

« Più si studia, più si vede, più si comincia a sentire ».

In viaggio con Vladimir Jurowski

di Massimo Viazzo

L'appuntamento con Vladimir Jurowski è all'Auditorium Toscanini di Torino nel mese di settembre dove il maestro russo ha appena finito di provare la Quarta Sinfonia di Shostakovich. Jurowski, dopo il recente debutto in Tristan und Isolde a Glyndebourne è tornato in Italia per un concerto con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai nell'ambito di MiTo.

Il pubblico odierno, dentro e soprattutto fuori dalle sale da concerto, è bombardato da ogni tipo di stimolo sonoro. Il Tristan Akkord che ascoltiamo alla terza battuta di Tristan und Isolde e i cluster della Quarta Sinfonia di Shostakovich hanno ancora qualcosa da dirci? La loro carica esplosiva si sta forse affievolendo, la loro energia esaurendo?

Oggi abbiamo conosciuto tutta la musica del XX secolo. Shostakovich scrisse la sua sinfonia nel '36. All'epoca l'effetto era dirompente, si trattava di un Mahler alla decima potenza. Ma già quando la sinfonia venne eseguita per la prima volta

nel 1961 il tempo di questo radicalismo quasi *naïf* era trascorso e tutto quello che era sembrato così audace poi non lo era più. Oggi, dopo altri cinquant'anni, credo sia possibile tentare di riscoprire la modernità della *Quarta* di Shostakovich. Ma a patto di riuscire ad aprire, a purificare le orecchie, e sentire così una cosa come è realmente e non come siamo abituati a sentirla. Per fare questo bisogna eliminare una specie di blocco che viene dalla mente. È il cervello che ci dà i permessi per sentire e non sentire, per vedere e non vedere, ma non dimentichiamoci che la vista e l'udito restano sempre gli stessi. Ecco il primo e più importante compito degli esecutori: far sentire tutto nel modo più puro possibile...

... ritrovando una verginità di approccio e conseguentemente di ascolto.

Non prendere niente gratis! Riconoscere le cose per quello che sono. Come diceva Rudolf Barshai: « Mai accontentarsi



del suono che trovi in una orchestra. Continua a cercare». Ma non solo sul suono, aggiungo io. Su tutto.

Tornando al Tristan Akkord. Shostakovich, secondo Lei, va oltre?

Direi di no. Shostakovich non va oltre il Tristan Akkord. Egli va contro il Tristan Akkord. Sulla strada aperta da Mahler nella direzione del teatro strumentale Shostakovich torna al diatonismo. Ma gli accordi di Shostakovich sono quelli di Hindemith e Bartók. Non più terze maggiori, minori o aumentate, ma accordi costruiti sulle quarte. E questa è una creazione del Novecento.

Ma Shostakovich utilizza anche armonie classiche o romantiche...

...normalmente in modo sarcastico però, come citazioni di uno stile. Invece l'intimismo di Shostakovich, quando Shostakovich è puro, senza maschera, è sempre risolto in modo diatonico e semplice. Wagner è tutt'altro che semplice. Ma il Tristan Akkord non è per me la cosa armonicamente più interessante del *Tristano*. L'accordo in sé era semplice anche per l'epoca. Lo possiamo trovare in Schubert, in Schumann, in Liszt. Molto più interessanti sono le relazioni con le due melodie che si incrociano sull'accordo stesso. E cioè, il passaggio con le prime tre note dei violoncelli La-Fa-Mi che dovrebbero risolvere su un Re e invece qui si ha un bel Re diesis, e il tema ascendente dell'oboe Sol diesis-La-La diesis-Si. Ciò che Wagner osa fare con le armonie nel terzo atto, nel monologo di Tristano, questo sì che è moderno e non è stato superato armonicamente fino all'*Elektra* di Richard Strauss.

A Glyndebourne è stato il Suo primo Tristano...

Sì. Ho voluto un cast con tutti esordienti. Solo Georg Zepfenfeld aveva già cantato Marke.

A trentasette anni si è già maturi per interpretare uno dei capisaldi della musica occidentale?

