OPERA 24
Restituire una voce al silenzio

intervista a Ottaviano Tenerani

di Tommaso Scattolari

Maestro, il suo lavoro sembra nascere in un luogo raro: tra il rigore dell'archivio e il respiro vivo del palcoscenico. Quando si avvicina a una partitura antica, sente prima la responsabilità dello studioso o l'emozione dell'uomo che sta per incontrare una voce rimasta a lungo in silenzio?

Sempre l'emozione...che porta con sé mille pensieri e domande. Moltissimo repertorio antico che oggi viene abitualmente eseguito è ben conosciuto e amato, sappiamo dove cercarlo, dove si trovano i testimoni più importanti - autografi, manoscritti, stampe - quali sono le edizioni moderne di riferimento. Diverso è quando ci troviamo di fronte a qualcosa che prima non si conosceva. A questo si può arrivare per vie diverse. Perché lo si stava cercando e allora, nel momento in cui l'opera giunge di fronte ai nostri occhi, si è pieni di soddisfazione, eccitazione, curiosità, speranza che la ricerca abbia portato i risultati sperati. In altre occasioni i ritrovamenti sono invece casuali, fortunosi. Ci si imbatte in qualcosa che non stavamo cercando o di cui non conoscevamo neppure l'esistenza, che attira la nostra attenzione mentre si cercava altro. Nell'attimo in cui si realizza che qualcosa di inaspettato sta accadendo, in cui le nostre conoscenze musicali e musicologiche si sommano per suggerirci che qualcosa di nuovo è probabilmente davanti ai nostri occhi, allora è una scarica di adrenalina. Si comincia a riflettere, a richiamare alla mente i dati che

abbiamo in testa, a farci domande, con la mente che lavora a gran velocità. In ognuno dei due casi, dopo l'emozione - qualunque essa sia - interviene la parte razionale e scientifica che bilancia quella emotiva e aiuta a mettere in ordine i pensieri, creare un iter di lavoro che, nonostante l'esperienza, può cambiare di volta in volta e da situazione a situazione. Da lì in poi l'emozione va tenuta sotto controllo, per dare il giusto peso e ordine agli elementi che abbiamo davanti agli occhi, per non rischiare di trasformare quello che magari ci fa piacere immaginare in fatti oggettivi.

Ci sono musiche che per secoli restano chiuse in un fondo, in un manoscritto, in una calligrafia fragile, quasi dimenticate dal mondo. Cosa accade dentro di lei quando comprende che quel silenzio non è vuoto, ma attesa?

Mi collego a quello che ho appena detto per aggiungere che per me è molto emozionante già la parte di ricerca in archivi e biblioteche, a prescindere dal risultato pratico o dalla scoperta o dal ritrovamento. L'oggetto "manoscritto" che una mano viva ha tracciato con maggiore o minore cura, da cui si intuiscono decisione, fretta, consapevolezza, ansia, intenzioni, o una stampa antica per cui sempre una mano con sapienza e fermezza ha disposto caratteri o inciso lastre sono già di per sé ai miei occhi oggetti che meritano ammirazione e gratitudine. Nelle biblioteche mi sento nella fortunata compagnia di tutti quelli che attraverso le epoche hanno creduto indispensabile trasformare in qualcosa di tangibile un pensiero o un'emozione perché potesse arrivare ad altri. In questo senso e in qualche modo tutto il repertorio fermo in un fondo è in attesa che qualcuno ne colga il valore e lo ripresenti al pubblico di oggi. Naturalmente non tutto ha sempre lo stesso livello di qualità, anche se sul concetto di qualità potremmo discutere a lungo, ma il riproporre oggi un'opera del passato prevede prima di tutto una presa di posizione, una scelta dell'interprete che decide quale senso o importanza possa avere l'esecuzione di quell'opera ai giorni nostri.

Il barocco viene spesso raccontato come passato, stile, eleganza, forma. Ma nel suo percorso sembra diventare qualcosa di più vivo: una materia umana, teatrale, quasi carnale. Quando, per lei, la musica antica smette di essere antica e torna a parlare al presente?

