le diciamo linearmente...*

R. – Anche se in tedesco non è propriamente così. Nella lingua tedesca la linearità del tempo è compromessa. Una difficoltà nell'apprendere il tedesco è non capire che il tedesco non è lineare, noi latini siamo lineari, ma il tedesco non lo è. Ho letto da qualche parte che il *Ring* non poteva che essere concepito in tedesco da un tedesco.

D. – *Facciamo un salto. Parliamo di Schönberg. Secondo te, più tedesco o più ebreo?*

R. – A botta mi verrebbe da dirti ebreo tedesco. In verità non ho mai riflettuto su questo. Non so dire dalla sua musica... Quando studio la sua musica, non riesco a trovare gli elementi identitari del suo essere ebreo. Se parliamo di influenze sonore, io sento

Bruckner, Brahms... La scrittura di Schönberg è quella di un tedesco, ce lo dicono il contrappunto, la densità sonora, le armonie. L'opposizione al nazismo viene prima che dal suo essere ebreo dal suo essere un uomo, che si è opposto fermamente a un'ingiustizia, a qualcosa che avvertiva come profondamente sbagliato.

D. – *Ti rifarò la domanda dopo che ti sarà capitato di dirigere il Moses und Aron?*

R. – Non amo parlare di ciò che non conosco. Non so, forse recupera l'identità ebraica dopo aver lasciato il suo paese, aver accumulato rabbia per il suo esilio. Una reattività che diventa musica. Un qualcosa al tempo stesso di urlato e soffocato.

D. – *Ti è capitato di dirigere Schönberg?*

R. – Sì.

D. – *Sceglie una composizione e parlamene.*

R. - Ti dirò di *Verklärte Nacht*. Un'opera giovanile. Dalla musica traspare un umanista, un uomo dell'Europa che sogna la libertà dello spirito. Nel suo fervore non c'è niente che si possa dire nazionalista, religioso identitario. Rivedrà *Verklärte Nacht* negli anni Quaranta ed è interessante il come lo farà. Nel frattempo, è intervenuto il dramma storico della guerra, personale dell'esilio. La disillusione lo induce a cambiare la connotazione dei punti chiave, interviene a raffreddare. Non decide di cambiare tonalità o modificare note, ma interviene per mutare di significato alcuni punti cruciali della partitura. Schönberg nell'edizione del 1943 decide di ridurre le indicazioni verbali che in qualche modo guidano l'interprete. Altra scelta operata è quella di sostituire le indicazioni di tempo che nella versione originaria erano in tedesco, con delle neutre indicazioni nel convenzionale italiano in uso a livello internazionale nella musica. Può leggersi in quest'opzione una presa di distanza dalla lingua, e quindi dalla cultura e dalla politica tedesca. Le indicazioni di tempo proposte sono, nella versione del 1943, assolutamente neutre, accompagnate da indicazioni di metronomo, quando nella prima versione aveva usato espressioni come "Etwas bewegter", "Sehr Langsam". Cosa vuole dirci con questa

scelta? Conta la struttura, è inutile caricare di emozionalità le frasi, l'anima si è come prosciugata: gli eventi tragici che stiamo vivendo esigono uno sguardo vitreo. La ricerca di pulizia, di chiarezza appare anche in precise scelte musicali. Un esempio, fra gli altri, sicuramente emblematico è il momento solistico in mi bemolle minore di violini I, II e viola, poco prima dell'inizio della seconda sezione, diventa nell'edizione del 1943 un passaggio per tre violini solisti. Nella versione originaria, la viola era chiamata a sottolineare, con la sua connotazione timbrica, la drammaticità della situazione interiore vissuta dalla Donna, la sostituzione della viola con un ulteriore violino, nella versione del 1943, è finalizzata a ridurre l'enfasi della disperazione. Sembra ciò un'ulteriore prova della ricerca dell'oggettivismo che caratterizza il tardo Schönberg, il quale intende prendere le distanze dall'eccesso di espressione che egli coglieva in quell'opera scritta tanti decenni prima, debitrice di Wagner e di Brahms, ma anche del clima culturale dell'epoca, ormai tanto radicalmente mutato. Qualche altra differenza: il *Sehr Breit* della prima parte culmina in un fortissimo. Nella versione originaria gli accenti che precedono il fortissimo sono sul secondo e quarto tempo della battuta, relazionati con la tensione armonica che risolve sul primo e terzo tempo della battuta (senza accenti, ovviamente), nella versione del 1943 questo gioco di accenti e armonie è abolito, molto semplicemente primo e terzo tempo recano l'accento che è rafforzato addirittura da "sforzati", ad ulteriore segnalazione dell'accentuazione desiderata dal compositore. Non bastando ciò il concetto è rafforzato dalle scelte in termini di orchestrazione, aggiunge note sui due tempi forti, fino ad avere accordi "non divisivi" in violoncelli, viole e violini secondi, sì da avere l'assoluta certezza di un appesantimento sui due tempi forti. Come dire, che non vuole illusioni, la difficoltà del personaggio è data da una gestualità senza equivoci, trasformandosi in una denuncia più ampia, quella relativa ad una società che ha perduto la sua capacità di mediazione, pur nel dolore e nella sofferenza. Interessante diventa l'effetto ricercato da Schönberg, quando scrive - nella versione originaria "*Griffbrett*"; qui allude all'uso del "tasto", che può avere, ove opportunamente inteso, un effetto di grande suggestione. Ecco, questo effetto, che indubbiamente, in questo particolare momento del brano si abbina perfettamente con il carattere intimo, lunare, di dubbio, di

sussurri, nella versione del 1943 è stato freddamente mutato da Schönberg in un “ponticello”, ovvero l’esatto opposto. L’effetto conferisce al passaggio una connotazione di inquietudine e disagio. Anche questo indica un distacco che l’autore giunto in età matura - e collocato in circostanze storico-sociali tanto differenti da quelle della Vienna di inizi secolo XX - vuole assumere rispetto al momento in cui il brano venne concepito.

