

Lorenza Borrani*, Michelangelo Lentini**, Giacomo Tesini***

Dialoghi sul violino. Intervista a tre violinisti

Intervista a cura di Inesa Baltatescu e Marianna Vidale

Sulla tecnica

Inesa Baltatescu e Marianna Vidale [I.B., M.V.]: «La perfezione tecnica è una ricerca costante e complessa che, una volta messa al servizio dell'intelletto e delle emozioni, dona al musicista un'esecuzione ben riuscita. Quale pensate sia l'aspetto più importante dell'espressione artistica?»

Lorenza Borrani [L.B.]: «Credo che l'aspetto più importante sia forse trasmettere all'ascoltatore un messaggio, una visione, trovando la propria personale combinazione dei mezzi a nostra disposizione: preparazione tecnica, cultura musicale, intelligenza musicale ed istinto».

Michelangelo Lentini [M.L.]: «La tecnica è fondamentale per esprimere ciò che si ha nella mente: un pittore immagina un quadro e poi grazie alla tecnica pittorica trasferisce quell'immagine su una tela, un musicista si serve della tecnica per dar vita alla musica che immagina. Più si è padroni nella tecnica e più si è in grado di trasmettere il proprio pensiero artistico agli altri. Spesso si confonde la tecnica col virtuosismo: avere una buona tecnica significa sapere come si fanno le cose, il virtuosismo, invece, è portare la tecnica ad un livello trascendentale».

Giacomo Tesini [G.T.]: «La musica è un linguaggio, pertanto la chiarezza dell'esposizione è fondamentale, così come la capacità comunicativa. Penso che questi due aspetti siano estremamente importanti nell'espressione artistica musicale. Chiarezza significa innanzitutto comprensione del testo musicale e

* Scuola di Musica di Fiesole

** Conservatorio di Musica "L. Canepa" di Sassari

*** Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda

abilità nel tradurlo per chi ascolta, in modo limpido e onesto. La capacità di comunicazione del messaggio artistico è ciò che distingue un artista da un altro, e personalmente apprezzo una comunicazione estroversa e generosa».

I.B., M.V.: «Molti violinisti emergenti si concentrano molto sulla tecnica, ma quanto è importante per voi l'interpretazione musicale nella formazione di un giovane violinista? Nell'insegnamento e nella vostra carriera da musicisti come bilanciate le due (necessarie) dimensioni?»

L.B.: «Tecnica e interpretazione le considero due arti complementari. Una propriamente artigianale, vicina a quella delle arti visive, come la scultura e la pittura, in cui ciò che si deve plasmare è però il suono. Ciò richiede abilità e preparazione tecnica, manualità, come per qualsiasi artista o artigiano. La tecnica non è altro che l'arte di suonare uno strumento.

Poi c'è l'arte di interpretare una partitura, di renderla propria, di capirla e magari anche trasformarla e riproporla ad un ascoltatore che ha la possibilità di entrare in sintonia con la nostra visione ed il nostro sentire. Una visione particolarmente forte può sopravvivere anche ad una tecnica un po' più debole. Rischia magari di non essere apprezzata da chi ha bisogno di sentire un certo livello strumentale. Al contrario, una performance focalizzata solo sull'arte di suonare lo strumento, se di alta qualità, può impressionare chi cerca quello in via prioritaria, ma lasciare un senso di vuoto e superficialità in chi cerca una interpretazione vera e propria.

La tecnica dovrebbe essere al servizio dell'interpretazione, ma quest'ultima non ha chance, se non si ha abbastanza padronanza della prima».

M.L.: «Direi che molti violinisti emergenti si concentrano sul virtuosismo, non sulla tecnica: siamo atleti delle dita, quando si è giovani muscoli e tendini sono più forti ed elastici e permettono di suonare con disinvoltura brani molto difficili che impressionano gli ascoltatori. Non è sbagliato, ma poi al virtuosismo più scatenato deve affiancarsi una ricerca personale, una profondità musicale che vada oltre la velocità e la precisione delle dita, bisogna sempre che ci sia un messaggio quando si suona».

G.T.: «La tecnica riveste nel mio percorso di insegnamento un ruolo di primo piano, che talvolta diventa preponderante. Chiarezza e comunicativa non possono essere raggiunte che con una sicura padronanza della materia; come dice Leopold Mozart: "Ora, se lo scolaro ha iniziato a suonare con rigorosa osservanza delle regole fin qui date, la scala musicale o il cosiddetto ABC, gli studi, deve proseguire così finché non sarà in grado di suonare pulito senza errori". E qui si arriva al grave errore in cui incorrono sia maestri che allievi: i primi non hanno di solito pazienza di attendere o si lasciano ingannare dall'allievo che crede di poter fare già tutto, solo perché è in grado di strimpellare un paio di minuetti. I genitori o i parenti dello scolaro desiderano subito sentire da lui qualche pezzo

di questo tipo per poi convincersi di aver speso bene il loro denaro. Ma quanto si ingannano! Chi non impara correttamente fin dall'inizio gli studi e le scale in modo diligente, corre il pericolo di apprendere in modo sbagliato e scorretto».

I.B., M.V.: «Il controllo dell'arco è un elemento imprescindibile per un violinista. Come affrontate la sfida di curare questo aspetto nella vostra didattica? Che metodi prediligete? E voi stessi quando ritenete di aver acquisito tale padronanza?»

L.B.: «È una continua ricerca in realtà, in cui non si smette mai di scoprire qualcosa di nuovo. La padronanza stessa si può perderla da un momento all'altro perché estremamente collegata anche all'emotività. Ha a che fare con udito e tatto, con la percezione del peso sia del braccio che dell'arco e dell'uso che se ne fa specialmente in combinazione con la velocità usata. Sono microbilanciamenti che possono cambiare anche da giorno a giorno, da sala a sala, modificandosi perfino con il tempo meteorologico. Anche il nostro corpo cambia con il tempo. L'ascolto e la sensazione tattile sono le guide da non dimenticare mai. Non ho dei metodi particolari. Spesso a seconda della problematica che avverto mi viene in mente come usare una scala o le corde vuote».

M.L.: «L'arco è la nostra Voce: tutto quello che facciamo sul violino con la sinistra, ha bisogno dell'arco per avere forma e suono e per questo lo considero più difficile – o meglio più importante – della sinistra. Dico sempre che la più grande difficoltà nel suonare il violino, o un altro strumento ad arco, sta nel fatto che in realtà suoniamo due strumenti: il violino e l'arco. Usiamo le due braccia in modo totalmente diverso: la sinistra con braccio e avambraccio quasi fermi e le dita che si muovono, la destra con braccio e avambraccio che si muovono e dita quasi ferme e questi due movimenti così diversi devono essere sincronizzati perché il nostro strumento suoni correttamente.

È una sfida che combattiamo ogni giorno: viviamo costantemente con l'esigenza di creare qualcosa di bello combinando movimenti molto diversi tra loro. Personalmente ho iniziato a prendere coscienza di questo quando a 15 anni ho iniziato a studiare con Massimo Quarta: il suo approccio "scientifico" al violino mi ha insegnato che dietro qualsiasi suono, dietro qualsiasi idea musicale, dietro qualsiasi nota, c'è un aspetto fisico fondamentale. Non so se ho acquisito questa padronanza, so che continuo a studiare ogni giorno e cerco di insegnare ai miei allievi ad avere coscienza della fisiologia e della fisica che c'è nel suonare il violino».