Se l'ho messo in agenda è perché era giunto il momento di farlo. Nella mia vita musicale nulla capita per caso. Diverso il discorso per la vita privata...

E qui Vladimir Jurowski, che sappiamo non rilascia interviste molto volentieri, si scioglie dopo queste prime battute che lo identificano come persona riservata, ma molto determinata e lucidissima intellettualmente. L'atmosfera si fa colloquiale e molto cordiale. Siamo in automobile, all'imbocco della Torino-Milano. Domani c'è il concerto all'Auditorium di Milano. Il traffico in autostrada è abbastanza intenso, ma non prestiamo molta attenzione a ciò che ci capita attorno. D'altronde, credo, saremo gli unici da queste parti a dissertare di cromatismo wagneriano noncuranti della bella giornata, mentre fuori è già iniziato il rientro dalla gita domenicale fuori porta.

Si trattava dello spettacolo di Lenhoff?

Sì, ma è stata un'eccezione perché normalmente in questi casi preferisco programmare un nuovo allestimento. Ancora meglio se anche il regista è un debuttante. Questa produzione era stata un tale successo di pubblico che si è pensato di riproporla. La regola di Glyndebourne è che anche per le riprese si debbano avere cinque settimane di prove garantite. Con l'orchestra già preparata e una produzione già pronta ho potuto concentrarmi molto meglio sul lavoro.

Nietzsche diceva che Tristano era l'opus metaphysicum per eccellenza. Lei lo intende così, o per Lei c'è anche fisicità, carnalità?

La parola metafisica è formata da due parti: meta e fisica. Per me la vita dello spirito senza la vita del corpo non esiste. Almeno per gli umani. I due aspetti non sono separabili. *Opus metaphysicum* sì, dunque. Ma nello stesso tempo *Tristano* è una storia d'amore. È una specie di discorso filosofico, ma nello stesso tempo è un dramma teatrale. È un dramma, ma nello stesso tempo è un pezzo epico. È un'opera, ma nello stesso tempo una sinfonia. Poi non dimentichiamo che Wagner scrisse *Tristano* non in un giorno e neanche in un anno e neanche nella stessa città. Credo che gli stili dei tre atti siano completamente differenti, a volte opposti. Il primo e il terzo atto, secondo me, non sono compatibili fra di loro. Non dobbiamo dimenticare che Wagner scrivendo il terzo atto ha già trovato la sua Cosima, ha potuto già cominciare a vivere quelle emozioni di cui la musica rappresentava spesso solo la sublimazione. Come capita, ad esempio, nel primo atto e nella prima parte del secondo, che sono anche le mie parti preferite. Nella seconda parte del secondo atto la forza della vita comincia a girare in senso inverso e questo, nonostante il fascino incredibile che esercita, non mi trova d'accordo. Non sono d'accordo con la glorificazione della morte. La capisco, mentalmente la capisco, ma solo mentalmente.

La filosofia di Schopenhauer non potrebbe soccorrereLa in tal senso?

Ma chi ha letto Schopenhauer sa che Wagner ha tratto da Schopenhauer ciò che ha voluto...

E il buddismo?

Nel *Tristano* Wagner non aderisce al buddismo, ma a un'altra filosofia che assomiglia al buddismo, ma non è buddismo. Mi riferisco al tantra, il tantra tibetano, che non è esattamente il buddismo. Non voglio fare discorsi esoterici, ma sono argomenti che ho approfondito. L'idea di illuminazione attraverso il sesso, di perdita di identità attraverso il sesso, di riunione con l'assoluto attraverso il sesso, questo non è buddismo. È tantra. E non sono sicuro che Wagner si accorgesse di questa differenza. Grazie a certi personaggi come Rajneesh Osho, che hanno anche influenzato il pensiero europeo, oggi è tutto più chiaro. Ma all'epoca di Wagner queste cose in Europa non erano conosciute. E dentro alla sua filosofia Schopenhauer parlava di castità, di totale negazione dell'amore sessuale. Wagner la pensava in modo esattamente opposto...

Dunque Lei sostiene che Wagner intuì il tantra per conto suo...

Wagner era un dilettante in tutto, ma era un dilettante geniale. Aveva delle intuizioni straordinarie

Parliamo ora della musica. Come gestisce i Leitmotiv?

