

Quando e come è nato il suo rapporto con la musica?

“Ho la convinzione - o forse la presunzione - che il mio rapporto con la musica sia nato in modo abbastanza eccezionale; non perché fossi molto giovane, ma perché sono stato un autodidatta. Non ricordo con esattezza quando ho incominciato - questo si perde nella memoria infantile-, ma so che l’ho fatto senza alcuna spinta; anzi, quasi di nascosto. La mia è stata un’attrazione assolutamente naturale e spontanea. Credo che questo primo impatto mi abbia molto influenzato, nel corso della vita.

In sintesi, gli aspetti veramente importanti del mio approccio con la musica sono stati due: il primo, ripeto, il fatto che nessuno mi abbia insegnato a suonare; il secondo, il fatto che abbia iniziato a usare il pianoforte per comporre e non per eseguire la musica degli altri. A posteriori, posso dire che i pregi e i difetti della mia attuale maniera di suonare devono molto a questa circostanza.

Per parecchi anni - cioè fino ai dieci - sono andato avanti istintivamente: suonavo male, ma con estrema spontaneità.

Era, quella, la mia maniera privilegiata di comunicare con gli altri e anche di comunicare a me stesso delle emozioni: invece di saltare o piangere, come fanno tutti i bambini, nei momenti di maggiore gioia o di maggior dolore andavo al pianoforte e mi esprimevo attraverso la musica. Senza dubbio questo comportamento ha qualche cosa di molto speciale, di molto caratteristico. In seguito, quella mia capacità espressiva così diretta e, diciamo pure, ingenua, si è misurata con l’insegnamento regolare, che ho incominciato ad avere: dapprima privatamente e in modo piuttosto fallimentare (ero ribelle a ogni forma di disciplina e questo è strano, visto che oggi sono fra i più disciplinati dei pianisti), poi al Conservatorio di Napoli, a tredici anni, con il maestro Vitale. Nell’ambiente scolastico è nata una gara — sana, non certamente esasperata - fra me e gli altri: mi sono accorto che esistevano delle persone che suonavano molto meglio di quanto io non facessi. È stato allora che mi sono reso conto dei miei difetti e ho sofferto fino ad avere delle crisi. Tutto questo ha avuto un’enorme importanza, però, perché ha rappresentato un fortissimo stimolo a migliorare le mie capacità tecniche.”

E l’iniziale spinta alla composizione?

“Con la scoperta graduale della letteratura pianistica, — e parallelamente alla nascita del mio grandissimo amore per lo strumento — ho perso a poco a poco l’iniziale e genuina facilità a comporre. Quando infatti mi sono scontrato con la musica ben scritta degli autori che affrontavo al pianoforte, mi sono reso conto che la mia tecnica e il mio linguaggio erano assolutamente insufficienti. Certo, all’epoca facevo molto scalpore, a Napoli, proprio perché ero un *autodidatta*. Ma trovarmi di fronte alla musica seria, alla musica vera, mi ha fatto capire quali e quanti fossero i miei limiti di compositore.

Quel momento è stato decisivo, non ho avuto la forza né il coraggio di affrontare la nuova realtà e mi sono arreso. La mia spinta e la mia ispirazione, evidentemente, non erano forti abbastanza. Avrei dovuto insistere? Non lo so. So che la mia vita poteva probabilmente essere diversa. Sono sicuro che la musica sarebbe stata in ogni caso la mia strada, ma in un’altra situazione ambientale avrei potuto indirizzare i miei sforzi alla composizione o alla direzione d’orchestra.

Le avrei fatte forse mediocrementi, però erano nell’ambito dei miei interessi e dei miei desideri.”

Adesso sente che il pianoforte supplisce interamente la mancata realizzazione di questi desideri?

“Sento che la mia personalità aveva bisogno di uno sviluppo leggermente diverso da quello che ha avuto.”

In virtù della sua passata esperienza, ritiene essenziale per un esecutore l’approfondimento della composizione?

“Sì. Una delle cose fondamentali, per chi suona, è senz’altro quella di avere la precisa coscienza di ciò che sta facendo. Questa coscienza viene intuitivamente recepita dall’ascoltatore, al momento dell’esecuzione, quindi qualifica un musicista. Bisogna che la struttura del brano — sia quella formale, sia quella armonica - sia chiara prima di tutto all’interprete, perché egli possa poi

comunicarla al pubblico. Ecco perché è necessario che conosca a fondo la tecnica della composizione. Il brano va letto, dunque, al di là dei problemi tecnici e strumentali. Si tratta di una vera e propria forma mentis, perché gran parte del lavoro si fa lontano dal pianoforte: si *pensa* la musica.

Io la penso in treno, in macchina, dovunque; e la penso continuamente. Che tipo di studio può essere, questo, se non lo studio profondo del senso della musica?

La chiarezza finale di un brano non è altro che il frutto di una completa assimilazione. Per alcuni questa verità è un dato di fatto, per altri invece è una realtà trascurata. Questi ultimi sono degli strumentisti, non dei musicisti. E appare subito evidente”.

Che ricordo ha del maestro Vitale?

“La figura del maestro è talmente viva, in me, che non ha paragoni con nessun’altra immagine del mio passato. Anche quando si parla con chi lo ha conosciuto e frequentato, ci si rende conto che il Maestro è ancora presente nella memoria: è presente come nessun altro. Aveva una personalità fortissima. Non so quale fosse il suo segreto, ma so che era di una vivacità tale che chi l’ha conosciuto non può dimenticarsene alcunché.

Una peculiarità del suo carattere, per esempio, era quella di non reprimere mai le tensioni. Le rinomate arrabbiate del Maestro erano clamorose e, per un ragazzo come me, addirittura impressionanti. Ricordo che in quei momenti incuteva una terribile paura: strillava, tirava i libri, sbatteva le porte. In questa maniera, però, sfogava tutto immediatamente.