G.T.: «È fin troppo banale rispondere che non sono ancora soddisfatto della padronanza da me raggiunta con l'arco. L'arco è la croce e la delizia del violinista, l'ostacolo maggiore e la maggior fonte di soddisfazione.

Naturalmente nel mio percorso didattico, così come per me stesso, mi affido ai principi della scuola franco-belga e in particolare al trattato di Georges Ca-

therine, con i suoi cinque colpi d'arco fondamentali. Anche il breve volume di Flesch *Il problema del suono sul violino*, con la particolare attenzione che dedica ai punti di contatto crine-corda, è per me di grande ispirazione».

I.B., M.V.: «Quanto è necessaria una buona conoscenza dell'armonia per riuscire a leggere ad imparare al meglio la partitura? Trovate che ci siano altri metodi ugualmente efficaci per lo studio di una composizione?»

L.B.: «Ci dobbiamo anche mettere d'accordo su cosa significhi la “conoscenza” dell'armonia. Una conoscenza tecnica dell'armonia ti permette di mappare in maniera più o meno scientifica i rapporti di tensione delle varie sezioni di un brano e di capirne al meglio l'architettura. Non rischi ad esempio di suonare in maniera enfatica qualcosa che rispetto alla sezione prima magari dovrebbe avere meno tensione. Molti musicisti riescono ad avvertire questa struttura anche senza una analisi dettagliata della partitura; il loro istinto, diciamo, include questa percezione. Personalmente credo di aver sempre fatto parte di questa categoria di persone. Ma da quando ho iniziato invece ad interessarmi alla dimensione armonica ed analizzare in modo da averne una percezione più consapevole ho scoperto substrati della partitura che altrimenti probabilmente non avrei scoperto. E in questi nuovi substrati rimane comunque spazio per lasciare libero l'istinto. Trovo quindi che sia molto importante studiarla e conoscerla per andare davvero in profondità. È più importante però riconoscere un accordo per la sua funzione o effetto che per il nome che porta.

L'armonia è comunque uno degli elementi nell'analisi di un brano. La metrica, la retorica, l'“orchestrazione”, l'agogica, sono elementi altrettanto fondamentali da prendere in considerazione».

M.L.: «Conoscere l'armonia è fondamentale perché ci permette di sapere esattamente “dove siamo” e “dove stiamo andando” (musicalmente) quando suoniamo un brano. Spesso gli allievi non considerano gli errori che derivano da una scarsa conoscenza armonica di un brano; ad esempio: fermarsi troppo su una dominante, mentre il nostro orecchio reclama di essere appagato dalla tonica, spesso è visto come una scelta musicale, invece è un errore al pari di una nota sbagliata!»

G.T.: «Indubbiamente lo è, perché la musica è un'alternanza di tensioni e distensioni disegnate dall'armonia. L'analisi di tensione e distensione concorre a delineare un chiaro discorso musicale. Aggiungo che la conoscenza dell'armonia è fondamentale per un approccio critico all'intonazione (mi riferisco ad esempio a come collocare correttamente terze maggiori o minori all'interno di un accordo). Accenno qui soltanto che una lacunosa conoscenza dell'armonia può essere superata suonando il violino con i semitoni larghi. Ma questo è un discorso iper tecnico che magari potremo affrontare in futuro.

Vorrei aggiungere un aspetto per me fondamentale nell'analisi di un brano musicale: la metrica. Personalmente sono ossessionato dalla geometria della partitura, metrica e ritmo ai miei occhi rivestono una importanza paragonabile alla conoscenza armonica. I pesi, la gerarchia della battuta, gli accenti... ma a ben pensarci il tutto è strettamente legato all'armonia: metrica ed armonia ai miei occhi formano un tutt'uno».

Sulla didattica

I.B., M.V.: «Per consolidare la capacità di un “ascolto critico”, cosa consiglia-
te ai vostri allievi?»

L.B.: «Si ha un ascolto critico quando si sa cosa cercare in ciò che si ascolta. Va di pari passo con una immaginazione critica. Sviluppare questa immaginazione di come qualcosa desideriamo o ci aspettiamo “suoni” ci fa ascoltare in modo più focalizzato. Chi ha un'immaginazione più vaga è meno critico. Se riferito allo studio individuale, registrarsi aiuta enormemente perché la percezione che si ha “da dentro” spesso non è particolarmente oggettiva».

M.L.: «Non c'è metodo migliore di registrarsi: quando suoniamo abbiamo una percezione distorta e viziata di quello che facciamo perché siamo coinvolti mentalmente e non riusciamo ad essere obiettivi: solo riascoltarsi ci mette davanti alla spietata verità e soprattutto ci fa capire cosa arriva a chi ci ascolta. Oggi è molto semplice studiare registrandosi e riascoltandosi, è uno dei pochi modi utili per usare uno smartphone mentre si studia».

G.T.: «Ogni settimana assegno a ciascuno un ascolto musicale (la scelta varia moltissimo, da un'intera opera lirica a un breve brano per pianoforte). Nella lezione successiva, ricordo sempre, l'allievo dovrà essere in grado di sostenere una conversazione sul brano assegnato. L'ascolto non potrà quindi essere distratto: le informazioni sono ovunque, ci circondano, e credo si debba essere in grado di assorbirle e gestirle in modo critico».

I.B., M.V.: «C'è un autore o una scuola violinistica che ritenete particolarmente significativa per la formazione dei vostri studenti? Perché?»

L.B.: «In realtà no... negli anni ho visto che attingendo da scuole diverse si possono trovare più soluzioni anche a seconda del tipo di strumentista, della natura dello strumentista».

M.L.: «Forse Pitagora, se possiamo considerarlo l'autore delle scale. Ritengo non ci sia nulla di più importante, di più fondamentale e di più utile dello studio sistematico delle scale e degli arpeggi. Sia perché, essendo uno studio “arido

musicalmente”, ci permette di concentrarci su diversi aspetti della tecnica, senza essere distratti da ritmo, frasi, crescendo e tutte le altre componenti di un brano, sia perché, costituendo il 90% del repertorio violinistico, il loro studio risulta il modo più comodo e veloce per camminare o correre sulla tastiera».

G.T.: «Pierre Rode e Ludwig van Beethoven. Questo binomio, che definisco “dalle spalle larghe”, in grado cioè di sostenere eventuali errori da parte di chi suona, è estremamente formativo per un giovane violinista. Ovviamente sto parlando dei Capricci di Rode (tecnica e musica condensate in ventiquattro gioielli) e delle Sonate di Beethoven, più ancora che del Concerto. Tra i due fra l'altro c'è un legame, perché Beethoven dedica a Rode la sua enigmatica decima Sonata.

Aggiungo inoltre che Joseph Joachim, considerato dai suoi contemporanei il più autorevole interprete beethoveniano, considerava i grandi maestri francesi (Rode e Kreutzer in primis) tra i principali ispiratori della grande scuola romantica tedesca».

I.B., M.V.: «Come affrontate la gestione della tensione e dello stress nei vostri studenti, in particolare durante le esibizioni o i concorsi? Che tipo di tecniche suggerite per mantenere la calma e la concentrazione?

L.B.: «Ognuno ha un modo diverso di essere teso e di vivere lo stress per cui è difficile dare una risposta univoca. Io considero molto importante la concentrazione. Nonostante non sia una esperta di meditazione credo che allenare quella sia una ottima risorsa per rimanere focalizzati invece di andare in giro con la mente sui pericoli e i giudizi degli altri. Suggerisco anche di non dimenticare mai di pensare alla postura».