Più che gestirli è importante riconoscerli. Io ho l'idea di far uscire il più possibile il tessuto della partitura. E nella partitura ci sono cose molto ben nascoste. Più si studia, più si vede, più si comincia a sentire. Piuttosto che concentrarsi unicamente sulla conduzione dei *Leitmotiv* io cerco di dirigere il dramma. Parto sempre dalla parola. Sempre. Dalla parola o dall'azione interiore, ciò che accade nell'intimo dei protago-

nisti, dentro le loro anime. Questo in Wagner trova sempre una sua espressione musicale.

Allora dirigere il preludio del *Tristano* in forma di concerto e dirigerlo a teatro non è per Lei proprio la stessa cosa...

Certo! Nel concerto si dirige la musica, ci si concentra sul suono e anche sul fraseggio dei *Leitmotiv*. A teatro bisogna subito coinvolgere lo spettatore in quello strano evento accaduto fra Tristano e Isotta prima dell'inizio dell'opera, e cioè la rinuncia da parte di Isotta di vendicare la morte di Morold e la conseguente salvezza di Tristano. Per me l'opera comincia lì.

In effetti, dopo le prime battute, arriva subito il motivo dello sguardo...

Bisogna studiare tutta l'opera prima per capirlo.

Quasi un secolo separa la prima del *Tristano* dalla prima della Quarta Sinfonia di Shostakovich. Sappiamo quali difficoltà Wagner dovette affrontare prima di poter vedere allestita la propria opera. E conosciamo la sua tenacia nel raggiungere gli obiettivi prefissati, senza esclusione di colpi. Shostakovich, invece, dopo aver ritirato la partitura riuscì persino ad abiurarla, affermando che la trovava informe, prolissa e mal riuscita. Lei ritiene queste affermazioni veritiere?

Avendo letto le lettere scritte dopo gli anni cinquanta e conoscendo le parole che il compositore espresse dopo la *première* avvenuta con venticinque anni di ritardo, la risposta è ovvia: era la sua composizione preferita! Questo era il suo pezzo principale, il suo pezzo assoluto.

Nel concepire questa sinfonia proteiforme quanto deve Shostakovich a Mahler?

Mahler, certo. Ma è un Mahler dell'epoca industriale. In Shostakovich c'è la schizofrenia, la paranoia del XX secolo e per capire quest'atmosfera non basta conoscere Mahler. Bisogna conoscere prima di tutto la vita dell'epoca e le altre forme di arte, il cinema degli anni '20 e '30, la pittura e soprattutto la letteratura. Trovo tantissime analogie tra questa sinfonia e un movimento letterario sviluppatosi in Russia in quegli anni chiamato *Oberiu*, che significa *Unione dell'arte reale*, fondato da Daniil Kharms e Alexander Vvedensky. È la letteratura dell'assurdo a prendere il sopravvento con *Oberiu*, e la capacità di esprimere cose profonde e tragiche in modo sarcastico e beffardo ne era la prerogativa principale.

Palese la relazione con la musica di Shostakovich...

Voglio aggiungere che la sinfonia non fu composta come risposta alla famosa orrenda critica su *Ledi Makbet*.

Si riferisce sicuramente al famigerato articolo apparso sulla Pravda nel 1936 e intitolato «Caos anziché musica»...

Sì. Ma questa sinfonia fu scritta un po' prima. E vi si trova una specie di ritratto dell'epoca non necessariamente solo critico. Farei un paragone con il romanzo di Evgenij Zamjatin *Noi*, scritto più o meno nella stessa epoca...

... e che influenzò l'orwelliano 1984.

È una specie di antiutopia. Shostakovich comincia la sinfonia, soprattutto la prima parte del primo tempo, senza esprimere giudizi, ma solo rappresentando...

Vediamo le fabbriche, sentiamo le sirene. E poi gli stantuffi, le ruote dentate, le sirene... Quasi un documentario...