Credo che la musica del passato non abbia mai smesso di parlare ai cuori e alle menti delle epoche successive. Anche se qualcosa è stato dimenticato temporaneamente, direi che abbiamo dimostrazioni ampie di come in ogni momento della nostra storia non si sia persa la capacità di emozionarsi per le opere straordinarie che l'ingegno e la profondità del genere umano hanno prodotto in ogni tempo. Alla fine cambiano le forme ma le passioni e le emozioni restano le stesse e mantengono la stessa forza e portata. Credo che nel percorso di vita di ogni persona, nei momenti positivi o negativi che possiamo attraversare, sia entusiasmante o consolante sapere che qualcuno ha già attraversato quei sentimenti e che abbia trovato il modo di farli propri e di descriverli attraverso una musica, con una forza, una profondità e una compiutezza tali che - ascoltando quella musica - ci si sente meno soli e più parte di un percorso condiviso. Un viaggio comune in cui altri hanno descritto con i suoni un sentire che evidentemente è anche il nostro e che non poteva essere espresso in maniera più perfetta. La musica di cui mi occupo in prevalenza, quella del Seicento e Settecento, specialmente negli ultimi cinquant'anni e a seguito di un approccio più consapevole e più entusiasmante da parte di molti interpreti, sembra avere trovato una forza comunicativa davvero particolare, più intensa e quindi più immediata per chi la ascolta. E qui mi riferisco al fatto che le cosiddette "prassi storicamente informate", un approccio che ormai si applica fino a repertori del primo Novecento, hanno portato a una conoscenza e a una comprensione molto profonde della scrittura musicale e dei suoi significati, rendendoli vivi e immediati. Per quanto riguarda il mio caso specifico infine, fin da piccolo mi sono sempre sentito attratto dalla musica del passato e non l'ho mai percepita come 'antica'. Mi sentivo bene nell'ascoltarla prima e nel cantarla e suonarla poi e così è stato sempre, senza interruzioni. Il mio è stato quindi un percorso fortunato, nato per il piacere e la passione, in cui tutta la forza e la bellezza della musica mi si riversavano addosso lasciandomi spesso senza parole ma appagato, o consolato, o felice. Come succede anche ora. Io non provengo da una famiglia di musicisti o cultori della musica e tuttavia i miei genitori hanno lasciato con generosità e fiducia che io mi indirizzassi verso quello che sembrava emozionarmi di più. Per questo devo a loro una gratitudine eterna.

Lei non è soltanto interprete, ma anche ricercatore: scava, confronta, dubita, ricostruisce, restituisce. In questo cammino, qual è il momento più solitario:

quello della scoperta, quello del dubbio o quello in cui bisogna decidere di consegnare di nuovo quella musica al pubblico?

Il momento più solitario, ma non per questo più faticoso o meno gradito è quello della ricerca. Del resto con il termine ricerca si intendono varie fasi molto diverse fra loro: quella del lavoro in biblioteca, quella del momento in cui, tornati a casa, ci si ferma a rimettere in ordine sia i dati che abbiamo raccolto sia i pensieri che ne sono nati; quella, infine, in cui c'è da decidere se e come proseguire il percorso intrapreso, se c'è qualcuno da coinvolgere per avere aiuto, pareri, informazioni o semplicemente per confrontare punti di vista. Nel mio caso è anche vero che tutto questo è reso più semplice e supportato costantemente perché tra i fondatori del nostro gruppo - che sono, insieme a me, Martino Noferi e Marica Testi - c'è un lavoro continuo di analisi del lavoro di ricerca, praticamente in tempo reale, e un costante confronto - una volta che si hanno le idee più chiare - su cosa proporre in concerto o pensare di incidere. Un percorso condiviso fatto di suggerimenti e proposte.

Il caso del Germanico sembra contenere tutta la tensione tra fascino della scoperta e responsabilità della verità. Come si convive, interiormente, con un'opera che porta con sé luce, possibilità, interrogativi e il peso di un'attribuzione importante?

Un capitolo denso di considerazioni, questo. Il Germanico è giusto il caso in cui ci s'imbatte in qualcosa di inaspettato e importante. In realtà comincio col dire che questo ritrovamento e tutta la sua vicenda hanno portato ai nostri occhi atteggiamenti anche molto diversi fra di loro. Comincio col ricordare le molte persone che hanno mostrato onestà intellettuale, grandezza morale e che ci hanno dato un aiuto del tutto disinteressato, mosso soltanto dall'amore verso la musica e dal sincero interesse verso il ritrovamento in sé. Per questo dobbiamo estrema gratitudine a tutti i grandi e famosi ricercatori händeliani, ai musicisti e alle tante persone che abbiamo avuto la fortuna di conoscere personalmente grazie a questa scoperta. Tutti loro, senza eccezioni, l'hanno vista come una nuova risorsa musicale, attendibile per come si era presentata e per i contenuti che rivelava così come stimolante per le sfide che proponeva, e hanno accolto le nostre domande e i nostri dubbi con un'empatia, un portato culturale e professionale, una generosità e modestia che per noi sono state