Infatti era un uomo assolutamente pacifico; era, forse, la persona più pacifica che abbia mai conosciuto. Era contrario a qualsiasi forma di violenza - ecco una delle tante cose che ho imparato da lui —, però aveva bisogno di questi sfoghi, i quali si tramutavano a volte in lunghissimi monologhi in cui veniva a galla tutto quello che aveva da dire sul momentaneo bersaglio della sua ostilità.”

E il vostro rapporto?

“La soggezione, il rispetto, la paura che mi incuteva — soprattutto durante quelle celebri sfuriate -, si sono tramutati a poco a poco in una gratitudine e in un amore filiale assolutamente disinteressati; così come un figlio ama il padre, appunto. Altrettanto è stato per lui, che dapprima mi considerava un allievo un po’ eccezionale ma anche difficile, con il quale non aveva forse molti lati in comune. Con il tempo, invece, ci siamo resi conto di volerci bene. La cosa più bella che ci siamo regalati l’un l’altro è stato infatti questo rapporto speciale: un vero scambio di affetto e di rispetto reciproci. Sono stato onorato di questo suo rispetto e gratificato dalla sua stima.

Certo, il rapporto è mutato in maniera molto lenta e, soprattutto, insensibile, perché ho lasciato Napoli a ventun’anni. Forse il momento di maggiore crisi, nella mia vita di musicista è stato proprio quello del distacco dal Maestro. Penso che sia abbastanza normale, così come è normale che un figlio soffra quando lascia la propria casa. Quanto a me, ho abbandonato casa e Maestro in una sola volta. Confesso che ho avuto molte difficoltà, perché avevo perso il punto dell’orizzonte che mi ero proposto di raggiungere. In seguito il rapporto si è ricucito a distanza: si è ricostruito su altre basi, pur senza una frequentazione assidua.

Quella del maestro Vitale è stata una presenza decisiva per la mia vita. Mi ha insegnato a reagire alla musica e non solo a quella: alla professione, agli ostacoli, alle crisi che inevitabilmente si attraversano nel corso di qualsiasi carriera. Mi ha insegnato a vivere, insomma: lo considero davvero un secondo padre.”

In particolare, quali direttive musicali può affermare di avere assimilato dal suo maestro?

“Sarebbe troppo lungo elencare tutto quello che il maestro Vitale mi ha insegnato e analizzare le linee portanti di questo insegnamento, Posso dire di aver soprattutto imparato da lui - come altri illustri colleghi hanno sottolineato — l’onestà della lettura e l’etica di un rapporto con la musica che non dev’essere finalizzato a esprimere le proprie ambizioni, ma a servire l’arte, pur senza

mortificare la propria personalità. Bisogna arrivare a un'armonia tra le proprie esigenze espressive e quelle del testo; tra le proprie e quelle dell'autore, cioè, che purtroppo non è in grado di difendersi; manca all'appello e non ha diritto alla parola.

Troppo spesso dimentichiamo questo particolare; perlomeno, alcuni miei colleghi lo dimenticano. Certo, l'inizio del mio rapporto di allievo con l'insegnante è stato piuttosto difficile: avevo delle chiusure mentali per alcuni brani e rifiutavo di suonarli, tanto che il Maestro non riusciva a farmeli studiare ed era costretto a seguire in parte il mio istinto. Avevo infatti dei pessimi risultati nelle musiche degli autori che non mi erano vicini, mentre mi entusiasmavo per altre musiche e le acquisivo immediatamente.

Ho imparato quindi la letteratura per pianoforte seguendo un itinerario insolito, che ha ritardato la comprensione di alcuni autori; autori che altri invece hanno assimilato — o che perlomeno mostrano di avere assimilato — in età molto precoce. Per questo motivo ho avvicinato Beethoven, soprattutto, più tardi di altri pianisti. Non sono stato un allievo regolare, se così posso dire.”

Trova che questa “irregolarità” di apprendimento e di assimilazione presenti qualche lato positivo?

“Sì, - e infatti non me ne rammarico - perché l'avvicinarsi tardi alle cose le fa leggere in modo molto diverso e senz'altro più maturo, La mia lentezza a mostrare una musicalità che ai più era apparsa limitata a fatti tecnici è stata, cioè, una mia personale maniera di seguire uno sviluppo musicale - musicale, intendo, non umano - che ha avuto dei ritmi diversi da quelli della norma. Non ho quindi alcuna preoccupazione per il fatto di non aver dato delle prove beethoveniane o mozartiane quando avevo vent'anni. L'importante è che le dia; spetta a me decidere quando. È sbagliato eseguire un autore se ancora non ci si sente pronti, però è altrettanto sbagliato non affrontarlo. Io ho affrontato tutto subito: semplicemente, non l'ho suonato in pubblico perché non avevo abbastanza da raccontare e mi trovavo come un recipiente piuttosto vuoto, là dove invece il recipiente dev'essere pieno perché si possa mostrare al pubblico ciò che sta all'interno, Si deve quindi scegliere e, se necessario, ritardare l'esecuzione di quanto occorre per una maturazione seria. È inutile eseguire tutto per il semplice fatto che il mercato lo vuole: quando si suona una musica è perché con quella musica si ha qualche cosa da dire.”

Lei considera quindi il momento dello studio e quello dell'esecuzione come due fasi completamente distinte.

