

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI RIGORE E COERENZA

Milano, Accademia dei Filodrammatici
25 febbraio 1999

È un onore per me trovarmi con voi a ricordare la figura di Arturo Benedetti Michelangeli, il grande pianista che è ormai scomparso da 4 anni, ma la cui memoria è ancora molto presente e credo lo sarà sempre nella storia.

Vi ringrazio perché mi date fiducia in questo compito che io sento molto difficile, anche perché sembra che sia la prima volta che viene commemorato Michelangeli a Milano dopo la sua morte. Ciò mi mette soggezione, perché credo di essere la persona in fondo meno adatta a tale compito: per ragioni soprattutto anagrafiche io non l'ho conosciuto, non sono stato un suo amico, non sono stato un suo allievo; non posso annoverarmi tra quei fortunati che l'hanno conosciuto quando era ancora in Italia, quando circolava, quando insegnava, quando insomma non così era distaccato dal pubblico, ma era una presenza molto partecipe, molto viva nella vita musicale italiana. In questa sede non lo nominerò "Ciro", come fanno gli intimi (spesso con una punta di autocompiacimento), né mi sento di chiamarlo "IL MAESTRO" *tout court*, esibendo una venerazione che da parte mia suonerebbe ingiustificata. Non credo nemmeno di potermi considerare un pianista che si possa permettere di giudicare l'operato di un interprete del valore di Michelangeli: posso solo dire di essermi fatto delle opinioni sulla sua figura ascoltando le più diverse testimonianze di chi gli è stato vicino, leggendo tutto ciò che mi è stato possibile leggere, e soprattutto ascoltando direttamente le sue interpretazioni, non solo discografiche, ma anche dal vivo in concerto.

Se ho accettato dunque l'incarico, è principalmente perché ritengo che forse questa mia lontananza - anche appunto anagrafica -, in fondo mi può in certo qual modo favorire: le mie opinioni sono infatti forse meno condizionate dalla partecipazione affettiva diretta e personale di chi si accinge a ricordare l'amico o il maestro.

Non è mia intenzione, infatti, rievocare una persona che altri - magari anche qualcuno tra i presenti - hanno conosciuto meglio di me; sarebbe in ogni caso troppo ambizioso da parte mia cercare di raccontare in poco più di un'ora la vita di un uomo; a maggior ragione trattandosi di un uomo tutto sommato enigmatico, difficile da capire - era un uomo comunque difficile. Sarebbe più importante piuttosto cercare di capire cosa davvero rimane dell'interprete, qual è insomma l'eredità artistica che ci ha lasciato.

Parlare della figura di un interprete è molto più difficile che parlare della figura di un compositore. È più facile esprimere dei pensieri sulla musica del passato, sulle opere di Mozart, di Bach o di Beethoven: si racconta il tempo in cui questa musica è nata, si leggono i documenti, si spiegano gli aspetti storici, le mode del tempo, le usanze compositive, e ciò aiuta a capire molte cose. Ma parlare della figura di un interprete significa commentare l'arte di un musicista che a sua volta è di fatto un commentatore. L'interprete è in fondo colui che commenta una musica, che rilegge una composizione, la ricrea, che soprattutto stabilisce la distanza esistente tra chi l'ha composta e chi la ascolta, magari dopo secoli. Questa distanza varia naturalmente con i tempi, le sensibilità, le culture diverse, ecc., ed è difficile districarsi in questo mondo complesso.

Io non ho certo l'ambizione di spiegarvi i segreti dell'arte di Benedetti Michelangeli. Cercherò solo di accompagnarvi in questo mondo complesso e difficile, proponendovi qualche ascolto guidato, e raccontandovi un po' di questo grande pianista, ascoltando insieme qualche brano della sua musica perché alla fine ne usciamo un pizzico più consapevoli dell'eredità che ci ha lasciato. Il *Cosa rimane?* dovrebbe essere in fondo la domanda che dovremmo sempre porci nei confronti dell'arte e dell'arte musicale in particolare. È la questione emersa quando si è riconsiderata tutta la figura del grande Bach, che - ci si è accorti dopo aver risistemato tutta la cronologia delle sue opere - non era quel mistico musicista tutto dedicato alla chiesa che l'Ottocento aveva raffigurato. Quell'immagine un po' santificata di Bach che soprattutto la musicologia tedesca aveva creato è infatti crollata come un castello di sabbia, e la domanda che si sono posti i musicologi e che aleggiava come un grande enigma negli anni '50-'60 è stata proprio il *Was bleibt?*, il *che cosa resta?*.

Io ritengo che sia lecito riferire questo quesito a qualunque figura di musicista, anche di interprete: conclusa l'esistenza terrena, "Was bleibt?", che cosa resta? Certo, ci sono i dischi, si dirà: ma nel caso di Michelangeli questi non sono quantitativamente tantissimi e molti sono per lo più frutti di pirateria, quindi di pessima qualità.

Per il momento possiamo dire che di Michelangeli resta il mito. Diremo, seguendo un po' la cronologia, che Michelangeli è diventato un mito nel 1939, a diciannove anni, appena scomparso sulla scena pubblica. Che lo sia ancora oggi, è indiscutibile.

Proverò qui ad accennare qualche aspetto che aiuti a capire meglio il suo pianismo, perché si possa identificare e verificare anche quella marcia in più che lo staccava dagli altri.

È importante innanzitutto conoscere il terreno di formazione del Michelangeli uomo e pianista.

Camilla Cederna sul *Corriere della sera* scrisse una volta¹:

“Il primo concerto lo fece a 4 anni, vestito da bambina e i capelli candidi come la pelle. Come mai? Da bambino era albino, mi rispose: una cura speciale riuscì a cambiargli il colore dei capelli, «ma il guaio è che sono rimasto albino di dentro», continuò. «Sto benissimo al buio, odio il sole che mi fa male, amo il crepuscolo, e quello che ho combinato di buono l’ho combinato nei periodi di luna piena, appena comincia a calare». Quindi parlava di sé come un licanthropo, inventando naturalmente; una specie di lupo mannaro che, sia pur melodiosamente, ululava, e tutto per vedermi alzar le sopracciglia per lo stupore”.

Michelangeli quando parlava di sé inventava tante cose. Inventava di essere discendente di un principe russo. Perché lo facesse resta un punto di domanda. Forse voleva nascondere delle cose di se stesso. Forse era un modo semplicemente per ironizzare su certi aspetti del proprio mondo, in cui era nato, da cui proveniva. Ricordo questo per mettere in guardia da molte dichiarazioni fatte e molti aneddoti raccontati, perché molte cose sono frutto di invenzione, o sono esagerazioni e fioriture di ciò che era vero solo in parte. Anche per questo è difficile indagare sulla mondo interiore di Michelangeli.

In ogni caso Michelangeli nacque nel 1920 e a tre anni cominciò ad essere pianista; il suo primo concerto si fece a quattro anni.