d'esempio. D'altra parte abbiamo purtroppo verificato un consistente numero di atteggiamenti di reazione scomposta (con tanto di interventi e commenti fuori luogo) e numerosi esempi di ignoranza e disonestà intellettuale. Alcuni episodi, se non avessero rivelato esempi di evidente ignoranza dei fatti händeliani in generale e dei particolari specifici del ritrovamento, potrebbero essere tranquillamente etichettati come involontariamente comici se non grotteschi. Siamo ovviamente dispiaciuti e all'epoca siamo stati sorpresi da queste reazioni. Nello specifico di un'attribuzione come questa, dubbia ma comunque molto importante, ci saremmo aspettati un maggiore equilibrio. Per quanto ci riguarda abbiamo vissuto quattro anni (il tempo passato dal ritrovamento all'incisione con Sony) in cui il nostro entusiasmo e le nostre energie sono stati messi a dura prova da tutto quello che ho già descritto. Eravamo emozionati ma all'emozione abbiamo cercato di affiancare costantemente un pensiero razionale nel portare avanti gli studi e le verifiche sul pezzo. Analisi musicali, comparazioni con tutto il repertorio dell'autore (che abbiamo esaminato pezzo per pezzo), mappatura degli auto prestiti, studi su carte, filigrane e copisti, analisi grafologiche, incontri e confronti costante con i maggiori esperti nel mondo... siamo stati fortunati per aver ritrovato quest'opera e siamo estremamente orgogliosi di come abbiamo condotto quattro anni di lavoro su di essa, facendo leva ogni giorno sul nostro desiderio di limpidità e coerenza in un contesto come quello italiano in particolare dove gli aiuti sono spesso inesistenti e dove purtroppo si tende sovente a distruggere più che a costruire. Non è un caso se le azioni di aiuto e supporto più considerevoli e pratiche, i pareri positivi e incoraggianti, ci sono arrivati da Inghilterra e Stati Uniti. Non è una questione di nazionalità, però, una volta di più, è triste constatare, da italiano, come sia diverso il modo di curare il nostro patrimonio musicale perché per molti aspetti legati ad arte e cultura chiunque passi il confine può toccare con mano quanto il confronto fra Italia e resto del mondo sia spietato, crudele e frustrante. Proprio per questo chi da noi si impegna davvero per fare o sostenere l'arte e la cultura è degno di ammirazione, e merita enorme rispetto e gratitudine. Perché con amore, devozione, sapienza e un'immane forza di volontà compie ogni giorno piccoli o grandi gesti che mantengono una fiammella accesa nel buio.

Nel nostro tempo si cerca spesso una verità rapida, chiusa, definitiva. Il lavoro sulle fonti antiche, invece, obbliga ad accettare margini, zone d'ombra,

ipotesi, complessità. Questa convivenza con il dubbio l'ha cambiata anche come uomo, oltre che come musicista?

Ho notato anche io che questo è un aspetto su cui c'è un forte e costante dibattito in corso e che apre un altro capitolo delicato: quello dell'accettazione della complessità e del dubbio che ne consegue; un tema che per certi versi si riaggancia a quello che ho già detto riguardo al caso del Germanico. Sicuramente si nota oggi una certa tendenza a cercare la verità assoluta e in qualche modo "unica", come forse ci s'immagina una verità. Questo è comprensibile e credo che in molti casi derivi da un nostro desiderio di tranquillità e sicurezza. Tende verso questo desiderio sia chi è nel bel mezzo di un percorso di studi, perché vorrebbe risposte certe, sicurezze su cui potersi basare senza incertezze, sia purtroppo chi si trova nelle condizioni di dover dare risposte ad altri, perché, temo, la complessità spaventa ed è meno comoda. Quando questo atteggiamento non deriva da paure di quel che giustamente lei chiama *zone d'ombra, ipotesi e complessità* o dalla ricerca di una certa zona di comodo, può in altri casi provenire dall'errata equazione per cui si sovrappone il nostro modo di pensare e di definire le cose a quello di epoche passate in cui questo modo poteva essere completamente diverso. È quindi il nostro un tentativo di mettere in tanti piccoli contenitori realtà immensamente grandi e dai contorni spesso non così definiti o definitivi. Ma tutto questo rappresenta solo un tentativo di semplificazione inefficace, irreale e frustrante: è come voler racchiudere il mare in tanti piccoli bicchieri. Quante volte troviamo per esempio composizioni che non concordano tra di loro come forma o struttura ma che portano nomi assimilabili? O, al contrario, quante volte troviamo nomi diversi applicati alla stessa identica composizione. Quanti interrogativi sulle pratiche esecutive che nel mutare dei luoghi e degli interpreti erano discordi sebbene applicate agli stessi repertori o agli stessi tratti fraseologici. Quante domande sorgono riguardo le anomalie o le consuetudini di scrittura. Che dire poi delle prassi improvvisative e ornamentative, che potevano dare una veste del tutto personale a una esecuzione e che per noi spesso non sono ricostruibili. E quanto potremmo proseguire con gli esempi. Non è allo stesso tempo problematico ed eccitante tutto questo? Una delle mie fortune è stata quella di essere entrato in contatto, sia da studente prima che da professionista poi, con figure di musicisti - insegnanti e amici di percorso - che erano piene di dubbi e curiosità e che accettavano tutto questo come uno