D. – *Che posizione hai rispetto a quello scorcio storico in cui operò lo Schönberg giovane?*

R. – Sono convinto che odiernamente abbiamo una certa ignoranza di quello che fosse il fraseggio nel tardo-romanticismo. Tendiamo ad esasperare, accentuiamo la dimensione gestuale. Nel passato vi era attenzione alla forma, in conseguenza della quale si concentrava l’interpretazione, la sottolineatura degli aspetti formali, molto più accentuata che oggi. Noi siamo portati a porre attenzione all’effetto coloristico, questo è un approccio più superficiale poiché proprio l’attenzione al passaggio effettistico fa trascurare la forma. Se ti concentri sulla vetrata di una cattedrale antica, non cogli la straordinaria forza architettonica dell’insieme. Prendiamo Bruckner, ad esempio, se ci soffermiamo – come spesso si fa – sulla religiosità, partiamo dalla parte sbagliata. Bisogna partire dalla musica, per comprendere per vie interne il suo fervore mistico. Conta quel che riesce a tradurre in musica e quel che deve essere interpretativamente Bruckner sta in ciò che nella musica passa del suo pensiero e delle sue emozioni. Lo stesso succede per Mahler, che per via delle estreme differenze di colori che si colgono nella sua musica è stato interpretato in senso isterico. Anche alcuni grandi direttori mahleriani non sfuggono a questa tentazione, di fare della musica di Mahler l’espressione di un’anima bipolare. Io non trovo che la sua musica sia isterica. Certo se non cogliamo l’intero ci sembrerà che sia un accostamento di episodi violenti e di episodi dolcissimi, ma stiamo presupponendo che non ci sia un filo conduttore, una ragione intrinseca alla musica che giustifichi questo succedersi.

Noi interpretandolo dovremmo fare emergere ciò che connette ogni episodio. Sì, c’è una tensione, vi è un caricarsi energetico, ma prima o poi dovrà scaricarsi, solo che lo fa in maniera singolare, attraverso passaggi che vanno alla ricerca di un equilibrio anche con

grandi escursioni emotive. Non c'è la frantumazione della forma, c'è ancora l'aspirazione ad una forma, dentro una grande tensione, ma c'è. In Mahler c'è un centro gravitazionale attorno a cui tutto ruota. Oggi trovo che decliniamo Mahler come se non ci fosse questo elemento energetico irradiante, tutto si traduce in manierismo effettistico. Siamo bravi a rispettare il colore di questa zona, più avanti ce n'è un altro e cerchiamo di renderlo altrettanto abilmente. Ma questo rende le composizioni di Mahler frammentate, episodiche. Non si comprende che Mahler viene dal XIX secolo, è un autore, un compositore che studia Beethoven, Weber, Wagner e poi un direttore affermato che interpreta questi autori. Da compositore li forza, crea una grande tensione che è l'elemento generativo delle esplosioni in cui si produce la sua musica. Dobbiamo essere in grado di vedere il compositore attraverso l'occhio del tempo nel quale visse e operò, solo così sfuggiamo ad una visione unilaterale della musica, erroneamente attualizzata.

D. – E Berg, che pensi di Berg? Hai dovuto preparare i *Sieben frühe Lieder* per il Concorso Mahler. Com'è stato l'incontro con la sua musica?

R. – All'inizio non ho capito granché. Per tentare di entrare dentro la sua musica ho fatto un grande lavoro sul testo. Ogni parola è messa sotto la lente del microscopio e i più reconditi significati sono resi in musica. Dal punto di vista più strettamente musicale, ho cominciato ad entrare nelle sue intenzioni quando ho compreso lo stretching della tonalità che compiva. Ho perciò analizzato ogni singolo passaggio armonico, per capire veramente in che modo distorceva la tonalità. La sua procedura è elusiva, si lascia guidare dal senso profondo delle parole, in questo si fa espressionista. Spinge al limite la tonalità, ma questo spingere al limite diventa linguaggio. Nel mentre nella versione originale per canto e pianoforte, risulta armonicamente laconico, elusivo ma con una efficacia di scrittura impressionante, nell'orchestrazione, lo trovo qualche volta didascalico, rendendo i colori troppo espliciti. Per riuscire a rendere questi *Lieder*, bisogna lavorare molto sull'orchestrazione, in maniera che gli effetti non siano enfatizzati e venga fuori l'intenzione di espressione originaria.

