

DIRETTORI

Violinista e direttore, il musicista ravennate ci racconta i suoi progetti con la «Toscanini» di Parma

L'orchestra dall'interno: parla Enrico Onofri

di Bernardo Pieri



La recente nomina a direttore principale della parmense Filarmonica «Arturo Toscanini» di Enrico Onofri ci aveva stuzzicato la curiosità e messo in fermento numerose idee sulle possibili opportunità che tale no-

mina offriva. Benché ormai non più un nuovo arrivato alla direzione d'orchestra (il debutto come direttore risale a circa 15 anni addietro), il Maestro Onofri si è fatto un nome e gode tuttora di meritata stima soprat-

tutto come solista e come spalla di ensemble dediti alla musica barocca e settecentesca. L'affermazione del sovrintendente Triola – alla presentazione pubblica del nuovo maestro – che la nomina di Onofri era il segno della «volontà di indirizzare il progetto culturale della Toscanini nella direzione di una connotazione più marcatamente toscantina» sonava dunque tanto più sorprendente quanto, detta scelta, ci sarebbe parsa indicare un'intenzione del tutto opposta.

Abbiamo dunque cercato di pungolare il Maestro Onofri, chiedendogli di rivelarci le peculiarità del suo incarico e delle sue intenzioni, come dire, programmatiche, certo originali e, in qualche modo, rivoluzionarie rispetto ai precedenti della Filarmonica.

Maestro Onofri, quale bagaglio di idee e d'esperienze, sul repertorio, sulla prassi e lo stile dell'esecuzione, sullo stesso modo di suonare in orchestra, porta un musicista formatosi soprattutto su un repertorio pre-orchestrale a un'orchestra sinfonica d'impianto tradizionale?

Quando mi avvicinai al sinfonico, quindici anni fa, fu fondamentale la lunga esperienza come *concertmaster* di un'orchestra da camera. A questa si aggiungeva una formazione violinistica di scuola mitteleuropea che nel camerismo trovava la cifra anche per il repertorio orchestrale. Storicamente il direttore nasce dalla figura del primo violino o del maestro al cembalo che via via abbandona lo strumento per fornire indicazioni gestuali sempre più esaustive: in qualche modo ho ripercorso la filogenesi dell'archetto che diviene bacchetta. Saper guidare un'orchestra «dall'interno» fornisce una doppia prospettiva a chi sale sul podio.

Lei ha affermato che intende «lavorare con un gesto non impositivo»: con questo lei intende solo un gesto del braccio più morbido ed aerato o pensa ad una sorta di direzione, come dire?, condivisa con gli strumentisti dell'orchestra?

Le personalità musicali di ciascun membro dell'orchestra devono interagire tra loro, ma sempre nel flusso indicato dal gesto del direttore che, a sua volta, serve un'idea musicale. Il respiro collettivo che ne deriva non si può imporre, ma solo guidare.

Una battuta: l'approccio «non impositivo» si situa agli antipodi di quello tenuto dal direttore da cui l'orchestra prende il nome. Quali sono i suoi modelli di direttore d'orchestra?

Da ragazzino conoscevo ogni singolo fotogramma dei filmati della *Nona Sinfonia* di Beethoven e di *Aida* diretti da Toscanini, che ammiro tuttora. Le confesso però che ho sempre rifuggito l'idea di modelli di riferimento, sia come violinista sia come direttore. Mi piace trovare il cammino partendo dalle partiture, dalle fonti storiche, interiorizzandole attraverso l'esperienza di ciò che esula dalla musica in sé, come le altre arti, la Natura, la natura delle cose. È indubbio comunque che certe personalità hanno influenzato profondamente il mio percorso:



Harnoncourt, Fricsay e Kleiber occupano un posto speciale.

È quando parla di uno «studio cameristico del grande repertorio classico», Lei pensa ad un approccio più leggero e insieme più esposto della maniera di suonare o intende anche preparare l'orchestra per esecuzioni in formazioni ridotte o addirittura solistiche



(trii, quartetti, ecc.)? Una pratica, tra l'altro, già sperimentata con successo negli anni Novanta (ad esempio nelle vivaci stagioni di «Musica in Galleria», organizzate dal compianto Gianni Baratta).

L'orchestra si esibisce già in formazioni solistiche, grazie alla visione del suo sovrintendente, Alberto Triola. Per «studio cameristico» intendo il lavoro di connessione tra i musicisti attraverso l'ascolto, il respiro, la cura del dettaglio. Lo studio del repertorio classico, concepito spesso per organici ridotti, permette di affinare il gesto cameristico e di calarlo anche nelle opere che prevedono ampie compagini.