M.L.: «Sembrerà una banalità: ma ritengo che il problema stia nella diversa situazione emotiva in cui ci troviamo quando studiamo, quando siamo a lezione e quando ci esibiamo. A casa siamo tranquilli, nell'ambiente sicuro della nostra cameretta dove suoniamo tutti i giorni, siamo comodi, magari seduti sul letto con la porta chiusa, nessuno ci ascolta e possiamo sfruttare il 90% del nostro cervello per suonare: così nasce il famoso “a casa mi veniva!!!”. A lezione siamo in conservatorio, un ambiente che comunque conosciamo e che il nostro cervello ha memorizzato come “abbastanza sicuro” e dove suoniamo almeno una volta alla settimana, suoniamo per il nostro docente: anche lui lo conosciamo, sappiamo che per quanto severo in fondo ci vuole bene, ci conosce ed è lì per aiutarci. Comunque un certo stress rispetto alla cameretta c'è e quindi suoniamo usando il 70% del nostro cervello e l'esecuzione è quindi peggiore di quella fatta in cameretta. Quando facciamo un'audizione, un esame o un concerto non c'è nulla di familiare: siamo in una sala grande dove non abbiamo mai suonato, probabilmente c'è una tenda che non ci permette di vedere che faccia hanno quelli della commissione mentre suoniamo, oppure non c'è una tenda e vediamo chiaramente che facce hanno quelli della commissio-

ne, magari c'è il nostro acerrimo nemico che è venuto ad ascoltarci, il Maestro che ce l'ha con me, devo suonare alle 14:15 ma io di solito a quell'ora mangio, fa troppo caldo, fa troppo freddo, il violino non tiene l'accordatura, ho messo troppa pece, ne ho messa troppa poca, ho il vestito nuovo che mi stringe sulla schiena, queste scarpe sono strette e mi fanno male i piedi e via dicendo... direi che se riusciamo a suonare con il 50% del nostro cervello dobbiamo ritenerci fortunati! Ecco, questo è più o meno quello che succede, ma come possiamo evitarlo? Io suggerisco ai miei allievi di prepararsi alla performance nel modo più rigoroso e più vicino al momento della verità: simulare l'audizione o il concerto per tutti quegli aspetti che possiamo controllare. Fare delle prove di esecuzione davanti ai peluches, davanti ai parenti, stabilire un orario ufficiale in cui inizierà la nostra esecuzione anche quando saremo a casa, impostare il condizionatore per provare a suonare col caldo e con il freddo, lavarsi le mani e non asciugarsele prima di iniziare a suonare, suonare vestiti esattamente come ci vestiremo quel giorno, mettere un lenzuolo per simulare la tenda, fare un'esecuzione con poca pece ed una con troppa pece, insomma cercare di controllare quanti più aspetti ci accompagneranno durante l'esibizione, in modo tale che le incognite siano meno possibili e che la performance sia l'ennesima ripetizione di una routine che conosciamo bene. Questo ci permetterà di rimanere focalizzati sugli aspetti più importanti e non andare nel panico anche perché c'è un aspetto antropologico da non sottovalutare: quando il nostro cervello riceve l'impulso di panico e pericolo non distingue un'audizione dall'attacco di un orso ed entra in modalità sopravvivenza. E che fa, per salvarci la vita? Pompa sangue al cervello per farci scegliere la via più breve di fuga dall'orso e al cuore per farci correre più veloce. Ma da dove lo prende questo sangue? Dalla circolazione periferica, quella delle braccia e delle mani perché secondo lui, in quel momento, ci servono meno...»

G.T.: «Onestamente è un mio limite al quale devo urgentemente porre rimedio: non affronto in modo sistematico questi argomenti a lezione».

I.B., M.V.: «Quali sono le sfide principali che vedete oggi per i giovani violinisti, sia sul piano tecnico che su quello emotivo?»

L.B.: «Riuscire a trovare il tempo (tanto) per studiare e costruirsi un metodo di studio adatto ai propri obiettivi. Cercare di sviluppare le proprie capacità in un paese che non dà importanza al mestiere del musicista classico senza farsi prendere dall'ansia di non trovare lavoro. Riuscire a differenziare "le tecniche" a seconda dello stile».

M.L.: «Direi che oggi la vera sfida di un giovane violinista è dire qualcosa di diverso, di profondo, di personale. Ci sono tantissimi giovani che suonano il violino in modo assolutamente impressionante, ma sono davvero pochi quelli che colpiscono per le loro interpretazioni».

G.T.: «Non sono sicuro di essere in grado di rispondere a questa domanda. Trovo che l'insicurezza e l'ansia siano oggi un forte ostacolo per i giovani, e quindi anche per i giovani studenti di violino. Le occasioni lavorative sembrano essere lontane, e forse la figura stessa del musicista è in un momento di trasformazione».

I.B., M.V.: «Cosa pensate che manchi nei programmi di studio tradizionali?»

L.B.: «Studio consapevole di prassi esecutiva adeguata al brano studiato. Conoscenza delle tecniche e del repertorio dell'ultimo secolo di musica (1920-2020)».

M.L.: «Trovo che in Italia manchi la possibilità di scegliere se indirizzare la propria carriera e quindi la propria vita in ambito concertistico, orchestrale o didattico. All'estero l'allievo, insieme al docente, considerando le proprie attitudini e le proprie caratteristiche psicofisiche sceglie sin da subito se prendere la strada della performance solistica, quella orchestrale o quella della didattica dello strumento. In questo modo, le Università Musicali sfornano figure professionali con una formazione completa e ben specifica, mirata ad esaltare le doti personali di ogni allievo».

G.T.: «Nei programmi di studio tradizionali penso che manchi una formazione agli strumenti antichi (ad esempio al violino barocco). Esiste il percorso specifico curricolare ma non mi pare ci sia la possibilità di affiancarlo al normale studio del violino moderno. Questo è un peccato per molte ragioni, di tipo stilistico, tecnico e di opportunità lavorative».

I.B., M.V.: «Quale Paese nel mondo è secondo voi più all'avanguardia rispetto un corretto indirizzamento allo studio del violino? Secondo la vostra esperienza anche all'estero, quali sono le criticità e i punti di forza in Italia (istruzione musicale, concerti, mentalità, ecc...)?»

L.B.: «Non saprei... forse paesi come la Finlandia, l'Olanda, l'Austria e per certi versi la Svizzera ma dipende anche dalla Scuola e dall'insegnante. Le criticità in Italia derivano dalla poca cura che è messa nel percorso dall'inizio dell'apprendimento di un bambino fino al triennio accademico. Spesso la parte centrale dell'evoluzione di un musicista viene affidata ai licei musicali con risultati casuali a seconda della cura o disinteresse dell'insegnante».