Ma più importante mi sembra spendere due parole sui suoi insegnanti. Michelangeli aveva il padre musicista, era un avvocato di grande cultura, aveva due lauree e anche due diplomi, uno di pianoforte e uno di composizione; era una persona anche con grossi problemi di salute, era stato ferito durante la guerra, aveva avuto un polmone perforato da una pallottola, e in seguito a queste difficoltà aveva abbandonato l’avvocatura e si era dedicato interamente alla musica. Fu lui ad avvicinare i figli all’arte dei suoni, e costoro fin da piccoli si erano rivelati ottimi musicisti. Arturo fu così mandato molto presto dal migliore maestro che si trovasse a Brescia in quegli anni, Paolo Chimeri. Si era negli anni ’20, in particolare nel ’23, Michelangeli aveva tre anni. Ora consideriamo soltanto i dati anagrafici: Chimeri era nato nel 1852, Michelangeli è morto quattro anni fa, dunque il pianista che noi abbiamo conosciuto negli anni ’90 aveva avuto un maestro che si era formato 120 anni prima almeno, e questo significa una preparazione e una cultura di stampo profondamente ottocentesco. Purtroppo non c’è quasi nulla di Paolo Chimeri in disco, ma sono comunque in grado di proporvi una sua composizione che serve soltanto per introdurci nel mondo spirituale di questo maestro. Sia il titolo (*Ore cupe*) che l’organico (Romanza per mandolino e chitarra) fanno facilmente intuire la sua impostazione profondamente romantica, che naturalmente dovette in qualche modo condizionare il giovane allievo.

ASCOLTO Chimeri *Heures Sombres* (Romanza per mandolino e chitarra)

Questo era il mondo della Brescia degli anni ’20, il cui ambiente musicale era dominato soprattutto da tre figure: il citato Paolo Chimeri, maestro di pianoforte di Michelangeli, Romano Romanini, compagno di scuola, per interderci, di Arturo Toscanini, e Isidoro Capitanio. Questi musicisti rimasero sempre a Brescia e ancora negli anni ’20 erano lì a discutere se Wagner fosse da accettare o meno. Insomma, Brescia era provincia, e quindi la formazione che Michelangeli ricevette era di impostazione radicalmente ottocentesca.

Vale la pena di riportare una testimonianza su come venne presentato il piccolo allievo all’Istituto Musicale Venturi, anche per capire il personaggio; trattandosi di un bambino di tre anni, possiamo infatti escludere qualsiasi forma di affettazione, e cogliere la vera natura della persona:

“Con il pretesto di mostrare a Chimeri un pianoforte in vendita in casa Michelangeli, un’insegnante amica dei genitori riuscì a far sentir suonare il bambino al maestro. Aveva allora tre anni e mezzo ed aveva imparato da solo le note, le due chiavi, e suonava già, cose semplici s’intende, e andava a lezione di violino dal maestro Ferruccio Francesconi. Chimeri non poteva soffrire gli *enfants-prodiges* ma quando lo udì incominciò a pregare i genitori che lo mandassero al Venturi [cioè al Conservatorio] da lui. Dopo molte insistenze la madre lo portò. Michelangeli ricorda che il segretario esclamò: ‘ma questo non è un asilo infantile!’. Ecco come si svolse l’esame di ammissione. ‘Io ero lì ad aspettare, guardavo tutti in faccia e nessuno si muoveva per mettermi sullo sgabello. Da solo non ce la facevo. Allora me ne andai. I maestri non capivano. Fu mia madre a venirmi in aiuto, spiegò l’abitudine di mettermi sullo sgabello, entrò lei stessa e mi ci mise. Finalmente potei suonare’”².

Nel suo recente libro, la moglie Giuliana si sofferma molto sui primi anni e sull’infanzia del marito, e racconta:

“Troppo piccolo per salirci da solo, e già troppo dignitoso per tentare, senza la speranza di riuscirci. Fin da allora Ciro non chiedeva aiuto. Orgoglioso fino all’eccesso, non lo fece mai, per tutta la vita. Accettava ciò che gli veniva offerto spontaneamente, se lo trovava giusto. Sapeva tenere dentro di sé le pene, i dolori e anche i brevi e rari istanti di gioia, le necessità, le delusioni (e furono molte), i disagi. Solo qualche volta chiese qualche cosa, ma solo in favore dei suoi allievi. Aveva sempre temuto atteggiamenti che potessero suscitare ilarità o compassione. Una volta, era seduto accanto al suo papà, al pianoforte; la lezione venne interrotta dall’intrusione di una persona. Il padre di Ciro si alzò e chiuse il pianoforte, ma il coperchio stentava a chiuder-

¹ 27 novembre 1988

² CONTER, Mario. ‘Ricordo di Paolo Chimeri’, in: ZANETTI, Roberto - PAPPALARDO, Valerio - CONTER, Mario. *L’Istituto Musicale Venturi 1866-1966. Studi ed appunti*, Brescia, Comune di Brescia, 1967, p. 80.

si, così che Giuseppe continuava a premere, senza riuscire nell'intento. Finalmente abbassò gli occhi, per cercare l'ostacolo: si accorse che erano rimaste compresse dal coperchio le dita di Ciro che, con i lacrimoni agli occhi, stava immobile, silenzioso, muto"³.

E ancora riferisce Mario Conter, che fu suo allievo:

“Quando c'erano i saggi finali, il maestro usciva ad accompagnare per mano l'allievo. Ricordo che il maestro sudava, gli sudava la mano come non gli avveniva mai, ed era fredda in quelle occasioni, mentre di solito la sua mano era molto calda. Mi metteva sopra il *tabouré*, mi accomodava la vestina (allora si usava la vestina per i bambini) e sospirava profondamente. Poi mi chiedeva: cosa suoni? Io glielo dicevo e lui decideva l'ordine dei pezzi lì per lì. Prima questo, poi quello. Al primo saggio alla fine del primo pezzo mi voltai per chiedergli cosa fosse tutto quel baccano. Era la gente che batteva le mani e lui mi fece una gran risata in faccia. Io mi sentii offeso. Mi rimise per terra per ringraziare il pubblico. E continuai il programma. [...] Ricordo che era buono e generoso. Era un gran personaggio. Quando morì mi trovai solo a vegliarne la salma di notte”⁴.

La moglie Giuliana ricorda ancora che Michelangeli diceva sempre: “«ciò che io so, l'ho appreso da Paolo Chimeri»”⁵. Chimeri fu dunque il suo primo vero grande maestro. Egli però aveva ormai ottant'anni, era anziano, ci vedeva poco e non se la sentiva più di seguire questo ragazzino; lo consigliò perciò di cambiare maestro. Michelangeli si rivolse allora a Giovanni Anfossi, che insegnava a Milano e che essendo nato nel 1864 aveva qualcosa come settant'anni. È fra l'altro sintomatico il fatto che il giovane non abbia pensato di iscriversi al Conservatorio. Anfossi era infatti il maestro del bel mondo milanese, il maestro “à la page”: insegnava al Collegio Reale delle Fanciulle, tutte le signorine di buona famiglia andavano a lezione da lui, e la sua casa era il centro della vita musicale chic delle famiglie ‘bene’ a Milano. Iscritto alla scuola di Anfossi, Michelangeli si trovò benissimo con l'insegnante e piuttosto male con l'ambiente, perché quell'andirivieni di gente, quel modo salottiero di fare musica lo infastidivano. Anfossi aveva anche una casa sul lago Maggiore, dove dava lezioni sempre comunitarie, pubbliche, con altri allievi che ascoltavano, e tutto questo creava una grande circolazione alla quale volente o nolente anche il giovane allievo doveva partecipare. Formato nella famosa scuola di Napoli, la scuola per intenderci di Martucci, anche Anfossi era un musicista di stampo profondamente ottocentesco. Così, quando Michelangeli si diplomò nel 1934, era un musicista radicato nella tradizione ottocentesca, sia per la scuola di Chimeri, bresciana, di provincia, sia per la scuola di Anfossi, tecnicamente ferratissima, ma impostata su una tecnica ottocentesca e un repertorio ottocentesco.