D. – *Probabilmente senza Wagner sarebbe difficile concepire Schönberg e lo stesso Berg...*

R. – Wagner è sicuramente un punto di riferimento imprescindibile per tutta la musica tedesca, ma vi è Wagner anche in quella italiana: Puccini senza *Tristan* sarebbe pensabile? Questo non viene adeguatamente riconosciuto. A parte le citazioni, che non sono poche, e non sono inconsapevoli. Sulle partiture di *Bohème* e di *Tosca* a un certo punto trovi scritto *Tristan, Tristan*. Si riferisce all'accordo del Tristano, che simboleggia la morte per amore. Le linee melodiche dei cantanti in Puccini sono complementari a quelle dell'orchestra, la musica che si fonde col canto è un elemento di chiara derivazione wagneriana. Questo ha un'implicazione nella direzione, devi tener conto che il canto si immette in un flusso musicale; quindi, devi pretendere che il cantante si innesti nel flusso e continui a stare nel flusso. Se non lo si fa non è per la difficoltà tecnica che ciò comporta, è una questione di attitudine, di capacità di avvertire quest'esigenza musicale di Puccini. Quando da direttore riesci ad ottenere quest'intersecarsi di musica e canto, il risultato è stupendo.

D. – *Quando hai diretto Puccini i cantanti ti hanno assecondato o hai trovato delle resistenze?*

R. – Ho avuto la fortuna di collaborare con cantanti con un grande desiderio di scoprire, di aprirsi ad altre possibilità, con una voglia di mettersi in gioco, quindi c'è stato un ampio spazio per sperimentare questa possibilità interpretativa a cui facevo cenno, un'idea non certo nuovissima, ma neanche corrente.

D. – *E con ciò torniamo alla questione registrazioni.*

R. – Certo perché le registrazioni impongono involontariamente uno standard, creano una omogeneizzazione interpretativa. Riducono la ricerca e spostano tutte le questioni sulla dimensione virtuosistica. Oggi c'è una cosa che forse fino a dieci anni fa, no fino a cinque anni fa non esisteva. Oggi i musicisti molto spesso studiano con decine di registrazioni:

mandano in cuffia le registrazioni di ciò che devono eseguire ed eseguono alla lettera ciò che sentono. Ma così diventano non degli interpreti, ma dei replicanti.

D. – *Perché lo si fa?*

R. – Un esecutore è chiamato a imparare le cose rapidamente e con grande efficacia. Nella maggior parte delle situazioni non c'è il tempo di aprire la partitura e studiare con calma. Si crea così un sistema di aspettative. Quando un direttore chiede qualcosa di diverso, lo strumentista si irrigidisce, il direttore viene criticato, si sviluppa una certa ostilità. Si creano abitudini che si trasformano in aspettative e queste in pregiudizi. E quando subentra il pregiudizio è difficile lavorare. Per interpretare abbiamo bisogno di un esecutore che sia attivo.

D. – *Cosa intorpidisce il musicista?*

R. – Ciò che intorpidisce ognuno di noi, che viviamo in quest'epoca sono i nostri stili di vita. I social media ad esempio: mi rendo conto che quando passo un po' più di tempo sui social divento meno reattivo, meno stimolato a cercare. I social addormentano la consapevolezza, ti fanno credere che le soluzioni siano facili, a portata di clic, inducono alla superficialità. Quando studi una partitura sei di fronte a delle scelte da prendere e devi decidere. Coi miei studenti di violino mi è capitato di fare questo: li fermo e dico loro: "Immaginate di essere il più grande violinista sulla faccia della terra, come vorresti questo fraseggio? Cosa vorresti sentire andando in teatro ed ascoltando il più grande violinista sulla faccia della terra? Bene, concentrati su questo risultato". Invece nella maggior parte dei casi, si è nella prospettiva mentale del dover correggere, qui l'intonazione, lì la conduzione dell'arco. Tutto viene ricondotto ad un costante allenamento alla correzione, invece che alla creazione. Lì entra in gioco l'*intenzione*. Non bisogna solo vedere limiti da superare ed errori da correggere. In passato c'erano tanti violinisti con tecniche assolutamente astruse, oggi diremmo che avevamo posture semplicemente sbagliate, eppure ottenevano dei risultati eccelsi. Era la volontà interiore di creare il suono che guidava le loro mani. E questa volontà era paradossalmente potenziata dall'assenza di registrazioni. Oggi c'è, proprio per via delle registrazioni, una

concorrenza pazzesca, si devono ottenere degli standard alti e bisogna essere molto efficienti, concerti e viaggi senza sosta, non si ha sufficiente tempo per approfondire, ma bisogna produrre esecuzioni tecnicamente ineccepibili: le registrazioni, attecchite nel nostro immaginario, non ci permettono di perdonarci.

D. – *Ma questo vale anche per i cantanti*

R. – A maggior ragione per i cantanti. I cantanti ormai studiano con le registrazioni. Questo impedisce che possano veramente coltivare il loro suono, il loro colore, che possano compiere la loro scelta interpretativa, entrare nei fraseggi, eccetera eccetera. Le loro esecuzioni non nascono da un desiderio creativo di scoperta individuale dalla musica, avvertono solo il peso di dovere imparare quella data parte nel più breve tempo possibile seguendo i modelli dei grandissimi cantanti. Questo è un peccato perché perdiamo per strada tantissime possibilità.