M.L.: «Sicuramente la Germania, l'Austria e la Svizzera sono più all'avanguardia nei confronti della musica, non solo del violino. L'Italia potrebbe – e dovrebbe – essere il miglior Paese dove studiare musica, ma da anni assistiamo ad un decadimento e ad un impoverimento culturale nel quale vengono esaltati

cantanti stonati che scrivono canzoni inascoltabili. La musica classica è ormai appannaggio esclusivo di pochi appassionati, invece avremmo bisogno di formare non solo nuovi musicisti, ma anche il nuovo pubblico. Solitamente sono i Teatri stessi che devono organizzare visite guidate e spettacoli per le scuole con la speranza che qualche bambino rimanga folgorato dalla musica classica, invece la musica dovrebbe essere, sin dalle scuole elementari, trattata come una delle materie scolastiche principali: tutti i bimbi studiano matematica, italiano, scienze e storia senza che nessuno si preoccupi che abbiano il talento o le qualità per farlo, col tempo, poi, ognuno capirà quali sono le sue materie preferite e imposterà il proprio percorso scolastico su quelle. La Musica è tagliata fuori da tutto questo perché viene proposta come una materia secondaria, solo alcune famiglie hanno la lungimiranza e la sensibilità di inserirla nella vita dei loro figli, ma quasi sempre devono farlo privatamente. È un vero peccato che questo accada in Italia, la patria di alcuni dei più importanti nomi della storia della musica».

G.T.: «La mia conoscenza della situazione all'estero è naturalmente parziale; ho studiato in Germania e ho visto quanto fosse ben strutturato il percorso di studio musicale: penso che sia il paese ideale in cui studiare violino in questo momento, anche se come sempre sono le persone a fare la differenza, indipendentemente dal luogo».

I.B., M.V.: «Purtroppo si sente spesso parlare di "industria musicale", in che modo il "mercato musicale" contemporaneo influenza la carriera dei giovani violinisti?»

L.B.: «La influenza perché si pretende di mantenere la qualità pur aumentando la quantità e quindi diminuendo il tempo necessario per raggiungerla. Questo è la causa dell'aumento di ansia e stress».

M.L.: «Oggi l'immagine è spesso più importante del contenuto. Il mercato impone canoni estetici che sono lontani da chi ha passato la propria giovinezza a studiare per 8 ore al giorno il proprio strumento. Oggi un musicista deve avere "followers", deve "funzionare" mediaticamente, deve "spaccare" in video, deve avere grande dimestichezza con i social. Fa parte del presente, dobbiamo sicuramente imparare a vivere nel nostro tempo, ma mi piace sempre ricordare ai miei allievi che lo studio del violino non è cambiato in nulla dal '700 ad oggi: un violino, un arco, bisogna intonare e andare a tempo. È un aspetto molto romantico che però mette in luce quanto la nostra "missione" sia in qualche modo anacronistica».

G.T.: «L'industria e il mercato musicale attuale potrebbero essere riassunte con il motto: minima spesa massima resa. Questo è un peccato perché l'approfondimento, nella musica ma non solo, necessita di grande spesa, innanzitutto di tempo. E il tempo costa. Se un giovane violinista riesce a procedere lentamente, probabilmente non rispecchierà le necessità del mercato odierno ma acquisirà

una profondità nella conoscenza della materia che, prima o poi, darà i suoi frutti (penso ad esempio alla formazione di un buon insegnante, ma anche di un interprete critico)».

I.B., M.V.: «La pratica dell'improvvisazione la si può vedere come strumento didattico? Qual è la vostra esperienza?»

L.B.: «Assolutamente sì. Purtroppo non rientra tra le mie esperienze. Ma credo sia molto preziosa».

M.L.: «Ritengo che l'improvvisazione sia ciò che fa la differenza tra musica classica e Jazz, quindi non ho mai avuto modo di praticarla e tantomeno di insegnarla».

G.T.: «Ho qualche esperienza, invero limitata, nella pratica improvvisativa riferita alle fioriture nella musica barocca».

I.B., M.V.: «Come vedete il ruolo dei concorsi nella formazione dei giovani violinisti? Credete che possano essere un modo efficace per essere riconosciuti o ci sono altre strade più moderne da percorrere?»

L.B.: «Il concorso può avere il ruolo fondamentale di stabilire un obiettivo e dare motivazione e ritmo allo studio. Quello che è importante è non riconoscersi troppo nel risultato. È solo in parte uno specchio della realtà. Non è detto che se si vince si sia davvero i migliori e nemmeno che se non si passa la prima prova siamo i peggiori. Ci sono tante variabili. E spesso i concorsi rappresentano oggi una vetrina che va al di là dei premi. Se un musicista ha qualcosa da dire è possibile che sia notato anche se non vince il concorso.

Semmai il problema è che il concorso ti fa chiudere in una dimensione molto focalizzata sulla disciplina del concorso scelto (solistico, musica da camera) e si rischia di perdere una percezione della musica e delle possibilità che la musica offre a 360 gradi... più si è aperti a diverse discipline più porte si avranno da aprire».

M.L.: «Vincere un concorso internazionale è sicuramente il modo più efficace per iniziare una carriera concertistica perché dà una grande visibilità, perché ci sono i concerti premio e perché si balza agli onori della cronaca. Trovo tuttavia di pari importanza essere in grado di costruire una carriera dopo la vittoria di un premio internazionale: spesso i concorsi sono annuali, a volte biennali, ogni anno c'è un nuovo vincitore da inserire nel circuito dei concerti. Quanto ai social, sicuramente oggi hanno un ruolo importante per farsi conoscere, ma li considero pericolosi in quanto effimeri: la velocità con cui possono portarti alla fama è uguale a quella con cui puoi venire dimenticato».

G.T.: «Ci sono vari solisti che sostengono di essere stati molto fortunati a non dover fare concorsi internazionali, e che descrivono i concorsi come il male assoluto. Personalmente non so come pormi: non ho mai partecipato ad un concorso internazionale solistico, ed anche la formazione dei miei allievi arriva alla preparazione dei concorsi in orchestra o all'attività cameristica, anche di alto livello. Immagino però che in un mondo musicale così densamente popolato una vetrina come un concorso sia ancora un ottimo modo per emergere, sebbene vi siano esempi di musicisti che trovano la propria strada in un altro modo. I guru dei social sostengono che una autopromozione possa avvenire anche tramite il web, ma non ne ho esperienza alcuna nemmeno come... follower!»

I.B., M.V.: «Eseguire in diversi ambiti: come modulare al meglio e consapevolmente la performance? A seconda che sia un'audizione, un concorso o un concerto, l'utilizzo della tecnica e della musicalità varia e si adegua al contesto: come strutturare lo studio in maniera intelligente e direzionata?»

L.B.: «A seconda che ad ascoltare sia una giuria specializzata oppure un pubblico dai connotati più generici, può cambiare il modo di eseguire una performance. Una giuria che ascolta una serie di strumentisti che suonano più o meno gli stessi brani cercherà negli esecutori quello che convince di più. Per convincere, molto spesso, bisogna presentare un prodotto musicale di facile giudizio in termini di regolarità della pulsazione, quantità ed emissione del suono, aderenza al testo musicale. La commissione di un concorso d'orchestra tenderà a cercare l'elemento che completa al meglio il gruppo orchestrale ed è quindi importante conoscere le caratteristiche di questa determinata Orchestra e rendersi conto già prima del concorso, se si pensa di essere l'elemento adatto. Nel caso si suoni per una competizione solistica o cameristica, molto probabilmente gli altri concorrenti non suoneranno esattamente gli stessi brani, si può scegliere quindi di presentare il proprio programma dando un'impronta più personale. In più, non si deve dar prova di sapersi inserire in una cornice definita, come può essere una sezione orchestrale. Al contrario si deve mettere in luce la propria personalità. Quando poi ci si trova a suonare un concerto, si può veramente lasciare libero spazio alla propria interpretazione. Questo non significa poter suonare in qualunque modo, ma di sicuro lascia tanta importanza alla ricerca personale del musicista nei confronti della partitura che sta eseguendo. Considerando tutto ciò è necessario modellare lo studio a seconda della necessità finale. In ogni sessione di studio è bene avere comunque una parte dedicata al riscaldamento e alla tecnica astratta, cercando di scegliere degli esercizi che possano già tornarci utili nei brani che poi dovremmo studiare poco dopo. È molto importante eseguire il proprio repertorio regolarmente per diverse persone, anche quando si pensa che non sia del tutto pronto, e allo stesso tempo registrarsi. In ogni caso, la quotidianità dello studio porta i migliori risultati, anche dove ci fossero delle difficoltà particolari».