Cercando ancora di ambientare e capire il personaggio, leggiamo quanto scrisse Cesare Augusto Tallone, il fedele accordatore divenuto poi famosissimo, nelle pagine del suo libro *Fede e Lavoro - memorie di un accordatore*, anche questo di stampo ottocentesco:

“Un giorno di primavera, credo nel '35, il M° Anfossi venne da me con un suo allievo. Nel presentarmelo disse: «Ascolti questo giovane, destinato ai più grandi successi nel campo pianistico, lo aiuti e lo segua». Era Benedetti Michelangeli. Di nobile aspetto, alto per la sua giovanissima età, mise le prodigiose candide mani sulla tastiera e ne uscì come una luce astrale. Per le sue aeree papille tattili i suoni si smaterializzavano e sembravano trasmessi direttamente dalla sua anima. Gli appoggiai con tenerezza una mano su una spalla e promisi di seguirlo sempre.

Trascorso un breve spazio di tempo, lo condussi da Vanzo⁶. Il grande vegliardo⁷ lo scrutò col suo sguardo penetrante, lo fece sedere davanti al suo amato Pleyel e gli chiese una Sonata di Beethoven. Benedetti Michelangeli, impassibile, ne eseguì i tre tempi. Vittorio Maria Vanzo non proferì parola, si sostituì a lui al pianoforte ed eseguì la stessa Sonata: sembrava avesse il potere di guidare le stelle! Poi, claudicante qual era, si ritirò senza alcun commento. Michelangeli, ermetico, guardava dentro di sé: forse confrontava le due interpretazioni. Io trattenevo il respiro e gli stessi pensieri. Dopo alcuni minuti Vanzo riapparve, recando un misterioso cofanetto; lo aprì; ne estrasse una ciocca di capelli e rivolto a Michelangeli disse: «Sono di Mozart, li ho custoditi per molti anni, ora tocca a te...»⁸.

Ecco, era un mondo radicato nella tradizione della cultura. Non è però che Michelangeli fosse estraneo alla cultura del suo tempo. Anzi. Come Anfossi, come Chimeri e tanti altri, anch'egli cercava in verità di guardarsi intorno. Il problema è che l'Italia era in provincia. La vera cultura negli anni '20 si faceva a Parigi, in Francia, all'estero; chi veramente seguiva la modernità, come per esempio Alfredo Casella, aveva una formazione straniera, non italiana. Furono gli anni '30 che portarono una ventata di modernità attraverso quei musicisti che avevano studiato all'estero, soprattutto Casella. Michelangeli era senz'altro attentissimo a tutto quello che succedeva intorno, e quando c'era una novità ne era sicuramente partecipe. Per aiutarvi a capire quali potevano essere le novità del tempo, vi citerò un esempio. Tra i musicisti che Michelangeli frequentava c'era Franco Margola, un compositore che aveva una dozzina di anni più di Michelangeli (aveva studiato a Brescia, poi a Parma, e sarebbe poi diventato di lì a poco allievo di Casella): costui nel

³ BENEDETTI MICHELANGELI, Giuliana. *Vita con Ciro. La moglie del pianista più grande racconta*, Bologna, Edimedia, 1997, pp. 14-15.

⁴ CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo Chimeri', *cit.*, p. 80.

⁵ BENEDETTI MICHELANGELI, Giuliana. *Vita con Ciro cit.*, p. 15.

⁶ Era pianista, ma era diventato anche famoso direttore d'orchestra.

⁷ Anche questo un grande vecchio!

⁸ TALLONE, Cesare Augusto. *Fede e Lavoro. Memorie di un accordatore*, Milano, presso l'autore, 1978.

1934 - quindi a un Michelangeli quattordicenne - dedicava una composizione che io vi farei ascoltare. Si tratta di un piccolo valzer, appunto per pianoforte:

ASCOLTO Margola Valzer dC 36 (1934), dedicato ad Arturo Benedetti Michelangeli.

Stiamo entrando, soprattutto nella provincia italiana (altrove già siamo oltre), nel periodo neoclassico, caratterizzato da una rilettura in chiave un po' modernizzante di un modo di comporre in realtà antico. Questo valzer è di fatto ancora tradizionalissimo, anche se ha qualcosa di un po' moderno, come taglio armonico, come colori; non è un valzer alla Strauss, per intenderci, semmai è un valzer alla Ravel. Ma, insomma, non è musica d'avanguardia.

Guardiamo il mondo circostante, pensiamo a Schönberg. Michelangeli in realtà eseguì Schönberg, e questo è stranissimo forse per chi conosce un po' il pianista e le critiche che gli sono state fatte: qualcuno infatti lo ha accusato di non aver eseguito più niente della musica contemporanea dopo Ravel. Ma questo non è vero: nel 1938 Luigi Rognoni venne a Brescia per una serie di conferenze e ne dedicò una ad Arnold Schönberg e all'espressionismo tedesco; in questa occasione Michelangeli suonò appunto delle musiche dodecafoniche di Schönberg. La cosa suscitò un enorme scalpore a Brescia, perché la dodecafonia non era ancora arrivata, e in particolare suscitò un'enorme impressione in Camillo Togni, che da quel momento si convertì totalmente alla dodecafonia, diventandone uno dei più convinti assertori in Italia. Ma siamo nel 1938. Torniamo un momento indietro, all'anno prima, al 1937. Michelangeli si era diplomato come dicevo nel 1934 a pieni voti, eseguendo in maniera strepitosa le famose *Variazioni Brahms-Paganini*; dopodiché non abbandonò le lezioni da Anfossi, ma continuò fino al 1939, mantenendosi in questa cultura di stampo ottocentesco. Ma nel 1938, e anche prima nel 1937, cominciò a guardarsi intorno e a partecipare ai concorsi. Nell'Italia fascista, soprattutto a partire dagli anni '30, la strada la si faceva con i concorsi, ispirati a un'idea molto forte della gara, della competizione: è in questo periodo che anche in Europa si organizzano i più importanti concorsi, tra i quali il Premio Chopin e tanti altri. Tra questi concorsi, Michelangeli scelse prima il concorso di Bruxelles, che era stato dedicato l'anno precedente ai violinisti e in quell'anno era per i pianisti: ad esso parteciparono molti candidati, la giuria era composta da ben 29 pianisti, tra i quali numerosi di fama, come R. Casadesus, W. Gieseking, A. Rubinstein, E. von Sauer, Carlo Zecchi ecc.. Michelangeli, ritenuto tra i favoriti, si classificò solo settimo (vincitore fu il ventiduenne Emil Gilels), suscitando grande sconcerto nell'opinione pubblica. La verità è che a quanto sembra Carlo Zecchi diede voto zero, abbassando così considerevolmente la media dei voti. Perché abbia dato zero questo non lo posso sapere e forse lo non saprà mai nessuno. Ma se il fatto corrisponde a verità, ci dà anche la misura di quanto il giovane Michelangeli suscitasse da un lato grandi approvazioni e dall'altro grandi invidie. In ogni caso la stessa regina Elisabetta del Belgio si interessò a questo musicista e gli dedicò tutte le proprie particolari attenzioni, con il risultato che questo primo concorso pose Michelangeli sotto i riflettori, come si suol dire, dell'opinione pubblica. Fu però il Concorso di Ginevra, svoltosi nel 1939 a Ginevra con 7 pianisti in giuria - tutti erano Svizzeri e tra essi c'era Cortot, a conferirgli l'alone del mito. In quell'occasione Cortot si alzò in piedi e disse "È nato un nuovo Liszt!". Poi vedremo che forse Michelangeli più che a Liszt nel carattere assomigliava a Chopin, ma senz'altro l'impressione che suscitò eseguendo il concerto di Liszt fu enorme. Uscitone trionfatore, il diciannovenne bresciano fu da quel momento salutato come uno dei pianisti più interessanti dell'intera scena mondiale. Di questo Concorso per fortuna ci è rimasto qualche frammento di registrazione e io ve ne propongo l'ascolto. Non possiamo sentire tutto il Concerto di Liszt, che fra l'altro ci è pervenuto monco delle prime battute: vi propongo solo un frammento intermedio, per cogliere qualche spunto di riflessione, qualche accenno che ci aiuti a capire che tipo di pianista fosse Michelangeli. Vi faccio ascoltare una breve cadenza, potremmo definirlo un piccolo ricciolo musicale, dove si può cogliere un retaggio della formazione di stampo ottocentesco ricevuta da Michelangeli: mi riferisco a un dettaglio che lascia trasparire un'impronta di origine vocalistica, per cui il modo di 'cantare' al pianoforte sembra derivato dal belcanto tipico del melodramma ottocentesco. Voi noterete che in questa piccola cadenza, in queste notine che vanno prima in salita e poi in discesa - l'eventuale musicista che mi segue mi perdoni per il linguaggio poco ortodosso, ma devo usare un linguaggio comprensibile a tutti -, in questa cadenza con notine molto veloci a un certo punto Michelangeli arriva in cima e fa esattamente quello che fanno i soprani del belcanto, le primedonne, insomma: si soffermano sulla nota acuta, per farla sentire bene e mostrare che sono capaci di tenerla, per poi ridiscendere, ricadere. Questa tensione, questo arco creato nella cadenza è di tipo vocalistico.