stimolo e lo vedevano come una possibilità di arricchimento costante. Ho sempre ammirato queste persone che sono state per me fonte d'ispirazione. Anche ora ho la fortuna di frequentare tante persone così e infinite sono le chiacchierate e le riflessioni sul dubbio. Come musicista quindi amo questa idea di enormi possibilità da esplorare. La trovo estremamente affascinante e mi dà stimoli continui per sentirmi sempre in cammino verso qualche luogo, che, anche se già conosciuto, non può essere dato per scontato. Anzi si può sempre conoscere meglio, in qualche caso si può vedere con occhi nuovi se non addirittura riscoprire del tutto. Come uomo poi sono sicuro - e questo è un tema a cui credo non si dia sempre l'importanza che merita - che questa forma mentale ci sia di aiuto in campi ben più vasti e significativi di quello musicale. Per esempio nel risolvere problemi complessi grazie all'impiego di punti di vista più ampi, nell'accostarci alle cose della vita con più consapevolezza, nei gestire i rapporti con gli altri, ponendoci con più rispetto, meno superficialità e più desiderio di comprendere. Accogliendo la diversità, il dubbio, la complessità, la molteplicità e sentendosi appunto fortunati. Vedere tutto questo come una risorsa e un'occasione per sentirsi ogni volta un po' più completi.

Il clavicembalo, l'organo, il fortepiano e il basso continuo insegnano un modo particolare di stare nella musica: non sempre davanti, non sempre sopra, ma dentro la struttura segreta del suono. Quanto il basso continuo ha formato il suo modo di dirigere e, forse, anche il suo modo di ascoltare la vita?

Il basso continuo è una pratica improvvisativa di grande fascino perché mescola l'atto interpretativo/esecutivo con un qualcosa di estremamente personale e creativo, un po' magico. Ogni esecutore tende quindi, o direi addirittura è chiamato, a sviluppare un proprio stile e un proprio modo di intendere questa pratica. Nello studio di questa forma di linguaggio si acquisiscono e si sommano capacità tecniche: il riconoscimento della numerica e la capacità estemporanea di tradurla in suono; la personale inclinazione nel perseguire strategie di realizzazione verticali, orizzontali, più spesso miste, per creare un miglior rapporto dialogico con le parti superiori; la consapevolezza dei percorsi armonici della partitura anche in assenza di numerica; il riconoscimento e la messa in pratica dei disegni fraseologici, accentativi e dinamici presenti nella musica. Così facendo le scelte artistiche di volta in volta potranno seguire strade molteplici per esaltare i messaggi poetici

che riconosciamo nella musica. Se consideriamo che sono così tanti i significati espliciti e impliciti presenti nella scrittura che possiamo mettere in evidenza, capiamo bene quanto l'arte del basso continuo - con il suo contributo sapiente e creativo - ci permetta di immergerci ancora più in profondità nella materia sonora, sia suonando che dirigendo, ascoltando costantemente l'operato degli altri che suonano con noi, in un continuo scambio di proposte e idee che ognuno cerca di valorizzare. A dire il vero mi piacerebbe saper ascoltare e comprendere la vita con la stessa attenzione con cui si ascolta la musica, ma forse è la stessa storia del mare nel bicchiere. Sono troppe le variabili per pretendere di poter gestire la vita con gli stessi parametri che adottiamo nell'interpretazione musicale. C'è inoltre da dire che se un'esecuzione non ci convince - anche una volta fatti tutti i ragionamenti del caso - possiamo sempre modificarla all'occasione successiva e a seguito di nuove riflessioni. Nella vita non sempre questo è possibile. Ci sono eventi da cui non si torna indietro, per volontà propria o di altri, per eventi casuali. Sarebbe bello cercare di fare sempre tutto il possibile per avere la combinazione migliore delle cose o, come dice Kipling in *If,* avere sempre le doti e la lucidità per "riempire l'inesorabile minuto con sessanta secondi di opera compiuta". Questa capacità di azione, lucida ed estemporanea, non è molto diversa da quello che si verifica quando si realizza un continuo, che però, per quanto difficile possa essere, presenta appunto un numero più piccolo di casistiche e imprevisti. Capisco quindi e accetto che nel vivere il percorso pensiero, azione, risultato, possa anche non sempre essere ugualmente lineare o efficace.