“Certo. Tutto va suonato, in casa propria. Trovo che la musica non dovrebbe avere confini e infatti provo a studiare tutto: da Bach a Prokofiev, a Bartòk. La musica è un linguaggio e un brano non può essere diametralmente opposto a un altro solo perché il linguaggio usato non è lo stesso. Chi ama veramente la musica, istintivamente la ama un po' tutta, anche se avrà senza dubbio delle leggere preferenze. Ci sono poi degli autori che la storia della musica definisce secondari e che vengono snobbati da certi esecutori — ne esistono, purtroppo —, i quali pretendono di suonare solo gli autori di prima qualità. Questi interpreti dimenticano che certi autori 'secondari' hanno scritto anche uno o due capolavori, nella loro vita di artisti. Viceversa, anche i grandi autori hanno composto qualche brano di scarso pregio. Beethoven e Schubert, per esempio, hanno scritto alcune musiche veramente inutili, mentre non tutto Bach è all'altezza dei suoi capolavori; anche in Mozart, infine, — che ha sempre scritto musica più o meno sublime - si può redigere una graduatoria in cui si scorgeranno sia i capolavori, sia i pezzi di routine. È inutile mitizzare l'autore sommo di cui tutto è perfetto e trascurare poi gli autori secondari, perché non meritano attenzione. Questo è, a mio avviso, un vero e proprio classismo musicale. Quando si decide di suonare un autore si abbraccia in pieno la sua causa e si cerca di estrarre il meglio dalla sua musica; si è quindi totalmente solidali con quella musica e in quel momento la si crede la più bella. Non si può fare altrimenti: se si affronta un brano con spirito critico, con riserve mentali o addirittura con disprezzo, è impossibile suonarlo.”

Fermo restando il peso di un atteggiamento scevro di pregiudizi, quali differenze caratterizzano il suo approccio con gli autori cosiddetti secondari?

“Premetto che in genere mi avvicino a un nuovo brano perché mi sento attratto da caratteristiche puramente musicali e lo affronto, quindi, senza curarmi troppo del contorno culturale. È ovvio che ho un’idea generale dell’ambito in cui è nato il pezzo e che su questo argomento ho già lavorato parecchio, altrimenti non potrei permettermi un atteggiamento simile. Nel momento in cui suono un brano, però, cerco le necessità musicali e tento di mettermi in sintonia con la musica in modo istintivo, non razionale. Verifico, insomma, se esiste una rispondenza spontanea con questa musica. Se il dialogo fra l’autore e me funziona, tutto poi è risolvibile e realizzabile; se questo dialogo invece non c’è, è inutile che lo pretenda a ogni costo.

Quando poi non riesco a mettere a fuoco un autore, ne delineo il profilo per avvicinamento: tenendo presente sia l’ambiente culturale, sia gli altri autori da cui può avere assimilato, ricavo i dati sufficienti per capirlo. Così ho fatto con Roussel, per esempio, un musicista francese non troppo noto e poco eseguito. Poiché la personalità dell’autore non è fortissima, ma risulta essere influenzata da quella di altri autori, attraverso questi ho ricavato un’immagine di Roussel. Non significa che sia per forza quella giusta, in ogni modo è plausibile.

Quanto ai grandi autori, ormai tutti li conosciamo: ognuno di noi ne ha già una certa immagine. Solo con i musicisti più limitati bisogna quindi procedere come ho detto: per avvicinamento, per similitudine, per rapporto con altre grosse personalità.”

Ritiene che il carattere influenzi le scelte musicali di un artista?

“Influenza moltissimo, tanto che la maggior parte delle scelte viene fatta appunto in base al carattere.

Possiamo orientarci verso un certo repertorio perché vogliamo per esempio sfidare noi stessi, possiamo invece escluderlo proprio perché abbiamo paura di quella sfida.

Quando una musica ci intimidisce, procurandoci una certa insicurezza, possiamo decidere di non suonarla mai o, viceversa, di spingere l’acceleratore in quella direzione, anche nel caso che ci riesca difficile.

Se siamo allora degli uomini coraggiosi, insisteremo su degli obiettivi per noi quasi impossibili — ecco affiorare l’ambizione —, se invece siamo dei pavidì ci creeremo un cantuccio musicale senza pretendere di allargarne i confini. Bisogna considerare, inoltre, le similitudini del proprio carattere con quello degli autori e quindi i maggiori o minori punti di contatto con le loro opere. La psicologia di Chopin e quella di Liszt, per esempio, sono chiaramente contrastanti, mentre Beethoven ha una psicologia complessa che si riconosce immediatamente: o la si afferra, oppure si suona un Beethoven che non è più Beethoven.

Queste grandi categorie umane caratteriali si pongono davanti a noi come una scelta di campo e il nostro modesto carattere può penetrare più facilmente nella psicologia di Beethoven piuttosto che non in quella di Mozart, o viceversa. “

Giudica necessaria la conoscenza della tradizione interpretativa attraverso le grandi esecuzioni del passato?

“Sì, anche se le grandi esecuzioni sono a volte in netto contrasto con *l’Urtext*, Mi riferisco soprattutto al Settecento e, in particolare, a Mozart: spesso le esecuzioni dei cosiddetti grandi interpreti — i quali provengono da una tradizione ottocentesca — sono all’opposto di quello che *l’Urtext* in realtà suggerisce. Oggi si tende a dare importanza alla pagina più che non alle testimonianze dei grandi interpreti. È un comportamento corretto, a patto però che non se ne resti schiavizzati: tutti ormai usiamo *l’Urtext*, ma non bisogna farne un totem. Perché spesso, oggi, per la scelta di una legatura - che dev’essere simile a quella dell’epoca -, si dimentica completamente l’essenza di un brano: l’elemento formale è diventato, paradossalmente, l’unico che interessa. Questo è un estremismo e come tale va combattuto. È chiaro che non bisogna esagerare nella direzione opposta, ma che questo *Urtext* abbia sostituito il Padreterno mi sembra veramente un

eccesso. Non escludo poi che qualcuno, per essere originale, cominci ad atteggiarsi a grande interprete anni Trenta. Perché esiste anche questo pericolo: ci si butta continuamente agli estremi, pur di primeggiare.”