ASCOLTO Liszt Concerto per pianoforte e orchestra, I mov. (Allegro maestoso), batt. 49 (Arturo Benedetti Michelangeli, Ginevra, 1939)

Naturalmente per capire che Michelangeli fa qualcosa di originale, bisogna sentire un altro pianista: io vi propongo un interprete considerato un lisztiano per eccellenza, che è György Cziffra, un esecutore dalla tecnica veramente

prodigiosa. Sentiamo lo stesso passaggio e vedrete che Cziffra non indugia su questa notina, non imita il belcanto vocalistico, ma esegue la cadenza in modo pianistico, con la nota acuta che scorre via uguale alle altre note:

ASCOLTO Liszt Concerto per pianoforte e orchestra, I mov. (Allegro maestoso), batt. 49 (György Cziffra, 1957)

Cziffra non si è fermato sulla nota acuta. Questa cadenza si sviluppa e procede regolarmente, così come in realtà è scritta. Michelangeli sembra invece essere più libero.

Ciò che colpisce dell'interpretazione di Benedetti Michelangeli non sono tuttavia questi dettagli, sui quali peraltro si può anche dissentire. Piuttosto è il controllo incredibile, strepitoso, non soltanto della tecnica pura, cioè delle note giuste, ma soprattutto della qualità e dell'espressività del suono. Anche là dove la difficoltà è enorme, Michelangeli riesce sempre a creare un tipo di suono particolare, mostrando una padronanza che ha del miracoloso; stupisce il modo in cui controlla le variazioni timbriche, l'espressività del suono: non c'è frammento dove lui non crei un piccolo crescendo, un piccolo diminuendo, un qualcosa insomma che renda più espressiva la musica. Al suo confronto Cziffra, che ha una tecnica digitale strepitosa, mostruosa, è molto più uguale, più meccanico; in lui non c'è quel continuo lavorare su ogni singola nota, su ogni piccola frase, su ogni piccolo inciso, il suo sembra più un quadro monocolori - e non è mia intenzione qui denigrare un pianista che merita comunque tutto il rispetto.

ASCOLTO Liszt Concerto per pianoforte e orchestra, Allegretto vivace (Arturo Benedetti Michelangeli, Ginevra, 1939)

ASCOLTO Liszt Concerto per pianoforte e orchestra, Allegretto vivace (György Cziffra, 1957)

Una pulizia di suono ineccepibile, ma più uguale, là dove Michelangeli - che, non dimentichiamolo, aveva 19 anni - era molto più espressivo.

Michelangeli dunque nel '39 si presentava già come un pianista agguerritissimo, non soltanto perché era in grado di affrontare con perfetta padronanza tutte le difficoltà tecniche, ma anche per la eccelsa qualità del suono. Questo diventò poi uno dei suoi chiodi fissi, come vedremo. Ma, come vi dicevo, possiamo notare anche un terzo aspetto, e cioè il repertorio con un'impostazione culturale, diciamo così, di stampo ottocentesco. Michelangeli non aveva studiato a Parigi, ma a Brescia e a Milano e nella Milano non del Conservatorio, ma delle signore del bel mondo. Però nell'Italia di quegli anni abbiamo anche detto che c'era in fermento un recupero culturale nuovo, quello di tutto il mondo settecentesco, si era in altre parole diffuso quello che chiamiamo convenzionalmente 'neoclassicismo'. È in questi anni che si scopre Vivaldi, il che significa che eseguire Vivaldi voleva dire essere al passo coi tempi, essere moderni. In effetti il neoclassicismo di Casella, Respighi, ecc. procedeva sull'onda di molte recenti scoperte musicologiche e viceversa, le scoperte musicologiche erano spesso dettate da una ricerca di musica della tradizione strumentale italiana, soprattutto settecentesca. Alla base di questo atteggiamento c'era naturalmente tutta una cultura nazionalista, sostenuta e alimentata dal regime fascista, che vedeva il predominio della musica italiana anche nel repertorio strumentale, per cui si cercava di recuperare e valorizzare anche ciò che era caduto nell'oblio, spesso senza quel rigore filologico che oggi è ritenuto indispensabile: si realizzavano quindi trascrizioni a volontà, riportando per lo più sul pianoforte ciò che in origine era scritto per archi, per clavicembalo o per altri strumenti. In questo contesto, Michelangeli si adeguò studiando Scarlatti e tutti i clavicembalisti italiani, e mettendo in repertorio opere che oggi sono considerate di un kitsch incredibile o perfino delle mostruosità inaudite, che tuttavia rispondevano ai gusti e ai dettami di quel tempo.

Vi faccio ascoltare una curiosità: un concerto che viene dato per Vivaldi, ma Vivaldi non è. Si tratta di un Concerto probabilmente di Giuseppe Torelli, trascritto per clavicembalo da Bach - come sapete Bach digeriva tutto, trascriveva tutto per cembalo, per organo ecc. - e ritrascritto nuovamente per pianoforte e orchestra da un certo Alessandro Tamburini, musicista italiano attivo in questi anni. Il risultato può essere definito un'enorme mostruosità stilistica, dove l'origine cembalistica o comunque settecentesca viene riletta attraverso questo virtuosismo esasperato di questi anni; Michelangeli in ogni caso si adegua, esegue questa mostruosità, ma con una tecnica prodigiosa e con un dominio del suono e della tecnica da brivido. È però sintomatico che in seguito, dopo la guerra, abbia comunque abbandonato questo genere di cose.