La sera successiva, in concerto, Vladimir Jurowski ha accentuato la vocazione futurista della sinfonia. Con una gestualità violenta, magmatica e un'implacabilità ritmica febbrile il direttore russo ha disegna-

to un quadro di sconvolgente forza drammatica, scaraventando l'eroe contro la brutalità implacabile delle forze avverse. Un'esecuzione aspra, severa, ma dalle linee sempre nitidissime.

Sì, l'idea del documentario mi piace. Ma all'inizio manca il protagonista! Quando questi arriva ha inizio il conflitto con il mondo esterno che lo porterà, nel terzo movimento, alle soglie di una *trance* durante la quale la sua mente sarà popolata da orrori e *cauchemar*, terrori interiori e, forse, anche esteriori, che lo trascineranno in uno stato di nerissima depressione. Sono assolutamente convinto che se non avesse ritirato il pezzo Shostakovich non avrebbe più composto neppure una nota! Penso a Mandel'stam, il poeta che osò scrivere contro Stalin. Stalin non lo eliminò subito poiché aveva capito che era un genio e che un giorno lo avrebbe avuto dalla sua parte. Mandel'stam non aveva né il fisico né la forza psichica per resistere e cominciò così a scrivere a favore di Stalin. Risultato? Fu mandato al gulag ugualmente. Shostakovich in un certo senso aveva più resistenza interiore, ma le poesie di Mandel'stam e la *Quarta* di Shostakovich sono assimilabili.

E la storia del manoscritto scomparso durante la seconda guerra mondiale?

Tipico. Probabilmente è stato rubato da Alexander Gauk, che poi alla fine non ha mai diretto il pezzo... Ma Shostakovich era presente durante la prima esecuzione del 1961 e alla prima registrazione. Se vogliamo avere un'idea di cosa intendesse Shostakovich a proposito della sua sinfonia basta ascoltare la registrazione di Kondrashin.

Quindi Lei ascolta dischi?

Mi piace moltissimo.

Per prepararsi, per confrontare, per studiare?

Le ragioni sono molte. Intanto voglio ricordare la grandissima discoteca che possedeva mio papà [*il direttore Mikhail*] e che aveva in parte ereditato da mio nonno compositore. Io lì trovavo qualsiasi cosa. Poi sono diventato collezionista anch'io, anche se il CD non è certo il mio supporto preferito: troppo freddo, asettico. Preferisco il vecchio vinile. Ovviamente mentre mi preparo a una esecuzione è meglio non ascoltare nulla per evitare di rimanerne troppo influenzati. Ma bisogna anche conoscere la tradizione, sapere qual è il punto di partenza. La mia pratica d'ascolto è intensa, ma limitata solo ai primi momenti di studio della nuova composizione che dovrò dirigere. Raccolgo tutte le informazioni possibili, faccio paragoni, analisi e poi... dimentico tutto. È da un po' che non ascolto più una nota registrata di questa *Quarta*! Idem per il *Tristano*. Mentre lavoravo a Glyndebourne ho staccato completamente la spina, ma prima ho ascoltato tanti di quei *Tristano*...

Con qualche preferenza?

Carlos Kleiber, ma non quello della versione ufficiale. Penso ad una recita *live* a Bayreuth. E c'è un primo atto fantastico da Vienna. Oltre a quello di Kleiber non dimentico, ovviamente, il mitico *Tristano* di Furtwängler.

Invece quale Quarta di Shostakovich ascoltava di preferenza?

Ne ho sentite molte, ma soprattutto quelle di Kondrashin e Rodestvenski. Entrambi sono molto autentici nello spirito. Kondrashin diresse la prima del 1961 mentre Rodestvenski la prima in occidente. La registrazione di Kondrashin con l'Orchestra di Mosca è secondo me la più autentica in assoluto. Come qualità d'orchestra ancora meglio sono i *live* da Dresda

o da Amsterdam. Ma anche Rodestvenski è molto buono. Di lui c'è anche un interessante video degli anni settanta dai Proms di Londra.

Questi due direttori rappresentano, quindi, per Lei la referenza...

Sicuramente. Poi, le simpatie possono andare all'uno o all'altro. Ma è questione di dettagli.

E Lei si guarda ben bene dall'imitarli...