Dirigere un ensemble di strumenti storici non significa soltanto guidare un'esecuzione, ma creare una comunità di respiro, un'intelligenza comune, una fedeltà condivisa. Il Rossignolo è per lei un gruppo, una casa sonora, una bottega o una forma di amicizia con il tempo?

Credo che il proporre e il tentare di creare un sentire condiviso quando si dirige sia una delle operazioni più belle e gratificanti che si possano sperimentare. Non c'è differenza in questo tipo di soddisfazione quando si lavora con un gruppo con strumenti storici o quando si lavora con musicisti che suonano strumenti "moderni". Nel primo caso si parla fra persone che hanno in comune percorsi pregressi e idee condivise su come intendere la musica; nel secondo, queste idee vanno rese più esplicite durante le prove perché si proviene da

percorsi diversi e si è abituati a leggere il testo in maniera diversa. Ma l'intento resta quello di fare musica nel miglior modo possibile e con una gioia condivisa. Anche in questo non sempre purtroppo si riesce, ma direi che nella grande maggioranza dei casi sono stato fortunato. Parlare del Rossignolo è invece un discorso completamente a parte. Il Rossignolo è il sogno di tre amici nato sui banchi di scuola - il conservatorio di Firenze nello specifico - che si è realizzato. I tre amici sono quelli già citati (io, Martino e Marica): abbiamo cominciato a suonare insieme per il piacere di farlo, con tanti desideri per il futuro e tantissima passione. Quando abbiamo cominciato Martino era già un virtuoso del flauto dolce e nel campo delle prassi esecutive e delle interpretazioni storicamente informate era anni luce avanti a me e Marica, freschi diplomati in pianoforte e in flauto e con studi appena avviati verso le tastiere storiche e il flauto traverso antico. Nonostante questo, Martino ha condiviso con noi la sua arte e con pazienza ci ha aspettati nel nostro percorso. Non è davvero cosa da tutti. Questa è amicizia vera, ricambiata da subito da noi con tutto il cuore. Sia io che Marica venivamo da paesi piccoli dove le occasioni per fare o incontrare musica di un certo livello erano praticamente assenti, ma nel frequentare Firenze e Martino ci siamo sentiti fin da subito accettati e accolti come se ci conoscessimo da sempre. E così Il Rossignolo è diventato nel tempo e sempre con estrema naturalezza tutto quello che lei ha descritto. Un gruppo, con tutte le difficoltà di crescita, stabilizzazione e ricerca d'identità di tutti i gruppi; una bottega, dove si potevano fare gli esperimenti più incredibili e pazzi, in situazioni a volte incredibili e pazze - ma chi ci poteva limitare o chi ci correva dietro? Eravamo noi tre gli eroi e le vittime di qualsiasi avventura, positiva o negativa, nella quale ci eravamo concordemente infilati. Una casa sonora, dove la ricerca era ed è costante, lo scambio di idee inarrestabile, a qualsiasi ora del giorno e della notte perché non c'erano e tuttora non ci sono orari per dirsi e fare cose. Una forma di amicizia, soprattutto, perché altrimenti nulla di quel che abbiamo fatto si sarebbe realizzato, nulla avrebbe resistito ai problemi, alle pressioni, ai momenti difficili. Quest'ultimo aspetto è la chiave di volta su cui tutto si è sostenuto e si sostiene; eravamo dei ragazzini quando abbiamo cominciato a suonare insieme e suoniamo ancora insieme con la felicità, l'amicizia e lo stupore del primo giorno, quando abbiamo capito che potevamo, che dovevamo, suonare insieme. E, col conoscerci sempre di più, che soddisfazione indicibile accorgersi che puoi intuire le intenzioni dell'altro soltanto sentendolo respirare

o vedendolo muovere prima di emettere un suono, che sensazione di compiutezza e di gioia assoluta in quel momento di consapevolezza in cui pensi: “eccoci, siamo noi, nelle cose belle e brutte siamo noi, con la nostra unicità bella o brutta, ma siamo noi, qui, e facciamo musica insieme”. Nel tempo altri amici si sono uniti, con la stessa nostra sensibilità e desiderio, e oggi ci sentiamo quindi estremamente fortunati perché il nostro gruppo è il nostro sogno, è condiviso da altri e ogni volta che ci ritroviamo, per andare a suonare da qualche parte o per andare a mangiare una pizza, l’atmosfera che ci circonda è profumata per tutti di quel “eccoci, siamo noi, che meraviglia essere qui di nuovo insieme”!

Nel barocco l’ornamento non è mai semplice decorazione: può essere pensiero, parola, respiro, libertà controllata. Cosa le insegna l’ornamento sulla vita interiore di un interprete?