D. - *C'è una concezione atletica della musica, ma in questo secondo te hanno una responsabilità i concorsi?*

R. – Non credo, io trovo che la concezione atletica sia più nel lavoro vero che nei concorsi. Oggi al mondo ci sono tanti musicisti, i posti disponibili per un'orchestra, per una produzione sono limitatissimi, ognuno vuole mettersi in evidenza, imporsi e quindi bisogna pervenire a performance tecnicamente ineccepibili nel più breve tempo possibile. Risultato: richiesta di standardizzazione di suono, intonazione impeccabile, eccetera. Questo ti fa aumentare le probabilità di entrare in un'orchestra, di essere chiamato in una produzione. Nella quotidianità della vita musicale, per un'orchestra che deve imparare un programma a settimana – e sto parlando di orchestre tedesche i cui ritmi sono un po' più rilassati rispetto ad altri paesi – avere strumentisti da cui si sa cosa aspettarsi è un gran bel vantaggio. Con questi ritmi in un quarto d'ora, tu, strumentista devi essere in forma, poi hai dieci minuti per leggere la parte. In mezz'ora hai capito tutto, tanto il resto lo si farà in orchestra. Questo è lo studio dell'orchestrante, il giorno libero non si mette di certo a studiare, vuole passare del tempo con la famiglia, rilassarsi. Questo tran tran fa essere

la musica un che di routinario. Efficacia muscolare, mentale, conoscenza del repertorio. C'è poco spazio per la creatività, non c'è modo di ricercare. Per alcuni questa meccanicità è intollerabile, ecco allora che alcuni tra questi strumentisti si dedicano anche al jazz, pop, per sentirsi più liberi rispetto al mondo bloccato della musica classica, ci fosse una strutturazione del sistema più incline a dare spazio alla creatività e alla libertà, forse non lo si percepirebbe come tale.

D. – *E tu credi che la musica classica sia questa gabbia?*

R. – Io trovo che la musica classica offra un mondo infinito di infinite possibilità. Ora l'industria musicale chiaramente vuole efficienza, ma questo non deve significare necessariamente omologazione. Premia anche l'originalità, poiché ha bisogno delle novità. Qualcuno fraintende però l'originalità, estremizzando la maniera di suonare o enfatizzandosi come personaggio. L'industria cerca novità, ma poi la novità può facilmente tradursi in istrionismo. Ti ritrovi esecuzioni piene di colori, in cui tutto viene pompato senza un vero senso.

D. – *Trovi che il direttore oggi sia visto come una sorta di divo?*

R. – Il divo, ma il divo esisteva già prima, il direttore autoritario sta sparendo ed era quest'aspetto che attraeva; oggi assume altri connotati, è un leader democratico. Il fatto è che noi esseri umani abbiamo bisogno di super-eroi e l'industria sfrutta a suo vantaggio questo bisogno. Abbiamo bisogno del personaggio che genera ammirazione, abbiamo bisogno di un emblema su cui proiettare il nostro desiderio di autorealizzazione. Attraverso il personaggio supposto superiore andiamo oltre i nostri limiti, superiamo le nostre frustrazioni. Non credo che l'industria costruisca a tavolino i "miti", siamo noi col nostro immaginario a crearli, l'industria li sfrutta.

D. – *Gran parte del pubblico ha accesso alla musica quasi soltanto le registrazioni. Che pensi di questo?*

R. – Le registrazioni ovviamente sono “aggiustate”, sono perfette, di una perfezione che raramente è raggiungibile dal vivo. Oggi, si cerca di evitare questa discrasia, coltivando talenti poco contesto-sensibili. Ci sono esecutori che riescono ad ottenere performance molto simili a quelle discografiche. L’orecchio dell’ascoltatore abituato alle registrazioni pretende molto dalle esecuzioni live. L’ascoltatore, che solo di tanto in tanto va a concerto, ma molto spesso invece in casa ascolta musica hi-fi, sarà piuttosto rigido. Ma questo vale anche per gli interpreti. Ad esempio prendiamo la sonata n. 3, “Ballade” di Eugène Ysaÿe. L’inizio è una citazione della Grande fuga di Beethoven. Ysaÿe era un fanatico di Beethoven, aveva il busto in casa, considerava Beethoven il compositore più importante della storia della musica, si rifiutò di eseguire il Concerto prima dei 32 anni, non si sentiva di aver vissuto a sufficienza, di non aver collezionato sufficiente esperienza di vita per poterlo interpretare prima di quell’età. Provate ad ascoltare come tutti, dico tutti gli esecutori interpretino le prime battute, lo fanno mettendo dentro un’enfasi, una passionalità movimentata che non ha ragione d’essere. Il tutto deriva da una registrazione che ebbe una grande fortuna mediatica nei primi anni duemila. Il tema della Grande fuga citato, è un tema rigido, quattro note, niente di più. Le esecuzioni attuali snaturano questo dato. Gli esecutori si prendono delle libertà, snaturano il ritmo, fanno diventare quelle prime battute una sorta di recitativo ondeggiante. Una registrazione supergettonata su YouTube diventa lo standard esecutivo per il pubblico e per gli interpreti. La resa è così bella, il cervello estetico non può che accettarla, non trova le ragioni per rifiutarla, la si può solo emulare. Ma in realtà una prospettiva critica la giudicherebbe improponibile. Bisognerebbe aprire la partitura e fare epochè, avendo piene le orecchie di tutto ciò che si è ascoltato, non è facile. Allora può essere utile disporre di un ampio ventaglio di registrazioni, in quel caso di registrazioni antecedenti il duemila e ragionarci su. Non c’è da criminalizzare gli interpreti, il fatto è che a loro non viene insegnato a essere indipendenti nel costruire l’interpretazione. Di fronte ad una partitura si ha l’*aperto*, la si può realizzare in molti e molti modi ma ci si riduce a riprendere una registrazione. Un po’ triste no?