Non posso imitare nessuno. Io ho una mia esperienza con la musica di Shostakovich, con l'opera di Mahler, con altre composizioni dell'epoca e quindi mi sono fatto una mia idea personale che può anche differire dai modelli. Aggiungo che per eseguire questa sinfonia ci sono anche importanti scelte da effettuare. Abbiamo la partitura e la versione per due pianoforti approntata dal compositore, e i metronomi sono, a volte, completamente differenti.

Un esempio?

L'indicazione di tempo del secondo movimento. Ma Le dico di più. Dato che manca l'autografo e gli aggiustamenti il compositore li fece in corso d'opera ci troviamo di fronte a una partitura poco preparata.

Vuol dire che ha dovuto metterci del Suo?

Sì. Ho dovuto operare qualche sistemazione, con la dinamica, l'articolazione...

Anche la strumentazione è incompleta?

Non proprio, però restano equivoci che devono essere risolti.

Quali sinfonie di Shostakovich ha in repertorio?

La Prima, la Quinta, la Sesta, la Settima, la Nona, la Quattordicesima e, tra poche ore, anche la Quarta...

L'idea è quella di completare il ciclo?

Certamente, incidendo anche la Seconda e la Terza! Forse non sono tra le sinfonie più amate, ma rappresentano la chiave per comprendere, ad esempio, proprio la Quarta. In queste due sinfonie si trova già l'idea dell'assurdo. Ma c'è fiducia nella visione generale. Nella Quarta l'assurdo diventa ancor più dominante, ma il tutto si tinge di nero pessimismo.

Quali hanno già trovato la via dell'incisione discografica?

Prima e Sesta con la Russian National Orchestra e la Quattordicesima con la mia London Philharmonic Orchestra.

La crisi del mercato discografico si fa sentire?

Non incido volentieri dischi. O meglio preferisco farli dal vivo e con la mia orchestra produrli in proprio. Ma a volte quella che sembra una buona esecuzione quando la si riascolta contiene troppi vizi. La registrazione live pare sprigionare grande fascino... Ma io vorrei sempre inserire nel lettore un prodotto che, se non perfetto, sia almeno in totale armonia con quello che sento dentro. E così ho vietato la pubblicazione di diverse registrazioni. E poi, aggiungo, che rivisitando brani che avevo in-

ciso in precedenza non sono sempre così convinto del risultato. Le faccio un esempio: la *Danze sinfoniche* di Rachmaninov sono state pubblicate nel 2003. Da allora le ho eseguite molte volte un po' dappertutto. Dopo l'ultimo concerto ho detto all'orchestra che forse era giunta l'ora di reinciderle.

E la prima versione?

Naturalmente mi piacerebbe ritirarla dal mercato. Penso che l'interpretazione sia un percorso proiettato in avanti...

Ascolta le Sue registrazioni?

Solo in fase di montaggio e correzione. Se mi capitasse di risuonare un pezzo che ho già inciso preferisco sempre ripartire da capo senza autoinfluenzarmi. E poi non sono più l'io di allora...

Agli esordi Lei ha diretto molto in Italia – Milano, Bologna, Parma, Pesaro – ma la Sua aviatissima carriera l'ha portato ora in Inghilterra dove si trova ad essere responsabile della London Philharmonic Orchestra e del Festival di Glyndebourne. È contento di tornare a suonare a Milano?

Purtroppo le mie presenze qui da voi non sono molte, ma

questo non per mancanza di voglia, ma principalmente per mancanza di tempo. Considerando che la London Philharmonic Orchestra suona anche a Glyndebourne, e contando le tournée, passo con la mia orchestra otto mesi l'anno e di tempo me ne rimane davvero poco.

Penso che Lei capiti ancora di trovarsi a dirigere un'orchestra nuova, che non conosce. In questi casi come si regola?

Bisogna passare un po' di tempo assieme agli orchestrali. Praticamente tutta la prima prova serve per conoscersi. Chiedo di eseguire il brano principale del concerto, una sinfonia per esempio, e la suono da capo a fondo.

Una semplice lettura...

... ma durante l'esecuzione cerco di capire molte cose: come è preparata l'orchestra, se conosce o no il brano, come legge a prima vista, come reagisce al mio gesto, chi sono gli elementi più forti e quelli più deboli...