ASCOLTO Alessandro Tamburini Concerto in si min / Libera trascrizione (con alcune aggiunte) per Pf e Orch d'archi (dall'elaborazione per clavicembalo di G.S. Bach" (Ricordi, 1939). (Ginevra, 11 novembre 1942) È il Concerto BWV 979, trascrizione di un concerto attribuito a Vivaldi, ma che forse è Torelli.

In questo contesto si inserisce naturalmente la *Ciaccona* di Bach-Busoni, e si capisce perché Michelangeli eseguisse questa composizione che oggi non è quasi più riproposta. Ma si inserisce anche un altro genere di pezzi musicali che ha caratterizzato il pianismo di Michelangeli e corrispondeva ad un gusto che Rattalino ha definito “l'estetica del ninnolo”: quello delle piccole composizioni, dei piccoli pezzi in apparenza non impegnativi, spesso destinati ad un pubblico di dilettanti. Forse Michelangeli ci ritrovava quel mondo ottocentesco e salottiero delle fanciulle di Anfossi nel quale era cresciuto, ma certamente ciò che lo interessava era soprattutto la ricerca sulle sonorità. Vorrei però dire che questa era una caratteristica che riguardava tutta la sua persona, non solo il musicista e l'interprete. Michelangeli non si interessava affatto alle grandi cose, non voleva per forza arrivare ai grandi obiettivi. A lui interessava quello che gli piaceva. Si dice per esempio che non selezionasse le sedi dei propri concerti sulla base del prestigio o della quantità di pubblico pronto ad applaudire, ma solo in base al ‘feeling’ che percepiva in un luogo o con un determinato pubblico. Così poteva succedere che andasse a finire in certi teatri di provincia a fare concerti con 4-5-6 repliche, per rinunciare magari ad andare in sedi grandi e prestigiose, solo perché in quelli si trovava più a proprio agio. Così, anche per il repertorio scelto si basava sugli stessi criteri: preferiva magari il piccolo pezzettino di Granados e lo eseguiva in pubblico, e lasciava perdere opere importanti come l'*Appassionata* o le *Variazioni Diabelli* di Beethoven. Questo i critici non gliel'hanno perdonato: perché non suonava i *Concerti* di Brahms invece che Granados, i *Quadri di un'esposizione* di Musorgski invece che Mompou? La tentazione di rammaricarsi è in effetti molto forte, perché sicuramente le sue esecuzioni dei *Quadri di un'esposizione* o dei *Concerti* di Brahms sarebbero oggi di sicuro riferimento. Ma ciò che è stato è stato, e noi dobbiamo accettare l'interprete com'era, con il suo retaggio culturale, il suo mondo spirituale, i suoi gusti.

Vi faccio ascoltare allora una di queste piccole composizioni, una delle tantissime da lui recuperate e trasformate, per la preziosità del suono e la cura dei particolari, in piccoli gioielli. Proprio per cogliere meglio questo aspetto dell'espressività del suono, dell'uso del pianoforte quasi come una palestra per una continua ricerca di variazioni timbriche, vi faccio sentire una composizione di Granados, proponendovela prima in una versione che è trascritta, ma che potremmo definire ‘pseudo-originale’. È la famosa *Danza española* op. 37 n. 5 di Granados, composta per pianoforte ma con l'intento di imitare la chitarra e il mondo spagnolo che essa evoca: ricondotta alla chitarra, la composizione sembra ritrovare la propria espressione più naturale:

ASCOLTO Granados, Danza española op. 37 n. 5 (Andaluza) Trascrizione di Miguel Llobet (1878-1938) (Rey de la Torre)

È un piccolo quadretto di un mondo autenticamente spagnolo, per il colore fortemente ‘chitarristico’ soprattutto dell'accompagnamento, per il canto un po' languido della melodia: di fatto è una danza che è anche una serenata, quindi una danza non necessariamente mossa da un ritmo trascinante, ma piuttosto da quel senso di malinconia e di abbandono che è tipico delle notti spagnole.

Sentiamo come suona Michelangeli questo brano:

ASCOLTO Granados, Danza española op. 37 n. 5 (Andaluza) (Michelangeli)

Quel ritmo che già di suo doveva essere abbastanza elastico, qui emerge ancora più elastico, addirittura usa dei tempi diversi per l'accompagnamento (la mano sinistra imita gli arpeggi della chitarra) e per la melodia, dei tratti fortissimi..

È in verità un modo di suonare che irritava molti critici, che lo accusavano di essere un po' troppo ‘rileccato’, troppo minuziosamente controllato su ogni singolo dettaglio, in definitiva un po' stucchevole. Qui la questione diventa un fatto puramente di gusto, io credo, ma certo nessuno ha mai potuto contestare la cura e la padronanza con cui ha affrontato composizioni come queste.

Bisogna che sia chiaro, tuttavia, che Michelangeli non sapeva solo lavorare di lima, ma sapeva essere anche un grande architetto, dove l'ampiezza delle composizioni lo richiedeva. Nelle composizioni di vasto respiro sapeva esprimersi seguendo a mio parere una ferrea logica musicale che non subiva mai cedimenti, cosicché mai nulla risultava squilibrato.

Mi è naturalmente difficile dimostrare tale aspetto in questa sede, dal momento che l'equilibrio architettonico di una grande composizione non si può cogliere se non ascoltando il pezzo per intero, e il tempo ci è tiranno; restiamo quindi nel mondo delle piccole composizioni, dove Michelangeli si è forse anche divertito a recuperare pagine sconosciute di autori altrettanto poco noti. Uno di questi confetti musicali, come potremmo definirli, era questa *Cancion y Danza* che vi propongo, opera di un certo Mompou, musicista catalano che deve buona parte della sua notorietà, almeno in Italia, a Benedetti Michelangeli. Anche in questo ‘ninnolo musicale’ compare pienamente l'aspetto della rifinitura nel dettaglio:

ASCOLTO Federico Mompou (n. 1893) Cancion y Danza n. 1 (1921) (Michelangelo)

Era un uomo del piccolo salotto ottocentesco, dei Paderewski, per intenderci, dei Rosenthal, perfino di Rachmaninov o di Cortot, ma questi erano tutti pianisti che avevano almeno venti, trenta, quarant'anni più di Michelangelo. Anch'essi presentavano al pubblico un repertorio simile, e Michelangelo si inseriva quindi in un contesto culturale di pianisti che erano di una generazione o due più vecchi di lui. Certo, anche Horowitz o Cortot facevano ancora in quegli anni queste cose, ma erano pianisti il cui repertorio era ormai sedimentato e stagionato, mentre Michelangelo debuttava inserendosi in un contesto che in realtà si sta già trasformando.

Per restare su questo tema del repertorio in programma, va ricordato che spesso i diversi aspetti che abbiamo evidenziato potevano combinarsi e ritrovarsi in un'unica composizione: da una parte il virtuosismo, la tecnica prodigiosa e mozzafiato, dall'altra il gusto per il ninno musicale. Dall'altra ancora il recupero del passato. Ecco che allora uno dei cavalli di battaglia, come lo era per Horowitz, era anche per Michelangelo la musica di Scarlatti. I pianisti sanno che qualche volta Scarlatti è di una difficoltà mostruosa per il pianista, anche perché la meccanica del pianoforte risponde in maniera diversa da quella del clavicembalo: quella del pianoforte moderno è più pesante, quindi più faticosa da suonare e più difficile da controllare, essendo più sensibile alle minime variazioni, soprattutto là dove ci sono veloci note ribattute. Per i pianisti le Sonate di Scarlatti sono modelli di esecuzione a volte di una difficoltà enorme, ma ancora una volta Michelangelo ci offre prestazioni davvero strepitose, soprattutto, come sempre, nel gioco dei timbri, controllatissimo anche dove le difficoltà sono ai limiti delle possibilità tecniche della mano.