D. – *Cosa dovrebbe fare l'insegnante?*

R. – Dovrebbe porre domande all'allievo. Dovrebbe stimolare il suo spirito di ricerca. Sin da bambino. Insegnargli a non dare niente per scontato, contribuire a formare la sua personalità allargando le sue possibilità di scelta. Crescendo diventerà un'esigenza soggettiva quella di cercare, di esplorare, di indagare. Il docente non dovrebbe da fuori inculcare qualcosa nell'allievo, dovrebbe preoccuparsi di creare le condizioni per un incontro autentico con la musica.

D. – *Come hai maturato queste idee?*

R. – Per me è stato molto difficile. Ho passato anni di buio, in cui non ho avuto la minima idea di dove andare, di come fare a costruire quest'impalcatura interna indispensabile per poter veramente interpretare e non solo eseguire. Mi sono sentito perso talvolta. Ho cercato l'insegnante di cui percepivo d'aver bisogno.

D. – *Lo hai trovato alla fine?*

R. – No, non ho trovato nessuno che mi abbia veramente dalla A alla Z ciò di cui avevo bisogno. Ho preso da molti e pian piano sono riuscito a costruirmi l'identità artistica a cui aspiravo. È difficilissimo trovare un docente maieuta, che non impartisce, ma accompagna l'allievo nel suo lavoro di ricerca. È difficilissimo trovare un docente che chieda al suo allievo: cosa pensi di questo passaggio? Come te lo immagini. Anche un bambino dev'essere abilitato a dire la sua, visto che dev'essere lui ad eseguire quel brano. E invece no si passa tanto tempo a studiare passivamente. Anche per l'insegnamento dell'Armonia vale lo stesso principio. L'Armonia secondo me viene insegnata malissimo. Io sono persino stato radiato da un conservatorio perché mi rifiutavo di seguire la disciplina del basso armonizzato. Trovavo questo studio molto sterile. Bisogna insegnare il senso profondo degli elementi strutturali del linguaggio.

D. – *Non voglio trattenermi più oltre, due domande a cui mi risponderai brevemente, e chiudiamo, almeno questo nostro secondo incontro, poiché credo che avremo necessità*

di aggiornarci per una terza puntata, se tu vorrai. La domanda che voglio farti riguarda l'orchestra, il suo funzionamento come "macchina". C'è un risultato finale, un prodotto da ottenere e un processo. Il termine produzione allude al processo di creazione di una performance che passa attraverso un lavoro.

R. – Il lavoro che si fa con un'orchestra consiste nel direzionarla in un senso piuttosto che in un altro, nel sistemare degli errori, nel far sì che funzioni una ritmica, ci sono delle figure, una dinamica da mettere a posto. Però, ho difficoltà ad accettare il termine macchina riferito all'orchestra. È piuttosto un dispositivo sociale. Io, stando in un'orchestra, a prescindere dal ruolo che ricopro, mi sento parte di un organismo vivente. Quando un direttore è con un'orchestra, si realizza qualcosa di assolutamente singolare. Metti a punto una frase, dici qualcosa e in quel momento entrano tutti in uno stato non ordinario, si potenzia il rendimento del singolo nella collettività, in questo senso un'orchestra è un organismo vivente. Parlo adesso da violinista. Io avverto chi nella fila sta interagendo e partecipando, chi è neutro, chi addirittura è frenato, chi spinge al momento giusto. Nei fiati ci si intende cercando il respiro comune, percependosi l'un l'altro. In un'orchestra ci si adatta reciprocamente e in ogni singolo istante. Gran parte di questo processo è del tutto inconsapevole.

D. – *In un'orchestra ci sono le gerarchie...*

R. – Sì, certo la spalla ha un ruolo fondamentale. La spalla decide le arcate, decide l'andamento della fila. Però io da direttore ho un altro approccio. L'ho fatto proprio l'altro ieri a Biella, dove ho lavorato con un'orchestra che non si era mai incontrata prima, un'orchestra di giovanissimi: avevano tra i sedici e i venticinque anni. In un singolo giorno bisogna fare d'un agglomerato di musicisti un'orchestra. Un giorno soltanto poiché il giorno dopo ci sarebbe stato il concerto, con esecuzione di Mozart e di Vivaldi. Il lavoro che abbiamo fatto è stato a tutto tondo. All'inizio ognuno aveva il suo suono, ognuno la sua specifica modalità di suonare. Il suono di alcuni violini era più pizzuto, quello di altri più rotondo. Ognuno insomma è un individuo. Primo passo è ascoltarsi, ognuno deve percepire il suono del vicino. Poi cominci a spiegar loro che le prime parti sono sempre in anticipo, come se dovessero trascinare la fila, sempre troppo in evidenza,