M.L.: «Credo che la differenza sostanziale stia in ciò che ci si gioca nelle diverse situazioni. In una audizione in orchestra devo dimostrare di essere intonato, preciso ritmicamente, malleabile nella velocità e nella dinamica: devo convincere chi mi ascolta che potrei inserirmi in una fila di violini. In un concorso solistico devo sicuramente dar prova di saper suonare bene il violino, meglio se con una buona dose di virtuosismo, ma devo anche dimostrare di avere un'idea musicale rispettosa del Testo, di saper cambiare il mio modo di suonare a seconda dell'Autore o del periodo storico del brano, di saper passare dai brani per violino solo a quelli per violino e pianoforte fino ai concerti per violino e orchestra, di avere una personalità musicale che si regge su basi solide di studio approfondito delle partiture e dei testi sulla prassi esecutiva: devo convincere chi mi ascolta di poter essere una nuova Voce nel mondo della Musica. In un concerto il giudizio del pubblico spesso è meno attento ai particolari e più sensibile all'ascolto diretto, comunicativo, di conseguenza posso essere un po' più libero e offrire un'interpretazione a tratti più personale: devo essere generoso, rispettoso, grato e cercare di donare qualche emozione che possa rimanere nel cuore di chi ha scelto di venire ad ascoltarmi».

G.T.: «Pensiamo all'approccio storicamente informato alla prassi esecutiva, ad esempio nel repertorio classico. A me piange il cuore quando devo preparare un concerto di Mozart per un concorso, privilegiando i seguenti tre aspetti: bel suono, intonazione, ritmo. E il senso del teatro? E la imprevedibilità? E l'estroversione? E il rubato? E lo stile? Eppure dobbiamo essere intelligenti, capire gli ambiti ai quali ci rivolgiamo. Dobbiamo capire quando è il momento di cambiare il mondo e quando no!»

I.B., M.V.: «Quanto è importante un approccio filologico al repertorio, sia in termini tecnici che pratici? In che occasioni è meglio prediligere un'estrema accuratezza storica?»

L.B.: «Cercare una accuratezza storica non deve essere una strategia o qualcosa da prediligere in contesti diversi. Deve essere frutto di un interesse e di una ricerca che poi influenzano il proprio istinto e gusto musicale indipendentemente dal contesto. Si può decidere di rinunciare in contesti in cui l'interpretazione non è nelle nostre mani ma in quelle di qualcuno che non fa o non desidera una ricerca in tal senso o che ha un gusto completamente volto in altra direzione. Ma in generale è qualcosa che si acquisisce e diventa parte della nostra personalità musicale. E lo è per ognuno in modo diverso. Un approccio filologico è importante perché arricchisce la propria cultura musicale. Ma è inevitabile che alla fine siano il gusto e l'istinto personale coloro che guidano l'esecuzione ed essi si sviluppano e sono molto influenzati anche dalla ricerca e la conoscenza».

M.L.: «Al "filologico" preferisco lo "storicamente informato": la filologia presupporrebbe una sorta di rievocazione storica che oggi è praticamente im-

possibile, credo invece che suonare un brano tenendo presente il periodo storico, la prassi dell'epoca e anche le differenze costruttive del violino e dell'arco dell'epoca in cui è stato scritto siano una strada necessaria per garantire una esecuzione coerente e rispettosa del pensiero dell'Autore».

G.T.: «Purtroppo ci sono casi, come i concorsi in orchestra, dove occorre trovare un noioso bilanciamento tra stile e perfezione tecnica. Questo può essere molto frustrante per un musicista, ma fa parte del gioco, qualora si voglia giocare. Ciò non toglie che la curiosità stilistica (non mi piace la dicitura “approccio filologico”) possa tranquillamente essere presente e guidare il giovane interprete in ogni fase dello studio».

I.B., M.V.: «La musica da camera sta vivendo un periodo di grande rinnovamento. Come incoraggiate i vostri studenti a esplorare il repertorio da camera? Che ruolo ha questo tipo di esperienza nel loro sviluppo come musicisti completi?»

L.B.: «Io incoraggio i miei studenti ad esplorare quello che è possibile con il violino a 360 gradi. In questo rientra ovviamente anche la musica da camera che tra l'altro è la disciplina ideale per imparare ad ascoltarsi reciprocamente, a suonare in funzione di qualcun altro, a distaccarsi parzialmente dal controllo dello strumento come primo obiettivo».

M.L.: «La musica da camera è sicuramente una palestra fondamentale per qualsiasi musicista perché ci insegna ad ascoltare gli altri e ad essere “parte di un tutto”. Fare musica da camera, per un musicista, spesso è un'esigenza che ci porta ad essere musicisti su un piano diverso: nella musica da camera non c'è la gerarchia orchestrale, ogni esecutore collabora alla concertazione del brano con le proprie idee, si discute di arcate, di fraseggi e di Musica con la consapevolezza che tutti possono aver ragione, bisogna solo mettersi d'accordo per il bene comune. Personalmente non ho bisogno di incoraggiare i miei allievi a fare Musica da Camera: dopo la prima prova non ne possono più fare a meno».

G.T.: «Le sonate per violino e pianoforte, o come sarebbe più corretto dire in molti casi, per pianoforte e violino, fanno parte del programma di ogni annualità di triennio e biennio all'interno della mia classe. Ci sono alcuni autori che considero cruciali nel formare un camerista con il pianoforte: oltre al già citato Beethoven inserirei anche Brahms e Schumann. Ovviamente la scuola tedesca dell'Ottocento è un ginnasio fondamentale per chi si voglia avvicinare con il violino alla musica da camera».

I.B., M.V.: «Se doveste descrivere la vostra “filosofia” della didattica in una frase, quale sarebbe? C'è un principio che guida il vostro approccio all'insegnamento e alla musica in generale?»

L.B.: «Essere curiosi e non smettere mai di cercare».

M.L.: «Come ho scritto prima, ritengo che oggi studiare – ma anche insegnare – musica sia una “missione”. Per questo ho grande stima e profondo rispetto per quei giovani e per quelle famiglie che scelgono di inserire lo studio di uno strumento nella propria vita, o nella vita dei propri figli. La mia filosofia è cercare di dare i mezzi tecnici per esprimere ciò che si ha dentro, senza mai perdere di vista il senso pratico delle cose: lo studio della musica è totalizzante e non lascia molto spazio ad un eventuale “piano B”. Per questo bisogna essere sempre molto sinceri e leali quando si parla di futuro dei ragazzi: il violino – dico sempre – può essere un compagno che arricchisce e nobilita la nostra vita, indipendentemente dalla professione che svolgiamo. Perché diventi uno strumento di lavoro, oltre a tanto studio, c’è bisogno di alcune caratteristiche psicofisiche che ci devono accompagnare fin dai primi anni di vita».