ASCOLTO Scarlatti, Sonata L 465 Milano, 20 gennaio 1943 (Michelangelo)

C'è una piccola composizione che Michelangelo ha recuperato e ha trasformato in un vero e proprio gioiello dal punto di vista della sonorità. È una Sonata di Baldassarre Galuppi, musicista veneziano del Settecento, la cui difficoltà dal punto di vista tecnico-esecutivo delle note è veramente elementare - la mano sinistra realizza un semplicissimo accompagnamento che viene chiamato basso albertino ed è una delle prime cose che gli allievi imparano a fare, la melodia è davvero molto semplice -, ma il tipo di suono è veramente strepitoso.

ASCOLTO Galuppi (1965) (Michelangelo)

Si dirà che è buono il pianoforte, che è stato bravissimo il tecnico che l'ha messo a punto, ma è un fatto che Michelangelo si tirava dietro il proprio accordatore e curava con un'attenzione maniacale i propri pianoforti, per ottenere questi risultati. D'altra parte senza queste sonorità, la composizione perde tutto, non è più nulla. Si comprende come per Michelangelo fosse fondamentale la qualità del suono. Noi lo percepiamo chiaramente in questa composizione molto semplice, per lui ogni musica aveva questo riferimento assoluto, il suono.

Raccontava Gianandrea Gavazzeni in proposito: "Mi ricordo di una settimana a Napoli. Benedetti doveva incidere dischi con l'Orchestra Scarlatti, e non incise niente. Lo incontravo ogni mattina all'Excelsior e gli dicevo: "Oggi incidi?" e lui mi rispondeva: "Non so, non trovo il suono..."⁹

Si può dire che avesse un'attenzione maniacale per il suono, senza il quale per lui non vi era musica, ma che molti interpretavano come il capriccio di un pianista pignolo ostinato a volersi atteggiare a primadonna. Il pianoforte doveva essere perfetto, in Ravel, in Beethoven, in qualunque autore; e se così non era, preferiva piuttosto disdire i concerti, rinunciare ai cachet, pagare le penali. Aveva questo senso di rispetto per il suono, per la musica. Qualcuno dice, non aveva il rispetto per il pubblico: forse. Però, dal suo punto di vista, se le condizioni non erano perfette, tutto avrebbe perso di senso, e il pubblico sarebbe stato moralmente e spiritualmente truffato. Per lui era proprio una forma di rispetto per il pubblico.

A questa ricerca di perfezione era dovuta anche la straordinaria conoscenza che aveva dello strumento, e che gli permetteva di ottenere sempre il massimo che si potesse richiedere a un pianoforte. Ricordava Angelo Fabbrini, l'accordatore che lo seguì negli ultimi anni:

"Si sono scritte tante cose al riguardo, ma solamente chi ha lavorato con Arturo Benedetti Michelangelo può rendersi conto di quale fosse il grado di preparazione per quel che concerne il controllo del tasto. Era in grado di rilevare infallibilmente differenze minime quali, e non esagero, lo spessore di un foglio di carta velina; le prime volte credevo si trattasse di un caso, ma mi dovetti poi ricredere perché compresi quanto grande fosse la sua sensibilità ai minimi particolari [...] In certi

⁹ Enrico Filippini, '... se Benedetti Michelangelo non trova il suono?', in *Repubblica*, 28 aprile 1977; riportato in *Arturo Benedetti Michelangelo. Il Grembo del suono*, Catalogo della mostra, Milano, Skira, 1996, p. 108.

momenti avevo l'impressione che lui cercasse nel pianoforte il contatto della corda che si ottiene col clavicordo, tanto viscerale era il suo rapporto con il suono"¹⁰.

Mettendo insieme tutti questi aspetti, si possono forse meglio comprendere le ragioni di quel Bach-Busoni, quella famosa *Ciaccona* che è diventata una delle interpretazioni più profonde ed emozionanti di Arturo Benedetti Michelangeli: c'è infatti la rilettura neoclassica del passato (Bach riletto attraverso il pianismo di Busoni, come si usava nella cultura italiana di quegli anni), c'è la tecnica prodigiosa, c'è soprattutto il culto del suono, che fa del pianoforte una vera e propria orchestra. Non è un caso che proprio questo brano abbia fornito lo spunto a Giovanni Testori per un suo bellissimo articolo comparso sul *Corriere della Sera* del 3 febbraio 1979 e intitolato *Il Grembo del suono*, titolo che è stato poi riutilizzato anche per la mostra sul pianista allestita a Brescia nel 1996. L'articolo è interessante, perché ci induce a ragionare sul fatto che un'esecuzione di livello qualitativo tanto elevato, non implica più soltanto considerazioni di ordine strettamente musicale, ma riflessioni di ben più ampia portata e profondità. Così infatti scriveva Testori:

“Esiste nello spazio un'ansa, un porto, una conca, una valle? Esiste una cavità, un grembo in cui tutte le note che abbiamo ascoltato vanno a sdraiarsi e a morire per poi da là, sempre e solo da là, rinascere e rivenirci incontro uguali a se stesse eppure continuamente diverse? E se questo luogo, che percepiamo, ha davvero una sua realtà, come immaginarlo? Quale nome quale figura attribuirgli? Credo che nell'esperienza d'ogni uomo si stabilisca, prima o poi, un punto in cui gli è possibile dire: è qui; è dentro questa frase, dentro questo movimento, in quest'aria, in questo suono, in questa voce; è qui che quell'ansa, quel porto, quella valle si configurano. Per quanto mi riguarda avevo avvertito da lungo tempo che quel luogo avrebbe potuto coagularsi in qualche remoto canto gregoriano, depositatosi dentro di me come l'orma e la cicatrice stessa della pietà fattasi suono; più avanti, quasi fosse di quello la naturale compensazione, la naturale costituzione e legiferazione, pensai che quella identificazione sarebbe accaduta in qualcosa come la *Ciaccona* di Bach; quindi, procedendo negli anni, ebbi la certezza che in quel frammento, che lì e solo lì, si sarebbero concretati per me quella cavità, quella valle e quel grembo.

Incapace di leggere fino in fondo una partitura e di stabilire tra nota scritta e nota eseguita l'istantaneità d'incarnazione, aspettavo che la prova di un'esecuzione di quel brano mi rendesse la possibilità d'afferrare e costituire quel luogo; e d'afferrarlo e costituirlo come un punto fermo; una zona franca; un'astorica zona in cui tutta la vicenda della musica potesse trovare il suo centro, la sua stabilità, la sua serenità e la sua pace [...].