L’ornamentazione è uno degli aspetti più coinvolgenti e pieni di possibilità del repertorio dal seicento a tutto l’ottocento. Sicuramente non quello più decisivo o determinante in una esecuzione - ai primi posti metterei la comprensione della scrittura, l’articolazione, il fraseggio, l’accentazione, gli aspetti legati alle dinamiche, al tempo e al ritmo - ma sicuramente è uno tra quelli più immediatamente percepibili per chi ascolta e più eccitante per chi suona. Vorrei intanto dire, perché mi viene chiesto spesso, che come per il basso continuo il saper ornamentare - specialmente nella sua versione diminutiva improvvisativa - non è una questione puramente legata all’essere portati o naturalmente fantasiosi e pieni di inventiva. È una pratica che si studia, come tutte le altre, e che richiede tanto tempo di lavoro e assimilazione. Basti pensare a quanto vaste sono le aree e temporali e geografiche in cui questa pratica era attiva e quindi a tutte le variabili, le scuole di pensiero, i gusti e i cambiamenti di gusto, le differenze di pronuncia di uno stesso concetto musicale. Il percorso è quindi quello di studiare la trattatistica legata a tutte queste scuole e periodi in parallelo ai repertori, spesso già pieni di esempi di ornamentazione, e sviluppare una sensibilità e una tecnica opportuna. Il fatto emozionante è che, una volta assimilata la parte tecnico/poetica, tutte queste “informazioni” sono elaborate dall’esecutore in maniera estemporanea durante le prove e i concerti dando ogni volta frutti improvvisati e quindi potenzialmente sempre diversi. Per rispondere più direttamente alla domanda direi che l’ornamento insegna ancora

una volta che bisogna studiare tanto per acquisire una grande quantità di sapere e di capacità. Allo stesso tempo questa consapevolezza ne porta con sé un'altra per me ancora più importante e generale e cioè che lo studio per acquisire il sapere, il più profondo e consapevole possibile, ci rende liberi. Questa libertà si manifesta nelle scelte che facciamo e anche nella capacità di improvvisare, di prendere decisioni "estemporanee" che non sono figlie del caso ma di un bagaglio d'informazioni ed esperienze che abbiamo avuto la pazienza, la costanza e il desiderio di fare nostre nel tempo.

Esiste un rischio nella filologia: custodire così bene il passato da impedirgli di vivere. Come si trova l'equilibrio tra il rispetto assoluto della fonte e quel momento necessario in cui la musica deve tornare sangue, gesto, voce, emozione?

Questo è un altro argomento molto complesso, importante e stimolante da affrontare. È ormai noto che agli inizi del percorso di pensiero che si è interessato alle prassi storicamente informate, iniziato con Dolmetsch a fine ottocento e che ha preso forza intorno agli anni sessanta/settanta del '900 grazie a grandi esecutori e innumerevoli pubblicazioni, si sono manifestati in parallelo, in chi lo adottava, più atteggiamenti. I due principali sono stati da una parte la curiosità verso il come poteva essere resa la letteratura musicale del passato in maniera più genuina e aderente ai gusti e alla poetica di quelle epoche, attraverso un nuovo studio delle partiture e delle fonti di vario genere, dall'altra facendo delle scelte di rottura, a volte drastiche, con le abitudini esecutive di quel momento, figlie di consuetudini che si erano un po' cristallizzate a partire dalla seconda parte dell'ottocento in poi. Questo secondo atteggiamento, criticato da molti ed etichettato di volta in volta come dogmatico, ottuso, fondamentalista, propagandistico, dottrinale, sicuramente soffriva di molti punti deboli ma credo anche che chi decide di prendere nuove strade rispetto a una tradizione molto forte che non ritiene più appropriata, sia un po' costretto ad allontanarsi bruscamente da questa e che nel farlo si renda conto che neppure la sua versione - proprio perché nuova e portatrice di innumerevoli dubbi - sia necessariamente quella giusta in assoluto o ancor peggio definitiva. Credo semplicemente che in quel momento alcune posizioni apparentemente intransigenti da parte di quella nuova generazione di esecutori fossero affiancate da questa consapevolezza: si trattava di una rottura