a loro ho detto “Respirate prima di suonare per la fila, poi ritardate un nonnulla l’entrata: la spinta sonora verrà da dietro”. Per avere un’omogeneità nella fila non tutti devono suonare allo stesso modo, il suono di chi sta dietro deve essere più pieno, chi sta all’esterno della fila deve suonare meno rispetto a chi sta all’interno della fila. Bisogna creare un suono ed il contributo di ognuno è determinante. Soprattutto chi sta dietro nella fila ha una grande responsabilità, il suono monta da lì, da dietro si vede chi è davanti e questo aiuta, ma chi sta avanti può fidare solo sul suo orecchio. Ho lavorato tanto sul respiro. Voglio sentirlo, sincronizziamo il respiro. I primi violini: siete troppo in anticipo rispetto ai contrabassi. La corda dei contrabassi è più grossa e richiede più tempo, e via dicendo. Ecco, l’orchestra è fatta di queste interazioni, è un organismo che scopre di esserlo via via che procede nel suo lavoro.

D. – *Cominceremo la prossima intervista parlando di opera.*

R. – D’accordo. Ti dico solo questo: da bambino rifuggivo dall’opera, per me la musica era musica e basta. Nelle canzoni che ascoltavo mi davano fastidio le parole, mi sembravano un’aggiunta inutile.

III

Ci vediamo il giorno dopo ed entriamo subito in argomento senza troppi preamboli.

D. – *Ieri mi hai detto che dapprima avevi alla partitura un approccio molto analitico, poi hai conquistato la capacità di avere uno sguardo più sintetico. Mi piacerebbe capire meglio*

R. – Recentemente in un’intervista ho detto qualcosa che è stato frainteso. Riferendomi alla mia esperienza di violinista, ho detto: qualche volta mi piace avvicinarmi alla musica senza avere prima studiato. Qualcuno che l’ha letta ha commentato dicendo: non è possibile, come si può non studiare e dirigere l’orchestra. Io mi rifacevo ad un’esperienza che mi aveva dato molto da pensare. Mi è successo da violinista, con il

Preludio e Morte D'Isotta del Tristan. Lo abbiamo eseguito direttamente da capo a fondo. Sentirlo dal vivo mentre lo suonavo per la prima volta è stato per me un tale choc, mi ha procurato uno stordimento che mi ha lasciato letteralmente senza parole. È un'esperienza unica farti avvolgere sul campo da musica che non conosci, naturalmente se poi c'è il tempo per rifinire, sbizzare: prima l'insieme e poi i dettagli. Nel caso che ho citato, avevamo due settimane di prove: un privilegio. Se non lo si ha, si fa diversamente, si fa un gran lavoro preparatorio e poi si cerca di massimizzare il tempo a disposizione.

D. – *Prima di tornare a parlare dell'Opera, vorrei che parlassimo della Banda, che per noi salentini è un'esperienza importante. Tanta gente conosce l'Opera grazie alla Banda. Le trascrizioni per banda sono state dei veicoli straordinari dell'Opera presso pubblici che altrimenti mai sarebbero entrati in un teatro. In questi giorni la Regione Puglia, con Riccardo Muti sponsor, ha riconosciuto nelle bande di giro un patrimonio culturale identitario. Portarti a parlare di Banda forse puoi sentirla come una costrizione.*

R. – In qualche modo è una provocazione poiché tu sai che ho una certa repulsione per la Banda, ma dipende dal fatto che ho fatto tante trascrizioni per banda, spinto da mio padre, al punto di venire lasciato con una scelta: odiare mio padre o odiare la banda. Per salvare mio padre, ho odiato la banda. Scherzo: è che io volevo confrontarmi con la musica della grande tradizione a livelli che avvertivo per me necessari. Temevo di rimanere risucchiato dal provincialismo. Avevo altre ambizioni, ma venivo ricacciato a confrontarmi con un ambiente verso il quale non nutrivo alcun interesse. Per me era ed è una questione di temperie sonora e vorrei dire spirituale. Ad esempio, non riesco a capire come dopo l'esecuzione di una Sinfonia di Mahler che è un viaggio spirituale che necessita, concluso, uno spazio di silenzio meditativo si possa eseguire un bis celebratorio di canzoni bandistiche spagnole a carattere goliardico. No, questo non si può fare. Quelle canzoni vanno inserite in un altro contesto. Per tornare al Salento, il mio rifiuto della banda non aveva niente di preconcepito, ti ho spiegato le ragioni contestuali per le quali ad un certo punto è scattato in me il ripudio della banda. Anzi, oggi posso tranquillamente affermare che sì la banda è un grande patrimonio. Allo stesso modo delle orchestre nate in Germania

alla fine del Settecento, lì si è formata una fortissima tradizione: ogni città la propria orchestra, il proprio suono, il proprio specifico repertorio. Oggi questa tradizione si va perdendo, così pure la tradizione delle bande nel Salento si va affievolendo. Bisognerebbe preservare le microculture in Germania così come in qualsiasi altra parte del mondo. Oggi è difficile distinguere di primo acchito un'orchestra da un'altra. Mi riferisco alle orchestre di livello. Si somigliano molto. Ed invece importante che ognuna mantenga la propria caratterizzazione. Per via della globalizzazione, la standardizzazione è preferita all'identità. Un violinista che suona sempre pulito e rotondo, intonato, è preferito ad un altro magari più variegato ma meno esatto. Ne abbiamo già parlato. L'industria discografica poi ci mette del suo. Gli ingegneri del suono, ricercando la perfezione tecnica della registrazione, finiscono per imporre una qualità standard.

