
Intervista

ALDO CICCOLINI

di Carlo De Pirro

«La teoria non esiste, basta saper ascoltare. Il piacere fa legge». Quando pronunciava, durante una conversazione con Ernest Guiraud, questi categorici enunciati, Claude Debussy di certo non ricordava le generazioni di compositori precedenti, sempre assillate dal come piacere ad un pubblico mutevole, né le successive generazioni di interpreti, che all'epoca del museo musicale ereditarono dagli autori questo quotidiano problema. Problema che per ultimo è toccato ad Aldo Ciccolini, di cui esce in questi giorni l'integrale pianistica del compositore francese. Un'integrale che il pianista franco-napoletano sta centellinando al pubblico padovano degli Amici della Musica. Prima di uno dei concerti gli abbiamo rivolto qualche domanda.

Esiste il pericolo di suonare Debussy facendosi influenzare dal debussismo?

«Bisognerebbe sempre strappare le etichette ai compositori. Debussy passa per un autore molto nebbioso, confuso, crepuscolare, e questo non corrisponde a verità. Abbiamo sì una ricerca armonica molto tesa e delle invenzioni sonore straordinarie, ma in fondo resta musicista estremamente costruito, in cui anche le più piccole cose obbediscono a leggi strutturali di grande rigore.»

In che maniera tiene conto delle molte parabole di suggestione in Debussy: l'aiuto e l'ab-

bandono del simbolismo, l'invenzione di una costruzione formale cubista, il rapporto con le forme di danza, con l'arabesco, con la tradizione francese e così via. Cerca fra queste relazioni, oppure preferisce marcare le differenze?

«Non cerco un discorso unitario. Sappiamo bene che un compositore può fare appello a vari elementi. Ad esempio si è sempre pensato che Debussy fosse il profeta del vago, del non definito. Invece, anche per il suo interesse per il *café-chantant*, è molto ironico e fa spesso uso di figure burlesche o caricaturali. Ricordando l'influenza profetica di Satie bisogna suonare molte sue pagine come lo si farebbe, perché no, in un piano bar.»

Come mai, nell'interpretarlo, si serve di una ridotta escursione dinamica, senza esagerare i *pianissimo* o i *fortissimo*?

«Sono indicazioni apprese da persone che hanno studiato con lui, che non aveva una gran passione per i pianoforti a coda. Il suo ideale era sentire la musica da un pianoforte verticale, e questo fa pensare che non fosse a favore di opposizioni estreme. Inoltre in alcune partiture da lui annotate si trovava sottolineato: "le mani assieme", e ciò denota un'attenzione al rigore esecutivo. La cosa strana invece è che nelle sue opere si trovano molto errori di solfeggio.»

Possono essere diversificati i metronomi in uno stesso movimento, ad uso espressivo?

«Certamente, non è possibile suonare tutto a metronomo. Come nel discorso parliamo più lentamente quando si tratta di citare certe cose, poi ci animiamo sotto la spinta di altre sensazioni. Quindi ciò è lecito, entro certi limiti.»

Tiene conto di eventuali suggestioni letterarie o di tracce narrative suggerite dall'autore?

«Si deve sempre tener conto di tutto, e ciò vale per tutti gli autori. Ad esempio, i titoli che Debussy

aggiunge alla fine di ogni suo Preludio bisogna considerarli come una suggestione, non come imposizioni. E poi questi, il più delle volte, sono molto generali. I "passi sulla neve" sono i passi di chi? Ognuno vi deve creare un proprio avvenimento. Io ad esempio vi ho sempre visto un uomo solo, abbandonato, che nella neve va a morire.»

In cosa consiste per lei la "creatività" di un interprete?

«L'interprete vero non aggiunge e non toglie niente. Fra un'interpretazione e un'altra ci sono solo differenze che fanno capo ad una diversità fra individui, soprattutto nei loro temperamenti.»

Cosa rende un'interpretazione "accademica" o al contrario "enfatica"?

«Dipende dal nostro atteggiamento di fronte all'opera d'arte: possiamo sentirci coinvolti o conservare una distanza. Anche fra gli "accademisti" c'è ne è stato di fantastici e di noiosi. Mi sa di viltà l'atteggiamento di chi dice che l'opera d'arte deve essere mostrata come tale. Dobbiamo prenderci la responsabilità di servire da medium fra questa e il pubblico. Partiamo poi dal concetto che una produzione invecchia con noi. Con l'età si tende verso la semplificazione. Il nostro agire diviene simile al monologo, si elimina il voler piacere ad altrui per rispondere solo a ciò che ci siamo prefissi (e questo può causare una particolare forma di gran paura). Invece a vent'anni si è tremendamente attratti da un narcisismo che spinge ad andare al pianoforte per essere desiderati, amati. Parlando di Debussy si devono ricordare le interpretazioni di Gieseking (che le male lingue dicevano fosse figlio naturale di Debussy), e di Michelangeli, la sua visione lucidissima e (almeno per il II Libro dei *Preludi*) quasi aggressiva. Il che è molto attraente e dimostra ancor più che oggi il Debussy decadente è passato di moda.»