Un compito oneroso...

Bisogna avere la testa libera per questo. E è necessario conoscere il brano alla perfezione, in modo da non essere persi nella partitura. Già dopo una decina di minuti mi si chiariscono alcuni punti. C'è comunque anche un po' di sana improvvisazione con le orchestre nuove. Credo nel principio del dare e del ricevere. Io non cerco di imporre nulla all'inizio. Voglio vedere che cosa posso ricevere, ma sempre tenendo ben presente le necessità del pezzo. Cerco di trasformarmi in una specie di canale vuoto e poi provo a canalizzare tutte le energie che vengono fuori dall'orchestra. Il secondo giorno di prove, invece, si può cominciare a parlare di dettagli...



Imponendo poco alla volta la Sua lettura?

Non si può non imporla. Ma ci sono diversi modi di imporre. È raro che tutto scorra via liscio. Ci possono essere resistenze umane o musicali, per esempio se il gruppo è abituato a una certa tradizione. Il compito della prima prova è creare un'unione tra orchestra e direttore. Ma ci sono orchestre che si pensano autosufficienti, soprattutto tra quelle di gran fama, e allora bisogna dare loro l'impressione che siano libere.

Vuole dire che alcune grandi orchestre pensano di poter fare a meno del direttore?

Del direttore? Del compositore! Non ho nessun problema se un'orchestra si pensa più importante del direttore, perché io non mi considero importante. Penso di essere quello che sono. Non insisto sulla prova della mia necessità. Io sono come un idraulico che viene per riparare il bagno. Arrivo, faccio il mio lavoro, poi me ne vado. Non posso tollerare, invece, quando sento questo senso di arroganza nei confronti della musica. Questo secondo me è inammissibile. Devo ammettere che qui in Italia questa forma di rispetto è ancora sentita. Anche nei paesi dell'Est. Manca talvolta la disciplina e forse qualche aspetto tecnico non è sempre ben a fuoco... Ma il rispetto c'è. Più si alza il livello più c'è il rischio che gli strumentisti si chiedano il perché siano lì a fare musica.

Lei trova che le orchestre italiane soffrano qualitativamente parlando nei confronti delle compagnie internazionali?

Le orchestre italiane hanno diverse qualità: tutte sanno fare il cantabile, perché il canto è nel loro DNA, e poi sono molto ricettive a livello emotivo. Qui da voi è meglio spiegare il contenuto della musica che lavorare sulla precisione, che arriverà solo alla fine come risposta a questa partecipazione emozionale. Invece se hai bisogno solo di precisione per permettere alla musica di esprimersi con il proprio linguaggio assoluto, allora ci può essere un po' di crisi...

Un problema, poi, delle orchestre dei paesi latini è l'individualismo. È strano, visto che in Italia c'è stato il totalitarismo. Ma secondo me il popolo italiano è ancora segnato da questa esperienza e se ne trovano ancora tracce nelle menti. E parlo io che vengo da un paese che ancora oggi non ha imparato che cos'è la libertà. In Russia, però, gli orchestrali sono come dei soldati. Così quando dobbiamo suonare musica più leggera, più gioiosa, manca un po' lo spirito. Ma per autori come Shostakovich o Mahler la disciplina è ferrea, e l'ego di ogni orchestrale viene riasorbito dal gruppo. In Italia succede esattamente l'opposto.

E questo può creare qualche forma di indisciplina?

Provi a pensare a *Prova d'orchestra* di Fellini e al metronomo che alla fine sostituisce il tiranno in quanto, comunque, non si riesce a « respirare » tutti insieme. Naturalmente non bisogna generalizzare. Conosco musicisti italiani che suonano nella Mahler Chamber Orchestra o nell'Orchestra Mozart che sono esemplari.

Crede che la professione in Italia andrebbe rivista?

La condizione impiegatizia dell'orchestrale italiano non è, secondo me, la miglior soluzione. In Inghilterra quando suoni, prova o concerto che sia, vieni pagato. Se non suoni non ti pagano. Punto. Non dico che questo sia sempre un bene... La vita dell'orchestra inglese è molto dura. È questione forse di diversa mentalità, ma il tutto può avere ripercussioni sul livello artistico della prestazione. Non vorrei essere frainteso però, in quanto il livello medio delle orchestre italiane è decisamente cresciuto.