Allorché, alcuni anni fa, m'accadde di sentire le primissime note dell'esecuzione che, della *Ciaccona*, Benedetti Michelangeli aveva inciso, ebbi di colpo un trasalimento; come se quelle note fossero un annuncio; anzi, l'apertura stessa di quell'entità sonora, meglio, di quella sonora identificazione che cercavo. Cos'è che faceva quell'esecuzione tanto diversa dalle altre? E cosa la rendeva non già un'esecuzione, ma una sorta d'incarnazione di quell'ansa, di quella cavità, di quell'alveo fuori dal tempo e fuori dagli eventi? Probabilmente in quel momento, il pianista, quel pianista, cioè a dire Benedetti Michelangeli, non interpretava; forse non eseguiva neppure; forse ritrovava nel fondo della sua e nostra memoria, nel fondo del suo e nostro abisso, sulle precipiti cime delle sue e nostre vertigini, le note prime e ultime, quelle note che essendo passato e dando verso il futuro si fanno, di volta in volta, presente; eterno e circolare presente.

Vorrei insistere su quest'ultimo aggettivo. Infatti il modo in cui la musica di Bach sotto o dentro le mani di Michelangeli, nell'unico, inscindibile impasto che si crea tra le sue mani e i tasti del pianoforte, andava depositandosi nello spazio era appunto un cerchio di perfezione. Non la perfezione di ciò che è obbedienza tecnica e meccanica, ma di ciò che è ripercorrimiento e reinvenzione dell'impronta suprema e del supremo disegno fattisi musica, suono: quell'impronta che, appunto, genera perché il generato ritorni dentro il proprio grembo: perché sia vita staccata per un attimo (e nel nostro caso, appunto, suono o nota di quel determinato momento della storia) e, fattasi grondante di dolore e di gioia, confusasi nella carne, crocifissasi nel sangue, riaffondi là da dove era uscita.

Nell'edizione in parola mi riusciva così impossibile decifrare la temporalità dello spartito bachiano; era Bach, sì; era ben la *Ciaccona* (nella riduzione famosissima di Busoni), ma era nello stesso tempo tutta la musica apparsa prima di Bach e tutta la musica che sarebbe apparsa poi; canestro amplissimo dove le note e i loro ritmi filavano come una manna, uno zucchero divino; perle; cristalli; diamanti; ora isolati, ora a gruppi e manciate, che trascinavano in loro l'umana gioia e gli umani dolori verso lo specchio della loro medesima entità e, dunque, della loro medesima verità. Le rifrazioni risultavano infinite; in ognuna d'esse mi pareva di poter riconoscere l'aprirsi e il richiudersi, come in una bolla, di un altro autore, ora di prima, ora di dopo; e altresì quelle note che ognuno di noi ha sognato o ha sentito nascere dentro di sé, come un gemito, quando il cuore e la mente sono troppo presi dalla felicità o dall'angoscia [...].”

Più avanti Testori cita un passo di Goethe riferito a un'altra opera di Bach - “Colui che ascolti questa musica trae un sentimento come se l'armonia eterna s'intrattenesse con se stessa, come se questa musica avesse albergato nel grembo d'Iddio poco prima della creazione”- e conclude: “Michelangeli così eseguendo o ricreando quel brano di Bach, metteva in carne, sul suo strumento, e dilatava poi nello spazio il sublime pensiero goethiano”.

Questi non sono pensieri usciti dalla penna di un critico costretto a inventare qualche nuova trovata per recensire in modo originale uno dei tanti concerti del pianista. Sono invece le attente riflessioni di una persona di grande cultura che si addentra in concetti molto profondi: questa conca dove tutto va a confluire, questa idea di un suono

¹⁰ Arturo Benedetti Michelangeli. *Il Grembo del suono*, cit., p. 159.

posto all'origine di tutte le cose, nel grembo stesso d'Iddio, richiama in fondo quanto sostenevano le filosofie degli antichi Veda di tremila anni fa: l'*om*, il suono come fonte e origine di tutto l'universo, e così via. Quella che potremmo definire la "religione del suono" di Benedetti Michelangeli ci riporta insomma a un retaggio culturale antichissimo, che concepiva il suono come preghiera, come rapporto tra l'io e l'assoluto, e ha permeato poi di sé tutta la storia dell'Occidente e non solo il canto gregoriano evocato da Testori.

Ascoltiamo questa composizione, che è veramente straordinaria nella versione originale per violino, nella trascrizione pianistica di Busoni, e soprattutto nella superba interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli:

ASCOLTO Bach/Busoni Ciaccona (Michelangeli)

Torniamo però al gioco dei paragoni delle esecuzioni, che forse ci aiuta di più. Questo culto, diciamo così, per il suono, per la sonorità che ha dietro di sé una spiritualità profonda, è ben evidente nelle esecuzioni che Michelangeli ha proposto della nota *Marcia Funebre* di Chopin. Anche questa Sonata andrebbe ascoltata integralmente, ma sentiamo almeno l'inizio, dal momento che già nei primissimi accordi è possibile percepire alcuni aspetti del pensiero che ne sta all'origine. Sarebbe opportuno soffermarsi su questa Sonata di Chopin, che culmina non tanto nella famosa *Marcia funebre*, quanto direi nel movimento finale che è la rappresentazione del nulla assoluto: forse mai come in questa Sonata la morte viene rappresentata così direttamente e autenticamente come una scarnificazione e un annullamento totale. Dapprima c'è l'angoscia per la morte, l'affanno di chi inutilmente lotta per liberarsi dalla sua incombente presenza (il primo movimento), poi lo stridor di denti del secondo movimento, interrotto dalla citazione della melodia di un canto tradizionale polacco che si intitolava *Niepodobienstwo (Impossibilità)*; poi la tragica e cupa *Marcia funebre*; infine, il Finale segna il totale annullamento: non c'è più melodia, non c'è più armonia, non c'è più ritmo; c'è soltanto un brivido gelido che spazza via ogni cosa e sottolinea l'assoluta impotenza della volontà umana di fronte al destino.

Già dalle prime note sentiamo questo rapporto terrificante di Chopin con la morte, che non è la battaglia, la lotta che intraprende Beethoven con la sua *Marcia funebre*: dopo una lotta terrificante costui ne esce infatti vincitore, mentre Chopin ne esce perdente.

Ascoltiamo Arturo Benedetti Michelangeli in un'esecuzione del 1952 ad Arezzo:

ASCOLTO Chopin Sonata op. 35 incipit (Michelangeli, Arezzo, 12 febbraio 1952)

Sembra proprio di vedere in faccia la morte: c'è un profondo senso di angoscia, un respiro ansimante, affannato. Sembra una lotta, un dramma senza soluzioni, senza vie d'uscita, tanto che nemmeno il secondo tema riesce a distendersi in un vero momento lirico. Il sentimento d'angoscia riprende infatti il sopravvento e domina tutto il movimento.

Sentiamo ora Artur Rubinstein, il grande pianista che ha dato vigore alla musica di Chopin, e ne è stato uno dei massimi interpreti: sentite come è più solare, più luminoso, tutto sommato meno tragico:

ASCOLTO Chopin Sonata op. 35 incipit (Rubinstein)

Qui la cavalcata è energica, quasi che ci sia una forte volontà di combattere contro quel senso di annientamento che Michelangeli pone invece in risalto; non ha quei toni cupi, sembra più ottimista. Tutto sommato non mi sembra che Rubinstein abbia la stessa profondità di pensiero - sebbene io lo ammiri comunque come un grandissimo pianista. Naturalmente nel giudizio influisce anche la qualità dell'incisione, ma ciò spiega come mai Michelangeli fosse tanto pignolo anche da questo punto di vista.