Un occhio alla tradizione e uno alla filologia, dunque.

“Decisamente, Detesto gli estremismi e penso che si possa sempre arrivare a una forma compromissoria, intesa non come rinuncia, naturalmente.

In musica, occorre trovare innanzitutto un contatto intimo, istintivo, fatto di sensibilità ; necessaria poi la preparazione culturale - non solo musicale, ma culturale nel senso più lato -, quindi una buona dose di filologia e poi l’ascolto della tradizione più vicina a noi.

Da questo insieme deve scaturire qualche cosa di armonico: è proprio l’equilibrio dei vari elementi che crea una situazione accettabile.”

Ascolta spesso musica per il suo strumento?

“Mai. Sono eccessivamente coinvolto nei particolari tecnici. L’ascolto è troppo personale, cioè, visto che il mio approccio con lo strumento è di un’estrema esigenza, dal lato artigianale; poiché questo è un aspetto che devo affrontare e risolvere quotidianamente — e che non vedo risolto in molti dei miei colleghi —, vengo distratto e profondamente disturbato da tali dettagli. Pochi interpreti mi fanno apprezzare la musica al pianoforte, perché allora hanno risolto tutto quello che pretendo sia risolto.

Non amo ascoltare i miei colleghi pianisti, ma nemmeno me stesso: non una sola nota registrata mi convince e sentirmi suonare mi innervosisce.

Se qualche amico, quando vado a trovarlo, per farmi piacere mette un mio disco, lo prego di toglierlo immediatamente. Mi è talmente chiara l’insufficienza del messaggio - il quale oggi è così e ieri era diverso — che trovo l’esecuzione del tutto inespressiva rispetto alle mie esigenze. Anche l’ascolto di vecchi concerti — cosa che faccio spesso, non per edonismo ma per studio, il più delle volte mi lascia insoddisfatto. Amo moltissimo, invece, ascoltare i brani musicali che non sono eseguiti al pianoforte, perché posso godere della musica senza problemi professionali così dettagliati, così esasperati.”

Che cosa rappresenta per lei, da un punto di vista, etico, l’evento del concerto?

“Un evento molto serio, in cui il pubblico fa da testimone e io faccio da tramite. Più che sentirmi protagonista, infatti, mi sento involucro di una creazione che preesiste e che è al di sopra delle mie capacità: sento che la musica si crea in me e si esprime in maniera autonoma. Perché la musica ha una sua necessità obiettiva e la sua vita è indipendente dalla mia sensazione di vivere e di essere in quel momento; il mio compito di intermediario è solo quello di ricrearla. Per questo motivo considero il concerto molto importante, senz’altro più importante del disco: qui la mia concezione del concerto si perde, almeno in altissima percentuale.

Mi rendo conto che questa opinione non è condivisa da molti, perché per crederci bisogna avere una visione trascendente del mondo.

Se l’evento del concerto rappresenta una semplice comunicazione sociale, infatti, tutto il trascendente viene escluso; se invece la musica viene considerata l’espressione dell’inesprimibile - e cioè l’unica strada che abbiamo per oltrepassare i confini della comunicazione quotidiana è facile capire perché il concertista debba essere un semplice tramite e non il protagonista assoluto dell’evento musicale.”

In questa concezione la musica occupa un posto di grande privilegio.

“Senza dubbio. La reputo infatti il mezzo di comunicazione privilegiato: esprime quello che non riusciremmo a manifestare in altro modo e quindi ci travalica, ci trascende.

Certo, la mia è una concezione assolutamente anacronistica: è in netto contrasto con l’ideologia dominante di oggi ed è, in fondo, la causa di quella inconscia resistenza che ha fatto sì che vari

commentatori o ascoltatori mi abbiano rifiutato. So infatti di avere degli ammiratori, ma so anche che altre persone non mi capiscono. Ne conosco il motivo: il mio linguaggio è molto esigente — esige molto da me e quindi molto dagli altri e ha bisogno di un tipo di pubblico che creda nei miei stessi valori.

Se l'ascoltatore ha i piedi ben piantati in terra e la sua spina dorsale non riesce a slanciarsi verso l'alto; se ha il senso della gravità e non quello della levitazione; se considera la musica un elemento sociale, non avrà mai un punto di contatto con me.

Se, viceversa, vede nella musica un mezzo per sollevare i piedi da terra, qualche momento della mia musica lo potrà forse aiutare a vivere, come la musica aiuta me, infatti, in maniera decisiva — sarei già morto per asfissia, in questo mondo —, così può essere un aiuto per coloro che ascoltano: non un diversivo, intendo, ma un aiuto vero. Almeno, vorrei che lo fosse. E non certamente perché sono io a darlo, ma perché mi faccio tramite di quel nutrimento spirituale da cui io stesso attingo.

Quando il dialogo fra me e il pubblico ha queste premesse, diventa straordinariamente produttivo. Ma questa condizione rende un dialogo molto impegnativo.”

Come si colloca la paura, nel rapporto fra l'artista e il pubblico ?

“È scientificamente dimostrato che la paura stimola la liberazione di adrenalina. questa scarica adrenergica rende le funzioni dell'organismo più reattive e fa sì che ci presentiamo al pubblico con una tensione neuromuscolare senz'altro molto efficiente. La paura dovrebbe essere la nostra droga. Penso che la droga, usata da alcuni per stimolare un organismo esausto, sia un surrogato artificiale di quella armonia interiore che va invece trovata in noi stessi.