necessaria ma era chiaro che tutto sarebbe stato poi ricalibrato, approfondito e ricondotto in ambiti più precisi col passare del tempo grazie agli studi e alle riconsiderazioni sul repertorio che sarebbero seguite da lì in poi. In ogni caso grazie a loro e al loro lavoro tutto è diventato più chiaro, anche se non più semplice. Era stata tracciata una nuova strada, si era capito che tutte le domande andavano poste di nuovo e, come scrisse Harnoncourt in un suo famoso libro su Monteverdi, Bach e Mozart, si doveva cercare un'interpretazione che ignorasse l'intera tradizione esecutiva del romanticismo, senza dare per acquisito nessun dato tranne che lo spartito che si andava a studiare ed eseguire. È naturale che non a tutte le domande potevano essere date risposte, o risposte certe, ma proprio questo atteggiamento ha rivitalizzato la musica dandole una voce viva e capace di parlare alle nuove generazioni. Si è capito per esempio che studiando la musica e leggendo i trattati era necessario comprendere quel che c'era scritto così come quello che era chiaramente sottinteso tra le righe. Questo ha fatto scomparire immediatamente possibili derive dogmatiche e ha messo nelle mani degli esecutori innumerevoli possibilità esecutive, tutte supportate da prove e corrette da un punto di vista "filologico". Credo che, dati alla mano e al netto dei gusti personali, la risposta in termini di gradimento sia stata data in questi anni dal pubblico e che la maggior parte delle persone che ascoltano oggi un'opera di Bach o Beethoven preferisca sentirla eseguita con criteri di fedeltà interpretativa ed esecutiva proprio perché la trova più emozionante. Andando molto in giro e avendo la possibilità di parlare con tante persone, musicisti e amanti della musica, ho la certezza che il periodo del "muro contro muro" - pro e contro le prassi storicamente informate - si sia concluso perché ormai i fatti e i risultati parlano da soli. Resta fermo il fatto che su un palco si è responsabili di noi stessi e di quello che proponiamo. E quando sento qualcuno che ancora ragiona in termini di scontro mi viene da pensare con un po' di tenerezza al famoso soldato che si rifiutava di uscire dalla giungla perché non sapeva e non credeva che la guerra fosse finita da trent'anni...

Lei insegna e trasmette un repertorio che non può essere compreso soltanto leggendo le note. Bisogna conoscere lo stile, la retorica, il gesto, la parola, il respiro di un'epoca. Che cosa desidera davvero consegnare ai giovani musicisti: un metodo, una disciplina o un modo più profondo di ascoltare?

Ho già detto che mi sento fortunato e lo ripeto. Premetto che la mia attività principale di insegnamento è al conservatorio di Lucca per il corso di laurea in Musica d'insieme e per i corsi di improvvisazione e basso continuo, e all'Accademia Gherardeschi di Pistoia dove tengo le masterclass di Tastiere storiche. In entrambi i contesti ho studenti fantastici, splendide persone e musicisti già ottimi, pieni di talento e ricchi di passioni, progetti personali e idee musicali. Questa mia parte di lavoro è quindi piena di soddisfazioni e io sono felice di fare musica con tutti loro. E anche se il momento concertistico-performativo e quello didattico sono due aspetti del fare musica molto diversi - perché se si è sul palco si possono esprimere liberamente le nostre idee e si è interamente responsabili di noi stessi, mentre quando si insegna si interviene sulla formazione di altri e quindi si deve essere molto attenti nel distinguere le nostre idee e i nostri gusti personali dai dati oggettivi - io trovo questi due momenti ugualmente appaganti, direi complementari. Il confronto con gli studenti è inoltre portatore sano di dubbi e riflessioni sulla musica. I loro punti di vista e le loro domande mi danno ricchezza e mi costringono, altra grande fortuna, a dover organizzare risposte credibili che non si basino sul "funziona bene così... tradizionalmente si fa così..." e via e via, ma che poggino su informazioni concrete e documentate. Sento quindi la gratificante responsabilità di dover essere preparato attraverso un continuo percorso di studio e aggiornamento - alla fine sono "sulla stessa barca" dei miei studenti - sui fatti della musica e della ricerca musicale. Sento, per esempio, che devo essere pronto a cambiare punto di vista quando nuove evidenze intervengono a darci risposte nuove rispetto a quello che sapevamo fino al giorno prima. Il lavoro dell'insegnante è dunque bellissimo, proprio perché è fatto di condivisione d'informazioni. Io non voglio imporre nulla di particolare ai miei studenti, semplicemente mi piace condividere quello che conosco. Su quello che non conosco cerco di informarmi per dare risposte attendibili. In generale mi fa felice sapere che qualcuno che ha studiato con me possa suonare sapendo il più possibile di quel che suona, scegliendo tra le possibilità interpretative plausibili e non agendo inconsapevolmente, solo sull'onda di un sentito dire che non poggia sul nulla, senza avere notizia del fatto che queste possibilità esistono. Il mondo oggi è pieno di persone che suonano bene e consapevolmente; sarebbe davvero un brutto scherzo avere un insegnante che non fornisce i mezzi per inserire i suoi allievi adeguatamente in questo mondo.