Nella rivisitazione privilegiata che Lei intende fare, insieme all'orchestra Toscanini, del repertorio classico, troveranno spazio anche musiche per il *plein air*, quali *Serenate* o *Divertimenti*, *Cassazioni* o *Partite*, di cui il tardo Settecento e ancora il primo Ottocento produssero gran copia di esemplari interessanti, o si manterrà fedele alla tradizione più strettamente sinfonica?

La flessibilità dell'organico orchestrale è fondamentale e tali lavori faranno parte del nostro percorso. Già nei mesi passati ne abbiamo eseguiti alcuni sotto i cieli stellati, approfittando della riduzione degli organici e della chiusura delle sale. Speriamo che il pubblico possa presto tornare numeroso e senza pericoli ad ascoltarli sotto al tetto di un auditorium.

Tra le figure 'minori' che Lei intende riportare alla ribalta, accanto ai celebrati giganti del repertorio, ha già in mente qualche nome par-

ticolare, per stuzzicare la curiosità dei lettori di MUSICA?

Tutt'altro che minori, si tratta piuttosto di compositori che appaiono poco nelle programmazioni delle orchestre italiane. La stagione ventura della Toscanini non è ancora ufficiale, dunque non posso svelare molto, ma posso dirle che darò spazio al repertorio al quale i grandi del classicismo sono in parte debitori, ad esempio Sammartini, Jommelli, C.Ph.E. Bach, cui si affiancheranno i giganti del barocco quali Händel e J.S. Bach. Intendo inoltre riproporre capolavori legati alla città di Parma, oggi pressoché dimenticati, che ebbero però in passato grande risonanza europea.

Ha in programma – o in idea – l'allestimento anche di opere o di musica corale che intende concertare personalmente?

Certamente, lo stretto legame tra vocalità e strumento è l'altro punto cardinale del mio progetto. In qualità di *historical performer* ho sentito a un certo punto il bisogno di fare esperienza del canto: in antico lo strumentista si formava *in primis* cantando, ed era la voce il modello da imitare per raggiungere l'eccellenza. È una visione in cui lo strumento è una sorta di «iper-ugola» in grado di estendere il canto laddove la natura della voce non può giungere. Calcare le scene come cantante – seppure per poco e quasi per gioco – ha influenzato profondamente la mia concezione della musica. Mi è oggi di grande supporto, inoltre, nel dirigere opera. Per questo ritengo imprescindibile la presenza delle voci nel progetto per la Toscanini.

Fin dalla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso l'orchestra «Toscanini» si è distinta per l'attenzione precipua portata verso la musica moderna e contemporanea: ricordiamo almeno la risonanza internazionale delle *tournées* ad Atene e le collaborazioni non occasionali con musicisti quali il compianto Jonathan Harvey o Luis De Pablo. Lei come pensa di porsi nei confronti di questa giovane ma già consolidata tradizione: la sosterrà o preferisce dirottare completamente l'orchestra sugli altri percorsi che ha indi-



viduato come caratterizzanti il suo lavoro come direttore di questa compagine?

Non è nei miei piani dedicarmi al repertorio contemporaneo, ma credo che il mio lavoro possa fornire un supporto «retrospettivo» a chi eventualmente sarà invitato a dirigerlo. Nel senso che intendo affrontare insieme all'orchestra i linguaggi del Novecento in linea con la tradizione classica, a completamento di un disegno che, partendo dall'età dei lumi, attraversa tre secoli.

Quali colleghi e quali solisti intende invitare nelle prossime stagioni? Quali caratteristiche cerca?

Il pianista Vadym Kholodenko, straordinario artista *in residence* della Toscanini, farà parte al momento dei solisti con cui collaborerò. Mi indirizzerò poi verso musicisti che per coscienza stilistica e storica siano in linea col mio progetto, cercando di scegliere

però personalità dalle visioni le più disparate.

Il distanziamento tra i musicisti è un grande problema per l'orchestra: ma può essere anche una opportunità, per esempio di ripensare un repertorio troppo spesso sclerotizzato?

Il distanziamento rende prima di tutto arduo il lavoro sulla qualità del suono ed è in netta contrapposizione a quello spirito cameristico di «intimità allargata» cui mi riferivo. Ma è anche un buon esercizio per affinare l'ascolto, per ampliare i sensi. Tempo fa lessi di un monaco che si cimentava mettendo in piedi bastoni da passeggio sulle rocce di una caverna, col solo aiuto di tempo, equilibrio e pazienza. Le difficili condizioni attuali sulla scena non sono un ostacolo insormontabile, ma occorrono parimenti tempo, equilibrio e pazienza, elementi purtroppo difficili da reperire e combinare nella nostra epoca. ■