In certi casi la paura è costruttiva, in altri diventa distruttiva. È costruttiva, cioè, quando si è dotati di una solida struttura, di una salda preparazione e di un buon equilibrio psichico e nervoso; è distruttiva, invece, quando si è fragili o insicuri. In questi casi va infatti ad aggravare il proprio senso di inadeguatezza: diventa l'incapacità di reagire alla situazione speciale dell'esecuzione pubblica, tanto che a volte porta addirittura a un rifiuto del palcoscenico.

Certo, la paura può agire come un blocco delle capacità di comunicazione. questa è una delle cose su cui cerco di lavorare, perché sono convinto che alcuni di noi — e io senz'altro fra questi — reagiscono all'impegno del concerto con una certa chiusura della comunicativa. Perché? Per raggiungere quella precisione ineccepibile che viene richiesta dal mercato. Riuscire a svincolarsi da questa preoccupazione e avere il coraggio anche dell'errore significa sentirsi più liberi di comunicare e avvantaggiare quindi la musica.”

Qual è, a suo avviso, l'aspetto più importante di questa comunicazione?

“Il mezzo di espressione, cioè il suono. Può sembrare una banalità, ma non bisogna dimenticare quello che il suono rappresenta nell'economia della vita umana: il veicolo di ciò che non si può esprimere attraverso le parole, gli occhi, le mani o qualunque altro mezzo. Il veicolo per eccellenza, quindi; quello dell'impossibile, dell'indicibile, dell'incomunicabile. (Inoltre il suono è cosmopolita, anche se questo è talmente ovvio che non ci sarebbe nemmeno bisogno di dirlo.)

Oggi, purtroppo, questo concetto non è considerato abbastanza. Se si pensa al suono come alla base dell'interpretazione e dell'esecuzioni — pianistiche, soprattutto, visto che qui il tocco è fra i lati più decisivi —, ci si rende conto che moltissimi musicisti trascurano questa mezzo, reputando che la comunicazione con il pubblico possa escludere una ricerca in quel senso. Questa operazione, bisogna ammetterlo, è stata fatta con molta brillantezza: ci sono dei colleghi bravissimi che hanno un successo strepitoso, pur senza avere la qualità del bel suono.”

Che cosa intende esattamente per “bel suono”?

“Non certamente bello in senso edonistico, La ricerca del bel suono è in funzione della musica e ha quindi per fine il suono come mezzo espressivo. Non si può costruire un edificio culturale, formale e sentimentale, se non si ha alla base la chiarezza di che cosa sia il linguaggio. Ecco perché, prima di esprimersi con grandi immagini, con grandi costruzioni, con grandi sentimenti, ci si deve saper

esprimere con un suono, dovrebbe essere sufficiente una sola nota per riuscire a comunicare. Se con quella nota. non si vibra, non si crea, se non le si dà una forma, se non le si infonde una personalità che è diretta espressione della propria, si elimina il fondamento della costruzione: la si erige, sì, ma senza conoscerne l'elemento determinante.

Ci sono dei pianisti che hanno invece in comune la ricerca-portata a vette difficilmente superabili - della sonorità. In loro, cioè, questo aspetto dell'interpretazione è più progredito di quanto non lo sia negli altri artisti. Ammiro enormemente il suono di Svjatoslav Richter, per esempio, perché so che lo cerca e lo realizza con una finezza di sensibilità suprema. Anche se il suo suono, benché straordinario, non riesce a comprendere tutto quello che vorrei: è personale, ma coglie solo alcuni lati della realtà.”

Quali altri pianisti apprezza, da questo punto di vista?

“Va detto che complessivamente ho ascoltato i vecchi pianisti più di quelli giovani, cioè i mitici interpreti più che non i leoni di oggi. Basta risalire alla mia data di nascita per capire che Benedetto Michelanageli - la cui personalità ha avuto un grosso peso nella vita, musicale italiana — non poteva non essere preso come punto di riferimento, allora, da un giovane pianista; rappresentava un modello con il quale bisognava per forza confrontarsi. In seguito sono rimasto affascinato dal felice periodo artistico di Gyorgy Cziffra: la sua vicinanza con Liszt faceva sì che mi sentissi molto incuriosito dalla sua personalissima interpretazione lisztiana; interpretazione che oggi rifiuto completamente, ma che all'epoca si è rivelata piuttosto interessante. Ho sentito, inoltre, una forte attrazione per Lipatti. Da ragazzo ne ero rimasto davvero colpito e ricordo che lo ascoltavo molto spesso. Oggi ho gradatamente capito altre personalità Fischer e Schnabel, soprattutto, mi sono preziosissimi per certe rivelazioni musicali di cui ho tanto bisogno.

Si può notare, in ogni modo, che le mie preferenze riguardano un'intera generazione musicale praticamente finita; l'ultimo esempio che vorrei fare, infatti, è quello di Serkin. Quanto al resto, siamo ormai in un'altra dimensione interpretativa.”

Lo dice con rammarico, mi sembra.

“Con profondo rammarico. Stiamo perdendo completamente le radici culturali che facevano nascere queste interpretazioni, le quali esistevano grazie a un contatto sicuramente più vicino alle origini della composizione musicale. Quando nominiamo gli interpreti del passato ci riferiamo agli allievi degli allievi, quindi ai nipoti di Chopin, di Liszt o di Brahms, parliamo di artisti ai quali è bastato, per suonare Skrjabin o Rachmaninov, avvicinarsi a Skrjabin o a Rachmaninov in persona.

Credo che Brahms, per esempio, sia stato ascoltato dal giovanissimo Backhaus; quanto a Busoni pianista, aveva conosciuto personalmente Clara Schumann. La fonte era diretta, insomma.