Lei che ha potuto studiare le reazioni del pubblico in tutto il mondo pensa che la gente recepisca alla stessa maniera un'opera di Mozart o Debussy a tutte le latitudini oppure ci sono dei simbolismi che su certi pubblici hanno più effetto?

«Lo straordinario è che Debussy esercita un fascino incredibile: ovunque si è attratti dal suo caleidoscopio. Si ammira molto l'artigiano Ravel, ma non lascia quest'impressione di misterioso.»

Anche se lei sottolinea, nelle sue interpretazioni, che Debussy ci ha messo un bel po' per diventare Debussy?

«Nelle prime composizioni c'è molto l'influenza di Massenet e del lirismo verista. In Chopin così come in Debussy siamo in presenza di un quid che io chiamerei "altrove", "al di là". Non ne parlerei in Mozart. La sua musica appartiene agli uomini, al pianeta. È con Beethoven che inizia la ricerca di un altrove.»

Ci sono direttori d'orchestra con cui ha avuto comunanza di visione?

«Mitropoulos, Knappertsbusch, Furtwängler. Erano anti-star, gente non contagiata da questo terribile morbo. Sono contrario a tutte le persone che usano la musica per esercitare un potere.»

I suoi insegnanti le hanno dato mai suggerimenti su che artifici usare per amplificare l'idea di semplicità e naturalezza?

«No. Penso che se un allievo sia sprovvisto naturalmente di semplicità il caso sia molto grave. L'arte è come la fede religiosa, bisogna sentirsi tremendamente coinvolti. Va da sé che se si ama veramente l'arte non si possono provare sentimenti di vanagloria. Fra cent'anni saremo tutti dimenticati. Finiamo tutti in un buco, perciò guardiamo le cose con molta

semplicità; l'arte sopravvivrà in tutti i modi, noi passiamo.»

Come si pone di fronte a categorie come classicismo, barocco o impressionismo. Sono limitazioni o semplici suggerimenti?

«Sono etichette da marmellata. Non si può parlare di romanticismo o altro, oppure bisogna dire che Bach in molti casi è stato già romantico. La *Fantasia cromatica* o certe Fughe dal *Clavicembalo*



Claude Debussy

ben temperato non sono certo musica d'ambiente. Appena l'elemento umano interviene nell'opera d'arte c'è romanticismo.»

Le interessa l'opera?

«Molto, ma non vado quasi mai a vederla. Odio il tenore col ventre in fuori o il soprano che assomiglia ad una balena. La grande lezione della Callas, che a rischio di perdere la voce ha perduto molti chili per divenire un personaggio affascinante, non è servita a niente. Siamo di nuovo (con qualche

eccezione) al tenore che si pianta come un salame al centro del palco.»

Qual'è il suo giudizio sui concorsi pianistici?

«Se consideriamo l'odierno panorama concertistico debbo dire che la cosa che non favorisce per niente il sorgere di grandi personalità sono questi maledetti concorsi internazionali, plausibili 40 anni fa, ma che ora non solo sono troppi ma sono anche stravolti dall'aspetto sportivo della competizione. Si premiano macchinette viventi, che non danno fastidio, che non propongono nuove soluzioni interpretative. La personalità è qualcosa che non si perdona; provoca ripensamenti che alla gente non piacciono. Oltretutto questi concorsi sono divenuti un affare legato anche al turismo.»

Sogna mai di suonare, e se si cosa è diverso dalla realtà?

«Mi sono capitati sia incubi (come il dover suonare un concerto che non ho mai studiato) che storie burlesche. L'incubo più importante è quello di vedermi vestito da primo ballerino, con una Popovna qualsiasi fra le quinte, aspettando il segnale del coreografo per andare in scena. Non ho mai capito cosa volesse dire, anche perché odio il balletto in tutte le sue forme e oltretutto nel sogno so di non saper ballare. Una volta invece mi trovavo ai Campi Elisi, e prima del concerto un amico mi avverte di un piccolo inconveniente: "Non so che pianoforte abbiano mandato ma questo è all'opposto, il grave nell'acuto e l'acuto nel grave". Ricordo di avergli detto: "Ma che devo fare, devo chiudere il coperchio, stendermi a pancia sotto sulla coda per suonare?" E questo nel sogno era una cosa molto plausibile.»