Se un'orchestra ha un suo suono, dovrebbe cercare gli strumentisti che sono compatibili con quel suono, non riferirsi ad uno standard astratto. Il suono di un'orchestra è una cultura, una tradizione. Così quello di una banda o di un coro. Si è formato nel corso del tempo, per stratificazioni di lungo periodo. Bisognerebbe rispettarle. Le bande d'altro canto funzionavano così: il musicista più esperto, portava con sé l'aspirante musicista, affinché imparasse "per contagio", era una forma di apprendistato. Questo modellava il suono della formazione. Oggi non è più così, gli strumenti che suonano in una banda vengono spesso da una formazione accademica standardizzata e quindi inevitabilmente quelle peculiarità che distinguevano una banda dall'altra tendono a venir meno.

D. – *Io insisto sul fatto che la Banda in Salento ha svolto una funzione di mediazione importantissima tra cultura alta e cultura bassa. Le bande hanno portato l'Opera nelle piazze.*

R. – Sicuramente al tempo è stata una grande cosa. Ha senza dubbio creato una cultura e una tradizione parallela, le trascrizioni hanno una loro dignità e una specificità. In qualche modo ha portato lo spirito dell'opera nella piazza. L'opera italiana aveva anche a teatro una grande flessibilità, in parte si basava sull'improvvisazione, un'aria poteva essere

riscritta, trasportata, adattata a una voce. Si lavorava sartorialmente. Si pensi a Rossini, ad esempio.

D. – *Tu non hai, dunque, incontrato l’Opera attraverso la banda.*

R. – Io non ho mai ascoltato intenzionalmente la Banda, quando si esibiva nelle piazze durante le feste patronali, mi capitava di sentirla. Il contesto non favoriva un ascolto vero e proprio. Quando da bambino sono andato a vedere l’Opera a teatro, a Lecce, non è stata sinceramente una bella esperienza. Non mi ha suscitato alcun interesse, né ho mai ascoltato fino ad un certo punto le incisioni discografiche di opere. Quando ascoltavo la musica leggera italiana ero infastidito dalle parole, il testo mi sembrava molto più povero della musica. Preferivo le canzoni inglesi, almeno non attribuivo alcun significato al testo, diventava integrato alla musica e questo per me andava bene. L’incontro con l’Opera è stato di recente. Ho dovuto studiare un certo numero di arie d’opera visto che mi stavo proponendo al posto di assistente di Viotti ad Amsterdam. Nei nove giorni che ho impiegato per prepararmi all’audizione ho studiato nove arie d’opera tratte da sei differenti opere. Ho lavorato con dei coach, con dei pianisti, con dei direttori d’orchestra, con dei docenti che mi hanno istruito. E ho letto tanto sull’Opera, in questo modo ho potuto capire il nesso tra il libretto e l’espressione musicale. Ho capito che tra testo e musica si creava un vero e proprio dialogo, talvolta convergente, talaltra dissonante. Poi ad Amsterdam ho visto nascere un’opera da zero, mi riferisco alla produzione relativa a *Der Zwerg* di Zemlinsky e ho preso parte all’allestimento di *Tosca*, quindi un battesimo di fuoco. L’opera austriaca, profondamente sofferente eppure sempre con un desiderio di elevazione, il capolavoro pucciniano profondissimo nello scavare il personaggio, nel definire livelli psicologici, mettendo in dialogo e in tensione tutti i diversi elementi musicali. Se lei dice “ti amo”, sotto però c’è un accordo di tritono o l’accordo del Tristan, quel “ti amo” non è spensierato, c’è sofferenza, c’è l’incombenza della morte. L’accordo è lontano e fuori scena, quindi la realtà della morte c’è, ma non è nella consapevolezza dei protagonisti. C’è tutto questo lavoro di penetrazione psicologica che è affascinante.

Questo mi affascina dell'opera. Quando l'ho capito è scattata una passione fortissima. Con l'opera puoi costruire significati su significati interagenti.

D. – *Tu ad Amsterdam hai lavorato con i cantanti*

R. – Sì, il lavoro coi cantanti è quello più lungo nella preparazione di un'opera; se si tratta di una nuova produzione si passano con loro dalle due settimane (ma è proprio il minimo ammissibile) alle sei settimane. Con i cantanti e con la regia. Una scena viene ripetuta decine e decine di volte, quindi ogni volta puoi rinforzare un concetto, puoi approfondirlo. Si discute anche apertamente, poi si comincia a lavorare sulla scena, sui movimenti sulle espressioni e al contempo si unisce la musica. Sì, ho lavorato tanto con i cantanti, anche perché era il periodo del Covid e i direttori si ammalavano e io rimanevo da solo a portare la produzione anche per più di una settimana o due ininterrottamente. Il direttore principale doveva dirigere l'orchestra e mi dice: per i primi due giorni di prove con l'orchestra non venire, è solo lettura, lavoro base, non mi servi, rimani piuttosto con i cantanti che hanno bisogno della tua guida. Da assistente si lavora più coi cantanti che con l'orchestra, è molto raro che l'assistente vada a dirigere l'orchestra, a meno che non sia proprio necessario.