Oggi le sorgenti sono praticamente esaurite e noi abbiamo voltato pagina. Questo cambiamento ha sicuramente dei pregi, ma ho l'impressione che il conto finale sia a nostro svantaggio, rispetto alle generazioni passate.”

Vogliamo parlare dei pregi?

“Si riducono purtroppo a un unico, grosso vantaggio: il progresso tecnico medio, indiscutibile. La possibilità di eseguire un repertorio che una volta era privilegio di pochi è senz'altro un vantaggio apprezzabilissimo - oggi non è difficile suonare quasi alla perfezione i brani cosiddetti *impossibili*, però a me non sembra. essenziale né decisivo per le sorti della musica. È decisivo, semmai, per la sorte della sua diffusione.

Ho l'impressione che la musica non dovrebbe essere ascoltata tanto, perché sono convinto che l'ascolto debba costituire un fenomeno eccezionale, un evento speciale che nella vita dell'uomo avviene raramente • Dev' essere un avvenimento: quello che in inglese si definisce *event*. Oggi abbiamo invece la drammatica possibilità di ascoltare musica sempre: in tutte le situazioni ambientali, in tutte le condizioni e in tutti i momenti della giornata. La musica è diventata una compagnia costante e questo ha edulcorato, scipito, ridotto tutto ciò che dovrebbe essere invece una

forte sensazione, una grande emozione. Esattamente quello che succedeva, insomma, quando i concerti erano pochi — bene o male eseguiti, non voglio neanche discuterlo — e l'ascolto musicale costituiva una rivelazione fatta a chi aveva fame di musica. Oggi, ne abbiamo fatto tutti indigestione .“

La. ritiene guaribile o prevede un'intossicazione?

“Vedo nero nel futuro, soprattutto, perché si continua a masticare la stessa musica da uno, due, tre secoli a questa parte. Noi suoniamo sempre la stessa musica e la musica si stanca:

l'Appassionata è sfinita, per esempio, le Ballate di Chopin sono addirittura esauste • Della Nona di Beethoven, poi, abbiamo perduto il significato: l'abbiamo ormai triturata in tutte le macchine possibili.

Questa usura del repertorio, sia chiaro, non è dovuta al fatto che il repertorio è stanco di sé, ma al fatto che noi lo consumiamo. Perché il repertorio sarebbe invece freschissimo; tanto fresco che se noi riusciamo - in un momento straordinario, magico - ad astrarci dalla nostra situazione, a dimenticare tutto il resto e a entrare nel nucleo delle composizioni, e qualche volta può capitare, studiando - scopriamo che il loro valore è veramente grande e che quei brani hanno ancora molto da dire. Invece siamo così abituati ad ascoltarli, ormai, che abbiamo steso su di loro una patina di ovvietà e di anonimità. La musica, ripeto, dovrebbe essere una rivelazione. Ma non abbiamo più le orecchie per ascoltare le rivelazioni.”

Come spesso succede, dunque, la quantità è andata a scapito della qualità.

“Certo. L'ascolto superficiale non aiuta la musica, ma la danneggia. Senza contare il travolgimento della riproduzione meccanica, che umilia l'evento del concerto. Oggi il concerto ha valore solo quando è un avvenimento da prima pagina e le nuove leve — sia gli esecutori, sia gli ascoltatori — non interessano più a nessuno. Cresce quindi l'ignoranza, cresce il divismo e cresce l'ascolto generico. Perché è aumentato, sì, il numero degli ascoltatori, ma non è migliorata la qualità. Sempre più persone spingono oggi l'ascolto in direzioni sbagliate, visto che non hanno i punti di riferimento culturali per apprezzare la musica.

Vanno a sentire il concerto per motivi francamente extramusicali, o per motivi che a loro sembrano musicali ma che, in realtà, con la musica hanno ben pochi elementi in comune.

Se la scuola preparasse seriamente sia gli ascoltatori, sia gli esecutori, le cose sarebbero molto diverse. Esisterebbe allora un vero, un cosciente ascolto di musica: negli avvenimenti straordinari, ma anche nella quotidianità. Oggi ci sono concerti tutti i giorni: o li cancelliamo e ci limitiamo agli eventi sensazionali, oppure creiamo il pubblico per gli eventi quotidiani. In alcuni Paesi questo si fa, ma non nel nostro. Qui esiste una cultura dell'effimero che sta diventando davvero una forma aberrante, per la musica seria.”

Più dettagliatamente, come vede il rapporto del nostro Paese con la musica?

“L'attenzione per la musica è strettamente collegata ai grandi avvenimenti pubblicitari. Poiché la musica sta diventando un fenomeno commerciale, si insiste su questo aspetto.

Il resto è nella penombra. La scuola è nell'ombra. Esiste una vera e propria gradazione di luce che dimostra quanto sia poco serio l'approccio del nostro Paese con la musica: grandi riflettori sui fatti divistici, buio assoluto nell'insegnamento. Più che buio: frustrazione e scoraggiamento nei conservatori - che sono fabbriche di disoccupati, insegnamento ridotto a pura burocrazia, programmi decrepiti. Direi che il conservatorio, così com'è, è un'istituzione da cancellare. Mi rendo conto delle conseguenze che ne deriverebbero, ma purtroppo questo organismo non soddisfa più nessuno: né

gli allievi, né gli insegnanti. È anche il frutto di errori madornali da parte del potere politico; mi chiedo come potranno essere corretti, visto che il nostro è un Paese democratico e che la democrazia ha come regola quella di bloccare qualsiasi decisione drastica, come invece andrebbe fatto in questo caso. Si assiste allora alla proliferazione di una serie di scuole - chiaro esempio è

quello della Scuola di Fiesole di Farulli e finanche del mio piccolo corso di perfezionamento — che sono molto, molto frequentate.