G.T.: «Una frase che un mio maestro ereditò da un suo maestro: “libertà nell’ordine”».

Sulla carriera di musicista

I.B., M.V.: «Come avete iniziato la vostra carriera musicale e quali sono stati i momenti decisivi che vi hanno permesso di affermarvi come musicisti professionisti?»

L.B.: «I primi saggi da bambina hanno permesso di mettere in luce quello che forse era un talento e la predisposizione a stare su un palco. Quindi sono arrivati i primi concerti più importanti, ancora da bambina. Ricordo ad esempio il doppio di Bach suonato più volte in giro per l’Italia dall’età di 9/10 anni con il mio professore Pavel Vernikov. Una volta anche alla presenza dell’allora presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro. Era con l’Orchestra Giovanile Italiana diretta dal Maestro Krevine. Da allora ho avuto un’ampia attività sia come solista che in musica da camera a livello soprattutto nazionale. All’età di 19 anni, per caso, decido di accettare l’invito a fare da spalla alla Filarmonica Toscanini allora diretta da Maazel. Lì ho scoperto un modo molto mio, personale, di vivere l’orchestra e allo stesso tempo ho imparato tanto del mestiere. In seguito unendomi all’Orchestra Mozart ho conosciuto tantissimi musicisti per me di grandissima ispirazione, oltre ovviamente a Claudio Abbado. Il 2007 è stato un anno di svolta perché nello stesso anno è nata la *Spira mirabilis*² e ho avuto il posto di Leader/Director della Chamber Orchestra of Europe. Sono così decisamente uscita dai confini nazionali ed anzi la mia attività si svolge adesso per lo più all’estero soprattutto come solista concertatrice».

² Fanno parte di *Spira mirabilis* i Maestri Borrani e Tesini che ne illustrano qui oltre la natura. Vedi anche <https://www.spiramirabilis.com/it>.

M.L.: «Avevo 7 anni e andavo a sentire i concerti diretti da mio padre (Francesco Lentini, ndr), i violini erano quelli più esterni, quelli che vedevo meglio e un giorno dissi a mia mamma che volevo studiare “quello”!»

I momenti decisivi sono stati: l'incontro con Massimo Quarta che mi ha formato tecnicamente (ricordo circa sei mesi di scale e solo scale) e mi ha insegnato quanto fosse importante il rigore stilistico, il rispetto del testo e soprattutto quanta disciplina e costanza ci volesse per suonare. L'incontro con Uto Ughi che, dopo i corsi alla Chigiana, mi ha voluto prima come Primo Violino della sua orchestra giovanile e poi mi ha inserito ne *I Filarmonici di Roma*, dandomi l'opportunità di iniziare a lavorare con il violino.

L'incontro con Claudio Scimone che mi ha invitato a fare l'audizione nei “suoi” Solisti Veneti – oggi diretti da Giuliano Carella – dandomi poi la possibilità di entrare in un Gruppo meraviglioso con cui ho l'onore di collaborare da quasi 20 anni e con cui ho davvero girato il mondo.

Un altro incontro importante è stato quello con Alberto Gazale, direttore Artistico del teatro di Sassari, che ormai 3 anni fa mi ha voluto come Primo Violino di Spalla e Responsabile Musicale dell'Orchestra del suo Teatro».

G.T.: «Dopo il conservatorio e le esperienze di studio all'estero sono stati per me fondamentali due incontri. Il primo è quello con Claudio Abbado e il mondo delle sue orchestre, giovanili e non (GMJO, Orchestra Mozart, Lucerne Festival Orchestra). Posso dire di avere imparato a suonare con gli altri grazie a queste esperienze. Il secondo incontro è stato con i musicisti di *Spira mirabilis*, progetto dal quale ho imparato gran parte di ciò che oggi insegno».

I.B., M.V.: «In che modo la vostra esperienza come solisti/spalle ha influenzato il vostro approccio all'insegnamento e viceversa? Esistono aspetti della carriera solistica che ritenete fondamentali anche per la didattica?»

L.B.: «Tutto il bagaglio di esperienze artistiche va sicuramente ad arricchire ciò che si ha da offrire ad uno studente. Soprattutto per quanto riguarda prevenire delle problematiche che potrebbero insorgere in prova od in concerto o come affrontare determinate situazioni sia puramente interpretative che umane o logistiche.

Ma se devo essere sincera è più viceversa che ho avvertito un contributo su di me molto forte. Insegnando ho dovuto pormi domande che forse non mi ero mai fatta, studiare me stessa... aiutando gli studenti ho anche migliorato il mio modo di studiare e di analizzarmi».

M.L.: «Suonare ed insegnare sono due volti della stessa medaglia: un violinista che studia tutti i giorni, che sale su un palcoscenico cento volte l'anno e deve sapersi rapportare con direttori e colleghi non potrà che sfruttare questo enorme bagaglio di esperienze anche nell'insegnamento. Molto semplicemente: se devo insegnare un Concerto, o un passo orchestrale che ho suonato decine di

volte, oltre alle indicazioni in partitura, avrò a disposizione una serie di consigli pratici, appresi “sul campo” che non potranno che arricchire il mio insegnamento e dare all’allievo maggiore consapevolezza. Viceversa, se devo suggerire un’idea di suono, un’arcata, o un colpo d’arco alla fila, avendo esperienza come docente, saprò valutare velocemente la situazione, individuare il problema e risolverlo con poche indicazioni, chiare e realizzabili da tutti».

G.T.: «Non ho esperienze sufficienti di solismo/spalla che mi consentano di rispondere alla domanda».

I.B., M.V.: «Che tipo di percorso vi ha portati a credere e ad investire su un progetto così innovativo e corroborante come la *Spira mirabilis*? Che cosa avete incontrato in questa orchestra che spesso non si trova altrove?»

L.B.: «Prima ho menzionato “curiosità e ricerca”. Credo che siano alla base dei motivi per cui abbiamo deciso di fondare un progetto come *Spira mirabilis*. Più che un percorso è stato un bisogno condiviso tra più musicisti nello stesso momento... vorrei osare dire quasi casuale. Non abbiamo creato un’orchestra ma uno spazio in cui soddisfare ed alimentare la nostra curiosità, voglia di conoscenza e fare ricerca insieme. Questo e non i concerti sono alla base della *Spira*. In questo sta la grande differenza».

G.T.: «La *Spira mirabilis* è nata per studiare insieme, per approfondire la musica in modo totalizzante e assoluto. Tutto il resto viene dopo, come il rapporto innovativo con un pubblico non abituato alla musica classica che si è quasi formato con noi, o l’esecuzione di grandi sinfonie e addirittura opere liriche senza direttore. Se non ci fosse stato il profondo desiderio di ciascuno di studiare, di mettersi in gioco, *Spira mirabilis* non sarebbe esistita e non avrebbe resistito tutti questi anni. A volte il mondo della musica, per quanto straordinariamente appagante possa essere, ci lascia con punti interrogativi che con la *Spira mirabilis* proviamo a discernere».

I.B., M.V.: «Nel panorama musicale odierno, come vedete l’evoluzione del violino in termini di repertorio e stili? C’è una direzione particolare che vi entusiasma?»