D. – *Io trovo che l'opera italiana sia stupefacente nel modo in cui riesce ad organizzare i concertati, in cui riesce a dare attraverso mezzi musicali la concomitanza emotiva in una situazione di più personaggi.*

R. – Sì, in questo Rossini è geniale. Questo è reso possibile dalla cura straordinaria che sempre i compositori italiani hanno riservato alla voce, la conosco così bene da poter compiere delle prodezze compositive. Si dice che i musicisti italiani trascurano l'orchestrazione, il fatto è che essi hanno necessità di far risaltare la voce; questa è la loro priorità. Ci vuole molta abilità a far sì che in un finale ogni personaggio esprima il proprio sentire e che il tutto si combini in un'armonia. Penso al doppio duetto della *Bohème*. Due innamorati intessono il loro discorso d'amore, nel mentre l'altra coppia litiga. La situazione è resa alla perfezione: le voci sono gestite con sapienza insuperabile.

Interessante come viene creata la prossimità tra gli innamorati, la distanza tra questa coppia e l'altra, che battibecca: il tutto con mezzi squisitamente musicali.

Rossini lo fa con grande facilità per via dell'importanza che assegna alle voci, in Puccini l'orchestra è importante e quindi deve riuscire con mezzi più complessi.

D. - *Oggi il fronte del conflitto si è spostato, forse: direttori vs registi.*

R. - Anche questa è un po' una favola metropolitana: i registi non conoscono abbastanza la musica e vogliono solo fare delle regie che provocano il pubblico, prendendosi molte libertà; i direttori sono tradizionalisti e respingono le soluzioni registiche per partito preso.

Io ho lavorato con un regista fenomenale Barrie Kosky nella preparazione della Tosca, diretta da Lorenzo Viotti. Si è preso libertà importanti nel trattare l'opera di Puccini, ma sinceramente non mi hanno disturbato, poiché avevano un chiaro senso dei significati profondi della vicenda, per come Puccini l'aveva illuminata con la sua musica. Ha condiviso con tutto il team la sua idea guida ed è stato particolarmente convincente.

In Germania si usa attualizzare le opere, il pubblico è abituato a queste operazioni e non vi è generalmente nessuno scandalo; magari in altre nazioni il gusto è più restio ad accettare le disinvolture registiche. Io credo che ogni opera contenga un rapporto con il sociale e quindi attualizzare il nucleo di senso di un'opera può significare la volontà di vivificare quel messaggio di fondo. Se un regista riesce a farmi percepire il significato più intimo di un'opera con una regia ardita ed intelligente, per quanto mi riguarda, ben venga.

D. - *Se in un'opera, mi viene da chiederti, c'è uno stupro, che scelte secondo te andrebbero fatte.*

R. - Oggi esiste quest'idea del *politically correct* che a volte ci limita. Un esempio: la *Lady Macbeth* di Šostakóvič. Lì c'è uno stupro sul palco, scritto in partitura. Credo che l'opera vada rappresentata per quello che è, non avendo il timore di proporre con crudezza questa scena, che trova il suo senso nel complesso dell'opera. Mi ha messo un po' in crisi

invece una *Carmen* dove a un certo punto gli scagnozzi che erano assieme a lei si scoprivano essere dei trafficanti di organi, in scena vi era un rullo trasportatore con tante vaschette in cui vi erano dei reni, che ad un certo punto cominciavano a lanciarsi addosso imbrattandosi di sangue. Si tratta comunque di problemi di rilevante interesse sociale, quello dello stupro e quello del traffico internazionale di organi. Mi consta che il fenomeno delle molestie sessuali fino alla violenza è purtroppo, sempre più diffuso. Tra le persone che conosco, molte riferiscono di episodi per nulla gradevoli. Come conseguenza, molti potrebbero trovare ripugnante lo stupro presente nella *Lady Macbeth*, altri invece potrebbero arguire che se ne debba parlare, che la questione *deve* essere di pubblico dibattito.

Importante, per me, è principalmente che in scena, lo stupro o qualsivoglia altro tema urticante non sia gratuito. Deve essere reale opportunità di discussione, non esser messo lì solo per la sua natura provocatoria. Tutto dipende dall'onestà intellettuale del regista e dal dispiegamento dell'idea di fondo. Šostakóvič vuole denunciare la violenza del potere e l'essere inermi di fronte ad essa. Lo stupro in scena ha esattamente questo significato, che deve essere preservato: non è pornografia, è invece denuncia della pornografia del potere. Un pugno nello stomaco deve suscitare il desiderio di porre la questione sul tappeto e sviscerarla, elaborarla, come si elabora un trauma. Ci sono questioni sociali che esigono che noi prendiamo una decisione, che diciamo da che parte vogliamo collocarci. Il teatro può e ci deve aiutare in questo complesso processo individuale e sociale.