Perché i ragazzi hanno sete di imparare e il conservatorio non li disseta affatto.

Questa situazione è veramente triste e oscura tutte le luci sfarzose, prestigiose, che circondano gli eventi musicali di maggior successo del nostro Paese; cancella, insomma, la brillantezza che vediamo intorno a quegli avvenimenti.”

Quanto incide questa evoluzione - o involuzione — della realtà musicale sulla psicologia di chi suona?

“Moltissimo. La posizione umana, la vita quotidiana così come è adesso, — e lo sento sia durante lo studio, sia durante l’esecuzione in pubblico è completamente diversa, dal punto di vista psicologico, da quella delle vecchie generazioni: e dicendo vecchie mi riferisco alle generazioni che esistevano fino a trent’anni fa, quindi in un tempo non troppo lontano. Il musicista, allora, si rivolgeva a un pubblico relativamente ristretto il quale non lo idolatrava, visto che ancora non esistevano i mass-media che potessero mitizzarne l’attività. Tutto era rapportato a un livello umano e, proprio per questo, sdrammatizzato. Le esigenze dell’esecuzione erano accettabili — non intendo limitate — e non impossibili come adesso viene invece richiesto.

Se oggi un interprete sbaglia una nota in televisione, milioni e milioni di persone se ne accorgono. È una responsabilità semplicemente assurda: è disumana, appunto.”

C’è dunque un confronto costante con un modello ideale?

“Certo, con un modello che noi rendiamo ideale, ma che ideale non è per niente.

Perché la musica non è fatta di perfezione è fatta di effusione.

La distensione e la libertà di linguaggio delle vecchie generazioni nascevano dal fatto che un’esecuzione alla Società. del Quartetto di Milano - tanto per citare una delle più antiche istituzioni italiane — era ascoltata da persone che a casa non avevano dischi, o che ne avevano ben pochi. Siccome anche i dischi erano pieni di errori, però, quelle persone erano abituate a sopportare lo sbaglio come un fatto che fa parte delle cose della vita. Ecco perché la concentrazione del musicista di allora non era rivolta all’assoluta perfezione della confezione del brano, ma all’espressione di una propria attitudine e di un’interpretazione libera da qualsiasi confronto: sia immediato, sia discografico, sia filologico.

Oggi siamo così stretti tra filologia esasperata, mass-media e confronti con colleghi bravissimi — i quali suonano a centinaia gli stessi pezzi che una volta erano privilegio di pochi -che l’attività artistica è diventata una sorta di grande concorso. Anche chi non vi partecipa, in realtà concorre: a essere il più preciso, il più veloce, il più bravo. Questa è una mentalità pessima, che si ripercuote spietatamente sul nostro mondo musicale e sulla psicologia di coloro che suonano.”

La necessità di rispettare i canoni di un mondo commercializzato, il quale agisce come una forza centrifuga, può arrivare a scardinare i punti di riferimento di un artista?

“Sì, a tal punto che moltissimi grossi talenti si rovinano: ne abbiamo avuto degli esempi addirittura clamorosi che alcune persone sensibili hanno percepito, ma di cui la gente non si è resa conto.

Ultimamente, in particolare, i più grandi pianisti si stanno perdendo, proprio a causa della commercializzazione e quindi dell’appiattimento dell’evento musicale, il loro talento si è lentamente mutato in una professionalità ineccepibile, ma anche in un’assenza completa di partecipazione emotiva profonda.

Il credere — ma veramente, così come si crede in Dio — che il concerto sia un avvenimento fondamentale per la propria esistenza, significa donarsi completamente alla musica: alla musica, sia chiaro, non al pubblico; altrimenti si raggiungono delle forme paradossali di prostituzione dove tutto è lecito, nei confronti del testo, perché il primo imperativo è quello di piacere. Questa è una forma di edonismo e di presunta originalità che costituisce, ormai, una pura licenza.”

Ritiene che l'ambizione — quella di segno positivo sia invece una spinta essenziale per la sopravvivenza di un artista?

“Se è di segno positivo, senz'altro. Secondo il mio punto di vista etico l'ambizione che indubbiamente è una forza enorme, in qualsiasi manifestazione dell'uomo può essere giusta o sbagliata, a seconda delle mete verso cui la si indirizza. Quando l'ambizione diventa il credo quotidiano del non arrendersi è sicuramente necessaria: nella nostra professione i problemi del rapporto fra noi e il linguaggio sono talmente gravi e importanti che a volte è facile scoraggiarsi. Se l'ambizione, quindi, si tramuta in un impulso costante a studiare, a perfezionarsi e a non accontentarsi dei risultati, è senza dubbio un'ambizione giusta. Diventa fasulla e deteriore, invece, quando si sostituisce al suo scopo e ha come punti di arrivo la carriera e il sorpasso dei concorrenti. Certo, oggi tutto l'ambiente spinge in questa direzione ed ecco uno dei motivi per cui l'ambizione che definisco sbagliata è così diffusa: chi partecipa al grande concorso della vita è costretto a superare gli altri, se vuole vincere il premio. In questa drammatica necessità sta la ragione dell'emulazione irrefrenabile che caratterizza i nostri tempi: dobbiamo essere ambiziosi tutti, o resteremo schiacciati. Stiamo vivendo una tragica realtà.”

Pensa che neppure le nuove generazioni riusciranno a trovare la verità in questo senso?

“Oggi come oggi la corsa verso la commercializzazione della musica colta è talmente sfrenata che ancora non vedo delle opposizioni.

La cosiddetta reazione -quella dei filologi che fanno musica su strumenti antichi è una falsità assoluta: anche loro sono commercializzati, anche loro hanno un preciso circuito e vendono la loro merce, così come fanno gli altri.