M.L.: «Devo ammettere di essere un “conservatore”, non apprezzo il crossover e l’esperazione di alcuni stili. Non credo che il violino debba evolversi: padronanza tecnica dello strumento e una buona cultura musicale permettono di affrontare qualsiasi repertorio con onestà intellettuale, senza snaturare uno strumento che è nato nel 1500 e non ha più subito nessuna modifica costruttiva. Sempre più spesso si assiste ad una spasmodica ricerca di qualcosa di “nuovo” da parte di alcuni violinisti, ma torniamo pericolosamente al discorso dell’immagine che vale più del contenuto...»

G.T.: «Corro il rischio di parlare come un anziano: vedo nel mondo moderno un appiattimento e una omogeneizzazione nel modo di suonare, sempre più globalizzato ed uniforme. È un processo che mi sembra abbia radici profonde e che si sta estremizzando: è la nostra epoca e il violinismo la rispecchia in pieno. Non mi entusiasma né la perfezione tecnica che si è raggiunta né la prudenza interpretativa che caratterizza tante esecuzioni di oggi. Non mi entusiasma il non voler correre rischi, il mercato discografico saturo, il pigro legame a ciò che ci hanno insegnato i nostri maestri. Mi piace però l'attenzione stilistica che alcuni interpreti (forse più che in passato) sembrano avere verso alcune fette di repertorio: ovviamente quello barocco e classico, ormai molto diffusi, ma penso anche e soprattutto a una nuova prassi esecutiva (o meglio una antica prassi esecutiva riscoperta) del repertorio romantico. Volendo fare un nome su tutti di violinista contemporaneo che per me rappresenta l'interprete ideale, citerei Isabelle Faust».

I.B., M.V.: «Come sostenere fisicamente e psicologicamente i ritmi frenetici di oggi, senza perdere spontaneità e autenticità nell'eseguire la Musica?»

L.B.: «Cercando di non diventare schiavi di quei ritmi, imparando a dire di no, creandosi parentesi di tempo in cui fermarsi a studiare o riposare anche a costo di rimanere indietro. Ci sono momenti più frenetici di altri. L'importante è sentirsi liberi di poter scegliere di fermarsi quando è necessario. Non sempre è facile».

M.L.: «Il grande Gitlis diceva che oggi ad un solista è richiesto di viaggiare da una parte all'altra del mondo, fare una sola prova con l'orchestra e il direttore e andare in concerto: questo, secondo Lui, ha portato progressivamente a esecuzioni più impersonali, più standard, che richiedessero meno tempo per essere condivise con orchestre e direttori, Lui le definiva "esecuzioni da jet-lag". Credo però che le grandi personalità del mondo del concertismo (sia direttori che solisti) siano in grado di plasmare comunque le loro esecuzioni e riescano a coinvolgere gli altri musicisti in pochissimo tempo, senza rinunciare ad imprimere qualcosa di personale alle loro performance. Mi è capitato spesso di arrivare ad una prova stanco, con poche ore di sonno e un lungo viaggio sulle spalle ed essere improvvisamente rapito da un direttore al punto da non sentire più nessuna stanchezza e suonare seguendo la sua bacchetta con grande gioia e la massima attenzione, sfruttando risorse del mio corpo e della mia mente che fino ad un minuto prima non pensavo di avere».

G.T.: «Diminuendo la mole di impegni. Viaggiando meno, suonando meno e studiando di più».

I.B., M.V.: «Come vi prendete cura del corpo e della mente durante e dopo la pratica strumentale? Ci sono delle routine che eseguite per contrastare eventuali

tensioni muscolari? Avete dei metodi per “ri-centrarvi” in voi stessi, rilassando anche la psiche?»

L.B.: «Su questo aspetto ammetto di essere davvero “indietro”. Non ho routine, pratiche, meditazioni che aiutino a stare centrati. Con questo non dico che spesso non ne senta il bisogno, ma è qualcosa che non riesce a rientrare nella mia quotidianità. Per fortuna non ho mai o davvero quasi mai tensioni muscolari, è capitato raramente e per motivi estranei al suonare... Invece ansia e stress si fanno sentire spesso».

M.L.: «Cerco di ritagliarmi sempre pochi minuti per “viziarmi” e fermare il tempo, cercando di pulire la mente da tutto ciò che non è Musica ma è necessario per arrivare alla Musica (svegliare nel cuore della notte, valigie, viaggi): a volte un buon caffè, una cena tranquilla o una passeggiata sul mare possono essere davvero terapeutici e rigeneranti».

G.T.: «Non credo di essere la persona giusta per rispondere a questa domanda. Ma penso alla lezione di Yehudi Menuhin come ad un bell’esempio da seguire. Menuhin fu tra i primi musicisti occidentali ad interessarsi allo Yoga, anche e soprattutto in relazione al violino. Mi sento di consigliare un libro in cui parla di questi temi (*Il violino. Sei lezioni con Yehudi Menuhin*, Rugginenti, Milano 2015), e una serie di video relativi, presenti peraltro su YouTube».

I.B., M.V.: «Sempre riferendosi ad una ricerca di equilibrio psico-fisico, avete mai avuto occasione di interfacciarvi con un mental coach o con una figura professionista che vi supportasse durante la vostra carriera?»

L.B.: «Faccio un percorso abbastanza regolare di psicoterapia ma il mental coach non lo ho ancora sperimentato anche se ritengo sarebbe una buona idea per tutti i musicisti e non escludo di farlo presto».

M.L.: «No, fortunatamente non ho mai avuto questa necessità perché ho sempre vissuto la Musica come parte integrante della mia vita: mi ritengo un privilegiato perché la mia più grande passione è diventata un bellissimo lavoro che mi porta in giro per il mondo a fare ciò che più mi piace...e spesso mi pagano anche per farlo!!!»

G.T.: «Mi è capitato più volte di insegnare presso il progetto Mach del “Festival Musica sull’acqua” di Colico, dove oltre a laboratori orchestrali, musica da camera e lezioni di strumento, viene offerto ai giovani partecipanti una infarinatura di quello che potrebbe essere un percorso con un mental coach. Negli incontri a cui ho partecipato mi sono reso conto di quanto una figura del genere sarebbe importante per un musicista: le analogie con gli sportivi sono davvero tante, e credo che un percorso simile potrebbe in futuro essere incluso nell’offerta formativa dei conservatori».

I.B., M.V.: «Spesso gli atleti si ritrovano a necessitare questo tipo di aiuto, perché nei confronti dei musicisti viene a mancare un sostegno così fondamentale?»

M.L.: «Non sono la persona più indicata a cui chiederlo, probabilmente gli atleti subiscono uno stress psicofisico maggiore perché vivono costantemente nella condizione di “gara”, cosa che un musicista di solito abbandona abbastanza presto. Sicuramente rimane lo stress dovuto al confronto con sé stessi, con il pubblico, con i colleghi, ma durante un concerto non abbiamo uno o più avversari diretti che danno il massimo per suonare meglio di noi e possiamo anche abbandonarci a godere della bellezza della Musica che suoniamo. Per fortuna».

I.B., M.V.: «Oggi i violinisti sono chiamati a essere non solo musicisti, ma anche imprenditori e comunicatori. Come gestite l’aspetto promozionale nella vostra carriera? Quali sfide comporta l’auto-promozione per un musicista?»

L.B.: «Non sono la persona più adatta per questa domanda in quanto forse vivo un po’ fuori dal tempo. Non ho mai fatto autopromozione in vita mia e ho scelto di stare fuori dai social perché sentivo che non mi faceva bene il bombardamento di tutti che condividono quello che fanno o non fanno. Ma sembra proprio che oggi sia fondamentale sapersi districare nel mondo della comunicazione e credo per i giovani sia molto importante.