Ogni artista, anche quando lavora con il passato, parla inevitabilmente al proprio tempo. In un'epoca veloce, distratta, spesso incapace di ascoltare a lungo, cosa può insegnare oggi la musica barocca al cuore dell'uomo contemporaneo?

Cosa possa insegnare in assoluto non saprei visto che il concetto di contemporaneità è così indefinibile e scivoloso. Per quanto io sento la musica, e in particolare quella dei periodi di cui mi occupo, è un'espressione dei sentimenti umani. E mi dice che la vita è sempre stata piena di aspetti meravigliosi, che ci parlano ogni giorno e che sono importanti per i cuori di ogni tempo. Mi dice che dovremmo sforzarci di essere lucidi, coraggiosi, pazienti, appassionati, intraprendenti; di godere delle cose belle che ci succedono o che abbiamo conquistato anche con fatica e di essere forti nei momenti più difficili e non avere paura di mostrare i nostri momenti di fragilità. Mi dice che è necessario essere veri, onesti e non fingere negli affetti e nell'amore perché come dice Ehrmann in *Desiderata* "esso è perenne come l'erba". Martino una volta ha scritto, e io concordo su ogni parola, che "...la musica ci parla e la nostra sensibilità le risponda con l'attualità del sentire nostro e del suo vivo reagire. I tempi che stiamo vivendo ci chiedono proprio il segno vitale e pacifico di sentimenti antichi e atavici, che fondano la passione moderna più forte con l'amore per la bellezza che ci precede. Ci chiedono di restituire al presente, cui appartengono, i moti puri del bello completando ed arricchendo il nostro sentire quotidiano".

Dietro ogni concerto ci sono ore invisibili: biblioteche, manoscritti, prove, scelte, rinunce, silenzi, pazienza. Quando arriva l'applauso, sente che il pubblico applaude soltanto l'esecuzione o anche, inconsapevolmente, tutto quel mondo nascosto che ha permesso alla musica di tornare viva?

È chiaro che esistono molti livelli di ricezione di un prodotto come un concerto o una incisione discografica. Ci sarà l'ascoltatore che percepisce solo il momento dell'esecuzione, ma è bellissimo anche quello. E d'altra parte che la musica abbia un potere taumaturgico lo si sa fin dall'antichità e i compositori stessi e gli autori dei testi ne sono ben consapevoli. Mi viene in mente *"Music for a while*" del duo Purcell / Dryden. E se anche la musica non facesse scomparire davvero i tuoi problemi (ma a volte si, perché lasciandoti pervadere

dall'immensa profondità della musica magari capisci che quello che ti sembrava un problema alla fine non è detto che lo sia) è comunque prezioso comprendere che trascorrere un momento felice ha un grande valore. Ci sono poi altre categorie di ascoltatori, che si fanno domande, che indagano, che sono interessati alla genesi e alle fasi di costruzione di un prodotto, a quali conoscenze hanno portato a quel risultato. Questo tipo di pubblico avverte o sa chiaramente che dietro ad un'esecuzione c'è tutto quello di cui lei parla e molto spesso dopo i concerti o ascoltando un nostro disco c'è chi ci scrive per sapere, per avere informazioni, per soddisfare curiosità, per esprimere dubbi. Gli stessi dubbi di cui abbiamo parlato ampiamente e che sono stati o sono ancora anche nella mente dell'esecutore. Insomma questo è il pubblico con cui s'innesca un circolo virtuoso che ci porta ancora a quel concetto di ricerca e consapevolezza diffusa che è di aiuto per tutti. Per me lo è stato. Ero un pianista neodiplomato, studente di composizione e direzione, fresco di approccio al clavicembalo, immaginavo di conoscere già un certo numero di cose e informazioni quando fui spettatore di un concerto di un famoso gruppo di musica antica. Se quella sera fosse atterrato sul palco un disco volante e da lì fossero scesi degli omini verdi sarei rimasto meno stupito. All'uscita dal concerto mi chiesi che cosa potevo fare a quel punto, perché era evidente che i musicisti che avevo sentito poco prima non erano il frutto della mia fantasia, che era ovvio che loro sapevano cose, tantissime cose, che io non sapevo e che - quel che era peggio - non riuscivo neppure a immaginare. A quel punto ho deciso che dovevo sapere quelle cose e ho cambiato radicalmente il mio modo di studiare e le mie fonti d'informazione. Ero un rappresentante del pubblico curioso. Lo sono ancora.

Maestro, quando un manoscritto tace da tre secoli, che cosa deve accadere dentro un musicista perché quel silenzio torni a diventare voce?

Che senta necessario essere il tramite per condividerlo con tutti e che lo faccia restando colmo di passione, entusiasmo, rispetto, conoscenza e amore.