Non si tratta di un'élite intellettuale, ma di una semplice forma di commercializzazione di élite la quale, sia detto per inciso, alla fine è diventata di massa. Come le marmellate senza conservanti prima erano un'eccezione, adesso sono quasi una regola.

La logica del commercio distrugge qualunque possibilità di essere originali. L'unica via per salvaguardarsi è quella di autoescludersi dalla bagarre consumistica e di rischiare in proprio. Può andar bene, può andar male. Senz'altro è una strada molto difficile e molto faticosa, che può portare anche alle reazioni opposte o a degli estremismi i quali, alla resa dei conti, non giovano certamente alla musica.”

Va da sé che lei rifugge da qualsiasi fenomeno di mitizzazione.

“In effetti il mito mi dà un po' fastidio. L'intera umanità è sulla strada di un calvario e il mitizzare un singolo uomo - che diventa faro e simbolo di quello che noi vorremmo essere e che non riusciamo a essere — mi sembra frutto di un livello intellettuale poco sviluppato.

In realtà i miti dei nostri giorni - come Benedetti, per esempio, o come Horowitz sono persone palesemente sofferenti, le quali mal convivono con questo loro mito: o ne sono state condizionate o vi si ribellano, a seconda dei caratteri.

Bisogna saper vedere le cose con occhio sereno e allora ci si renderà conto che siamo veramente — è il caso di dirlo - tutti uomini e proprio in quanto tali dobbiamo fare in modo che l'ammirazione non porti necessariamente al mito. Questo non significa deprezzare una persona; al contrario, significa aumentare il senso di solidarietà umana. Nel mitizzare un interprete, lo si isola; volendolo osannare, per forza di cose lo si allontana.

Adesso, poi, c'è la fissazione del grande vecchio. Per diventare bravi è sufficiente superare i settant'anni; se poi per raggiungere il pianoforte ci si appoggia al bastone, si è addirittura degli dei. Sono emersi dei pianisti che una volta erano totalmente ignorati, solo perché adesso hanno bisogno dell'accompagnatore.”

È forse una collettiva, inconscia ricerca delle radici.

“Certo, abbiamo perduto i genitori. Noi rifiutiamo governi, presidenti, papa, Dio e tutto quello che rappresentava il senso dell’ autorità. Lo abbiamo sostituito con questi poveri uomini, che sono semplicemente dei rudereri — e lo dico senza cattiveria — e che, alla fine di una carriera onorata ma non brillante, tutto a un tratto si vedono spinti su una ribalta di divismo che non avevano mai supposto di raggiungere.

Senza contare che il mito non fa parte del corretto rapporto fra interprete e pubblico. Si può obiettare che Liszt è stato il mito dell’ Ottocento, ma ho l’ impressione che si trattasse di un mito molto più casalingo di quelli che vengono creati ai nostri giorni. Le dimensioni del fenomeno odierno sono dovute in gran parte ai mass- media, infatti, i quali si impadroniscono di queste personalità. con il solo risultato di estraniarle dal resto degli uomini.”

Trova che il successo sia molto diverso da come lo immaginava una volta?

“Da ragazzi si poteva credere che chi suonava bene avrebbe avuto successo. A poco a poco, invece, ci si rende conto che suonare bene è un elemento importante, ma non decisivo.

Può anche non essere quello conclusivo: si può suonare bene e non avere successo, ma si può anche suonare male e averlo ugualmente. Questo significa che il fenomeno del successo è indipendente dalle capacità musicali astrattamente considerate.

Una linea coerente, per esempio, ha guidato il mio sviluppo musicale, che ho sempre curato con estrema accortezza, con estrema attenzione e con estremo amore; ha dunque una sua logica rigorosa: anche se l’ oggi è un altro capitolo rispetto a ieri, si tratta sempre dello stesso libro. Poiché la carriera, invece, non è nelle mie mani, è stata scandita da moltissimi eventi assolutamente indipendenti dalla mia volontà ed è stata segnata da alcuni alti e bassi indipendenti addirittura dal successo che ho avuto: il successo che si conquista sul campo non è infatti il solo elemento. Devo dire che amo molto avere successo: a mi piacciono gli applausi e mi piace sentire che il pubblico ha capito il mio messaggio.

Cerco solidarietà per il mio mondo interiore — so che è un mondo di pochi e che sta diventando sempre più estraneo alla psicologia di massa e ho quindi bisogno di appoggio: la donazione che faccio alla musica, attraverso la musica, si sostanzia nel rapporto con il pubblico.

Certo, il successo presenta anche degli aspetti negativi : gli obblighi sociali o rituali, che sono davvero stancanti.

Da un lato dunque lo apprezzo molto, dall’ altro vorrei che non entrasse troppo nella mia vita privata. Penso che questo valga per tutti noi, ”

Lei come si difende?

“Il rapporto con la natura mi è preziosissimo, la rivelazione di questa necessità sta nella gioia infinita che provo ogni qualvolta scopro un luogo libero dai bavagli umani. Perché troppo spesso, ormai, la natura viene castigata e violentata. Quando riesco a trovare un punto — e ce ne sono anche oggi, per fortuna- in cui la natura sta parlando e l’ uomo ancora non la zittisce, sento che questa scoperta è la linfa vitale che occorre a tutti noi; una linfa che stiamo perdendo giorno per giorno, nella nostra maniera di vivere, ma di cui invece sento molto il bisogno. Questa è una forma di nutrimento che serve alla mia musica. È una maniera di prendere, cioè, per poi essere generoso nel dare. Trovo che l’ alimento della propria vita spirituale debba partire dal rispetto e il contatto con la natura : non da un punto di vista scientifico - almeno nel mio caso -, ma come in un vero rapporto d’ amore.”

(intervista Cavallaro, 1986)