Personalmente sono seguita da una agenzia in UK e una in Italia. Loro dovrebbero sopperire alle mie mancanze. Ma credo che una mia maggiore attività di promozione aiuterebbe anche loro.

È importante però, come ogni cosa, farla bene. Questa cosa richiede tempo e lo sottrae allo studio e alla ricerca. Si deve trovare forse un buon equilibrio».

M.L.: «Anche in questo non sono bravo: ci sono colleghi che passano quasi più tempo a postare contenuti sui social che a studiare, ma anche in questo caso sono un privilegiato perché le realtà musicali con cui collaboro hanno un apparato di professionisti della comunicazione che si occupano della promozione».

G.T.: «Non ne ho idea: non ho i social e sono lontanissimo da ogni questione che riguardi l’autopromozione, ma immagino che un giovane musicista che desideri affermarsi debba ragionare con molta attenzione su questi temi, che non reputo assolutamente inutili ma fanno anzi parte della nostra vita appieno. A chi vuole imbarcarsi in questo fondamentale settore consiglieri senza dubbio di rivolgersi ad un professionista».

I.B., M.V.: «Avete mai avuto dei momenti di dubbio durante la vostra vita da musicisti? Se sì, come li avete superati? Ci sono esperienze che vi hanno aiutato a crescere artisticamente?»

L.B.: «Per molti anni fin da piccola sono stata circondata da persone che davano per scontato avrei fatto la musicista. Difficile per una bambina/adolescente mettere in discussione un fenomeno del genere. Suonare mi piaceva, ma io non lo avevo mai davvero deciso, avevo iniziato per gioco ed era diventata una cosa serissima molto presto. Uno dei segnali che per me non fosse poi così scontato è stato l'aver voluto assolutamente frequentare in parallelo agli studi musicali, anche il liceo scientifico. Volevo essere sicura di poter un giorno anche andare ad un'università, fare studi diversi. Poi in realtà, una volta fatta la maturità, ho deciso di provare almeno un anno a dedicarmi solo alla musica. Gli anni prima erano stati durissimi e volevo vedere come mi sentissi dedicandomi ad una sola cosa. Non escludevo affatto però, una volta passato questo anno, di potermi anche iscrivere a una facoltà universitaria che non avesse niente a che vedere con la musica. I miei genitori non sono musicisti, non provengo da una famiglia con una tradizione musicale e ci sono tante altre discipline che mi hanno sempre affascinato. Però anche questa volta mi sono lasciata trascinare dal fatto che con la musica andasse bene, che mi piacesse e che avessi successo e così sono andata avanti anche un po' per inerzia.

Poi improvvisamente nel 2006 ho sentito che qualcosa davvero non mi piaceva, soprattutto del mondo musicale e di come avvengono certe dinamiche nella dimensione professionale e mi sono resa conto in maniera chiara di non aver mai scelto per me stessa questa strada in modo cosciente. Così ho deciso di prendermi una bella estate libera e di andare finalmente in vacanza. Ho lasciato il violino a casa e me ne sono andata 20 giorni a far trekking in Islanda da sola con un gruppo di persone che non conoscevo.

Solo quando sono tornata mi sono fatta la chiara domanda: che si fa? vuoi davvero fare la musicista nella vita? Sei ancora in tempo per cambiare! La risposta è stata affermativa e finalmente l'ho sentita una scelta mia. E non a caso poco dopo è nata la *Spira*.

La pausa Covid poi è stato un ulteriore momento di riflessione. Per me è stata provvidenziale. Ero davvero molto stanca e sovraccarica di lavoro e la Pandemia, fermando il tempo, mi ha in qualche modo salvata. In quei mesi ho di nuovo pensato di cambiare vita... ma poi non è successo. Ho solo capito che se si vuole dare spazio ad altro, se si sente il bisogno di più tempo, si deve avere il coraggio di prenderselo. Non sempre ci si riesce ma si può».

M.L.: «Di dubbi durante la vita (non solo da musicista) ne ho tutti i giorni, ho pochissime certezze: ma la più forte è senz'altro quella sulla mia vita da musicista: non saprei davvero immaginare la mia vita senza la Musica e senza il Violino. Tutto quello che sono, che ho fatto e che ho è in qualche modo legato al mio Violino e alle esperienze che ho vissuto con Lui. Ogni concerto, ogni prova è una crescita personale e professionale, nel nostro lavoro si ha sempre la sensazione di essere infinitamente piccoli, rispetto ai Giganti della Storia della Musica con cui ci misuriamo tutti i giorni».

I.B., M.V.: «Ci sono musicisti o violinisti che hanno avuto un'influenza determinante sulla vostra carriera e sul vostro modo di insegnare? In che modo?»

L.B.: «Tutti i miei maestri. Da Alina Company che mi ha messo il violino in mano ed accompagnata al diploma a Piero Farulli con il suo idealismo dirompente. Zinaida Gilels e Pavel Vernikov mi hanno fatto entrare in contatto con il violinismo internazionale e le sue sfide. Ancora oggi quando insegno attingo dai loro consigli!

Poi per me sono stati incontri fondamentali Lorenzo Coppola e Nikolaus Harnoncourt che mi hanno fatto scoprire la passione per la ricerca dello storicamente informato e insegnato davvero tanto da questo punto di vista.

I grandi violinisti solisti che spesso vengono ad esibirsi con COE sono stati spesso motivo di ispirazione tecnico strumentale ed ho imparato e imparo continuamente dai miei colleghi della *Spira mirabilis*».

M.L.: «Come già detto, Massimo Quarta, Uto Ughi, ai quali devo aggiungere il grande Felix Ayo, con cui ho studiato presso l'Accademia di Santa Cecilia. Essi sono stati determinanti, perché mi hanno formato tecnicamente, musicalmente ed umanamente. Quel poco che so fare sul violino lo devo a Loro ed è quello che cerco di trasmettere ai miei allievi».

G.T.: «Sicuramente le esperienze di studio all'estero, in particolare quella in Germania, mi hanno aiutato molto e mi hanno segnato. Daniel Gaede, il mio maestro a Norimberga, è stato un esempio che ha condizionato anche i miei primi anni di docenza, quando è naturale ispirarsi a qualcuno nel metodo di insegnamento. Non dimenticherò i mesi passati sul primo capriccio di Dont, l'integrale dei Capricci di Paganini distribuiti tra i vari studenti della classe, ma anche semplicemente la Hochschule, con la sua austera struttura, e la città dei Meistersinger».

I.B., M.V.: «Quali sono le vostre impressioni sulla musica contemporanea per violino? Vi è capitato di collaborare con compositori moderni? Cosa pensate della fusione tra il violino e altri generi musicali come il jazz o la musica elettronica?»

G.T.: «Purtroppo non sono al corrente né particolarmente interessato a questi argomenti».

M.L.: «Ci sono compositori contemporanei che hanno saputo coniugare innovazione compositiva e tradizione strumentale dando vita a veri e propri capolavori che sono entrati di diritto nel repertorio più eseguito.

Sicuramente è un mio limite, ma ritengo il violino uno strumento prettamente "classico": non riesco ad apprezzare il violino al di fuori di quella musica che definiamo comunemente "classica": nel jazz, o nella musica elettronica ci sono stati alcuni esempi di notevole spessore come Grappelli, o Lookwood, ma se devo ascoltare jazz preferisco formazioni senza il violino».