In un mondo come il nostro anche il suono delle orchestre è, secondo Lei, a rischio « globalizzazione »? O è già conclamata un'omogeneizzazione di questo tipo...

La tendenza c'è, anche se penso che una certa individualità sia comunque conservata. Ma la colpa di questo sa di chi è? Delle case discografiche! Esse hanno imposto una precisione fredda e un perfezionismo di fondo francamente irreali. Può sembrare un paradosso, ma la nostra salvezza può derivare proprio dalla crisi delle case discografiche. La gente, di conseguenza, non potrà che riversarsi nei teatri e nelle sale da concerto. Vorrei aggiungere che in sala di registrazione c'è sempre la grande paura di commettere errori. A volte per ottenere dei colori o delle espressioni particolari bisogna prendere dei rischi tecnici. Quando, per il timore di non essere perfetti, non si è disposti a correre questi rischi allora vuol dire che c'è qualcosa che non va.

Dopo questa sua presenza a MiTo quando La potremo riascoltare in Italia?

All'Accademia di Santa Cecilia in primavera presenterò il dittico *Eine Florentinische Tragödie* di Zemlinsky e *Gianni Schicchi* in forma di concerto e poi più avanti sarò alla RAI di Torino e forse un giorno ritornerò alla Scala [Nella stagione 2005/06 Jurowski diresse alla Scala una produzione di *Onieghin*]. Le mie responsabilità a Londra non mi permettono di prendere troppi impegni. Almeno una volta all'anno vado in Russia, dirigo soprattutto la Russian National Orchestra, ma ora anche il Bolshoi. Ho stretti rapporti con la Staatskapelle Dresden, il Concertgebouw e la Philadelphia Orchestra e il prossimo

anno c'è un progetto di portare in tournée la London Philharmonic Orchestra anche in Italia, dove stiamo lavorando ad un altro progetto con l'Orchestra Giovanile Italiana su un nuovo brano di Matteo D'Amico, *Fuga da Bisanzio*, ispirato a Iosif Brodskij. Vedremo. E poi, me lo lasci dire, faccio pochissime ferie...

E tra un anno l'aspetta un importante debutto...

Sì. Il *Don Giovanni* al festival di Glyndebourne. E utilizzerò strumenti originali

Una sinfonia, invece, o un'opera che non dirigerebbe mai?

Never say never. Difficile da dire. Ma non avrei tanta voglia di dirigere l'*Italiana* di Mendelssohn e neanche le prime tre grandi opere wagneriane, *Olandese Volante*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Cerco di dirigere solo ciò che mi piace. ■

Ascoltando Jurowski nella campagna inglese

La London Philharmonic Orchestra, di cui Jurowski è direttore principale, oltre ad esibirsi nella Royal Festival Hall di Londra, è anche *resident orchestra* del Glyndebourne Opera Festival (www.glyndebourne.com), storica manifestazione estiva che si svolge presso Lewes, nelle campagne dell'East Sussex. Per chi volesse pernottare dopo la recita in questa zona bellissima, ecco qualche consiglio. Ad Uckfield, 7 miglia a nord, si trova il lussuoso castello gotico di Horsted Place, che offre uno speciale « Glyndebourne break » di due notti, comprendente anche una ricca cena per la sera senza opera: le tariffe partono da £ 105 per persona per notte.



Horsted Place Hotel

Little Horsted, Uckfield - East Sussex TN22 5TS
Tel.: +44 01825 750581 - web: www.horstedplace.co.uk

Un po' meno impegnativo economicamente, ma non meno affascinoso, è l'hotel The Shelleys, a Lewes: nel centro della cittadina eppure attorniato da uno splendido giardino, è una dimora georgiana con 19 stanze. Il prezzo di una doppia standard è di £ 170 a notte.

The Shelleys

High Street, Lewes - East Sussex BN7 1XS
Tel.: +44 01273 472361 - web: www.the-shelleys.co.uk

F U O R I D A L L E N O T E