Mi permetto di farvi ascoltare anche un'altra esecuzione, ancora più 'muscolosa' se possibile: qui veramente c'è il pianismo più robusto che si possa concepire, ai limiti direi della resistenza del pianoforte. Dal punto di vista della resa sonora è un qualcosa di mozzafiato, ma a me personalmente sembra molto più superficiale, senza offesa più americano: Horowitz.

Certo, Horowitz è un uomo di spettacolo, alla ricerca dell'effetto, e ci dà una Sonata *Marcia funebre* dove tutto sembra dimensionato sulle misure del palcoscenico, con risultati che sono spesso strepitosi; ma secondo me ne soffre il significato spirituale della composizione.

ASCOLTO Chopin Sonata op. 35 incipit (Horowitz, 13 maggio 1950)

Manca quell'angoscia, quell'ansia di disperazione, sentite come è più quadrato nel ritmo, più misurato, anche se dal punto di vista della sonorità non gli manca nulla.

Sarebbe bello proseguire con questi confronti sul medesimo frammento. Ma passiamo al Finale della Sonata, dove torniamo nel mondo di un virtuosismo più vistoso; ma questo, vi dicevo, è l'annullamento, è un vento gelido che scoperchia le tombe, e Michelangeli lo suona in un modo, con quei crescendo e quei diminuendo che sono respiri, che fa davvero rabbrivire.

ASCOLTO Chopin Sonata op. 35 Finale (Michelangeli, Arezzo, 12 febbraio 1952)

Io vi assicuro che sentire dal vivo queste cose è un'emozione incredibile. Non è spettacolo questo, ma espressione di una spiritualità. Mi sembra di percepire più spettacolo nell'esecuzione di Horowitz, più tecnica, meno spaventosa, conclusa dalla cannonata dell'accordo finale che sembra voler sollecitare a tutti i costi l'applauso.

ASCOLTO Chopin Sonata op. 35 Finale (Horowitz, 13 maggio 1950)

Mi piacerebbe soffermarmi più a lungo su questi paragoni, ma il tempo non ce lo permette.

Passiamo allora a considerare un altro aspetto del pianismo di Michelangeli, e cioè la naturalezza. Questa qualità contribuiva a renderlo un pianista apprezzato soprattutto dai pianisti, perché il suo modo di suonare così composto, così impassibile, ma al tempo stesso così naturale, così 'fluidò', nascondeva ai non esperti tutte le difficoltà, ed era quanto di meno spettacolare si potesse realizzare. Se ad esempio ascoltiamo la sua esecuzione delle famose *Variazioni Brahms-Paganini*, che richiedono una notevole dose di virtuosismo tecnico, è difficile rendersi conto delle difficoltà che vi sono contenute. Tutto sembra filare liscio, e il fraseggio sembra rispondere a una logica puramente musicale, in nessun modo condizionata dai problemi tecnici.

ASCOLTO Brahms Paganini (26 ottobre 1948, Londra) (Tema - Var. I - IV) (Michelangeli)

È un Capriccio di Paganini, quasi una danza, col suo ritmo molto scandito, orecchiabile.

Var. I: tutta formata da note doppie, è molto tecnica, quasi un esercizio per le dita

Var. II: Anche questa è molto tecnica, ma le note doppie sono affidate solo alla mano sinistra

Var. III: Compare un gioco alternato tra le mani, molto leggero, con una sonorità quasi da carillon

Var. IV: Qui c'è un'importante presenza dei trilli, con le ultime dita, quarto e quinto dito (il che è molto difficile); i trilli passano poi alla mano sinistra, mentre la destra è impegnata a prendere le note di salto.

Il confronto con un altro pianista ci fa capire più chiaramente che il brano contiene dei passaggi alquanto ostici. Eppure anche qui Benedetti Michelangeli tiene come obiettivo principale quello della ricerca delle sonorità, trattando il pianoforte qualche volta come un'orchestra sinfonica, altre volte come una sorta di carillon, e così via.

ASCOLTO Brahms Paganini (26 ottobre 1948, Londra) (Tema - Var. I - IV) (Josep Colom)

Con apparente totale naturalezza, Arturo Benedetti Michelangeli sapeva far trasfigurare le opere che interpretava, realizzando veri e propri miracoli di esecuzione pianistica. Abbiamo ricordato la *Ciaccona* di Bach / Busoni, potrei aggiungere i *Preludi* o le altre composizioni di Debussy, la *Sonata op. 111* di Beethoven e così via tante altre pagine di incommensurabile bellezza. Non posso a questo proposito non farvi ascoltare il Concerto in Sol di Ravel, uno dei vertici assoluti della sua arte interpretativa, ancora una volta confrontandolo con un altro pianista oggi ritenuto tra i migliori per questo tipo di repertorio. Sentiamo dunque prima l'esecuzione di Aldo Ciccolini:

ASCOLTO Maurice Ravel: Concerto in Sol - I. mov. (Allegrement) (Ciccolini)

Sentiamo ora Benedetti Michelangeli, e poiché il tempo che ci resta è breve, vorrei sottoporre alla vostra attenzione soltanto un piccolo particolare, e cioè l'incredibile espressività dei trilli esposti nell'*Andante quasi cadenza*, che non ha uguali, io credo, nella storia dell'esecuzione di questo Concerto:

ASCOLTO Maurice Ravel: Concerto in Sol - I. mov. (Allegrement) (Michelangeli)

La tirannia del tempo ci costringe a una rapida conclusione, sebbene molte cose ancora si potrebbero - anzi si dovrebbero - raccontare su Arturo Benedetti Michelangeli: la sofferenza, il ritiro, la ricerca di essenzialità e di semplicità. Forse qualcuno si stupisce a sentire queste parole riferite ad un artista comunemente ritenuto tra i più 'difficili' ed esigenti. Eppure Michelangeli era difficile solo per chi non sapeva cogliere la sua profonda, coerente, strenua ricerca di essenzialità. Come ho già avuto occasione di scrivere sulle pagine di un recente libro sul pianista bresciano, "forse il ritratto 'francescano' che Armando Torno ha di lui più volte tracciato rimane ancora il più credibile, il

più convincente, il più ‘umano’. L’eredità più bella e meno conosciuta che Michelangeli ci ha lasciato, scriveva il giornalista milanese, sta nella lezione, impartita con esemplare coerenza, che alla musica e al mondo occorre accostarsi con ‘sorella semplicità’..”¹¹.

Non possiamo soffermarci anche su tutti questi aspetti, anche perché l’intento era soprattutto quello di farvi ascoltare della buona musica. Mi congedo allora facendovi ascoltare una piccola curiosità, una di quelle piccole perle che erano uno dei tesori dell’arte musicale di Arturo Benedetti Michelangeli. Questa però non è un’opera pianistica, ma un canto popolare trentino da Michelangeli riarmonizzato per il Coro della S.A.T., per il quale provava un senso di profonda amicizia. È una ninna-nanna, un piccolo gioiello che ci mostra un volto in fondo poco conosciuto di colui che può a ben ragione essere considerato il più grande pianista del secolo ormai concluso.

ASCOLTO 'Ndormenzete popin (canto popolare trentino riarmonizzato da Arturo Benedetti Michelangeli); esecuzione del Coro della SAT, dir. Mauro Pedrotti (1997)

¹¹ Clara Martinengo Villagana e Stefania Monti, *Arturo Benedetti Michelangeli. Genio e compostezza*, Bornato, Sardini, 1998, p. 110.