



Teatro Alighieri
sabato 26 giugno 2004, ore 21

MAURIZIO POLLINI

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,
Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,
Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella DalmonTE,
Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giuliani, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Alessandro e Claudia Miserochi, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Banca Galileo, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Maurizio Pollini
pianoforte

Fryderyk Chopin

(1810-1849)

Preludio in do diesis minore n. 26 op. 45

Ballata in la bemolle maggiore n. 3 op. 47

Ballata in fa minore n. 4 op. 52

Due Notturmi op. 48

n. 1 in do minore

n. 2 in fa diesis minore

Scherzo in si minore n. 1 op. 20

Claude Debussy

(1862-1918)

Préludes

(Livre II)



Fryderyk Chopin

**MAURIZIO POLLINI:
DISCIPLINA E GRANDEZZA DELL'INTERPRETE**

Maurizio Pollini, un analista del testo musicale? Un filologo della partitura? Strano ma si può anche cominciare così, minimizzando, il ritratto di uno dei maggiori pianisti viventi (per me di gran lunga il migliore, anch'io come Luigi Nono confesso "la mia stupefatta coscienza per il suo pianismo"), il ritratto di questo milanese, figlio d'arte nel senso largo: suo padre Gino Pollini famoso architetto, lo zio materno Fausto Melotti famoso scultore. Lui, Maurizio, a Milano è nato sessantuno anni fa e ci continua a vivere. Appartiene a quel novero di ragioni, sentimenti, esseri umani che hanno fatto scrivere di recente a Patrizia Valduga in una generosa prosa d'amore per la sua città che tra i benefici del viverci c'è questo: "Posso passare sotto le sue finestre e sospirare quanto mi pare". Lo potete sentire tutti, se passate là sotto nella vecchia via Piatti qualche volta, anche se Pollini non è rimasto confinato sulla scena ambrosiana ma già a diciotto anni è stato proiettato su quella internazionale per le sue esecuzioni di Chopin che gli valsero il primo premio a Varsavia. Voglio ricordare, per inciso, che si presentò con l'integrale degli Studi di Chopin, op. 10 e op. 25; pochissimi i grandi virtuosi in grado di eseguire l'integrale degli Studi. Neppure Rubinstein, Horowitz o Richter la realizzarono per le difficoltà insormontabili, anche sul piano fisico. Pollini al concorso, per obbligo di regolamento, ne eseguì 'solo' quattro: l'op. 25 n. 10 e n. 11 e poi l'op. 10 n. 1 e n. 10. Una scelta di rigore e di coraggio estremo. La decisione di portare quel programma fece sostenere allora a Piero Rattalino che quel ragazzo o sarebbe diventato il più grande pianista del mondo o "sarebbe finito in manicomio".

Anche se vera follia parve quando una decina d'anni dopo, nei primi anni Settanta, Pollini realizzò una serie di concerti con programmi che rappresentarono allora la più grande innovazione nel concertismo mondiale eseguendo capisaldi della musica moderna e contemporanea. Il *Klavierstück X* di Stockhausen suonato a memoria (questo sì, follia pura) alla Scala in maniche di camicia,

perché i *clusters glissandi* sarebbe stato impossibile realizzarli con le maniche del frac e, ancora una follia, a memoria, la Seconda Sonata di Pierre Boulez a Torino, all'Unione Musicale, poi la rivelazione del primo e secondo Concerto di Bartók con Claudio Abbado e l'integrale di Schönberg, che allora, si può dire, nessuno quasi conosceva.

Ma qui scivoliamo nella leggenda. Veniamo invece all' 'analista' e al 'filologo': dopo un recente incontro con gli studenti madrileni, ai quali aveva tenuto una delle sue rare lezioni spiegando se stesso con parole e con brani al pianoforte, fu presentato da un critico musicale spagnolo come "*El defensor de la música contemporánea*" con questa ouverture di aggettivi: "*Concreto, empirico, estudioso, analítico y detallista*". È a mio avviso una buona 'entrata' nella descrizione della sua personalità. La sonorità della lingua castigliana e l'assenza di superlativi rendono dovutamente onore alla modestia di un interprete coscienzioso, che fa, esplicitamente, di queste doti di base, ben piantate per terra, la condizione per ascendere al vertice.

Quell'incontro di Madrid ha forse mostrato al pubblico, più di altri momenti della vita di Pollini, come la lunghezza del cammino in salita, dalle premesse più elementari della disciplina fino alle celebrate esecuzioni nelle cattedrali della musica mondiale, si possa percorrere senza smarrirsi solo a una condizione, quella di una concentrazione poderosa. Quella concentrazione che lui si porta dietro da New York a Salisburgo, lì dove avvenne il suo primo incontro con Karajan nel 1974, e dove il Progetto Pollini ha esordito per svilupparsi poi, di nuovo, a New York, e poi a Tokyo, e ora a Roma, in quella Roma che negli ultimi anni grazie alle scelte coraggiose dell'amministrazione cittadina, alla genialità creativa di Renzo Piano e all'impulso e al carisma di Luciano Berio è diventata una vera capitale della grande musica. *L'habitus* della concentrazione impone al musicista gesti che possono apparire liturgici, ma non hanno niente di mistico. Certi riti che precedono e accompagnano un concerto sono le forme in cui la concentrazione si veste davanti al pubblico e sono indispensabili a contenere in forme cortesi l'energia necessaria per chi deve percorrere

tutta la strada che c'è tra il dettaglio, l'analisi filologica dello scritto musicale, l'immenso accumulo di preparazione, esercizio, memoria, virtuosismo, e il traguardo: l'uscita dalle quinte davanti al pubblico per ricevere quell'applauso iniziale tipicamente consapevole della tensione e dell'attesa, affettuoso, ammirato, ma rispettoso e contenuto.

Per questa laboriosa via, dell'analisi, del dettaglio, dello scavo nell'opera, e solo così, la musica eseguita di Pollini arriva al cuore dell'ascoltatore, perché soltanto attraverso quell'opera meticolosa di ricerca e ricostruzione egli riesce a raggiungere e rappresentare il nucleo incandescente dell'opera d'arte: la libertà creativa dell'autore. Romantico può essere il risultato, se è il caso, ma certo non lo è – almeno nel senso più banale della parola – il metodo che porta alla sua conquista. Nel rapporto tra arte e sapere c'è in Pollini come una solida eredità del mondo classico, il riflesso di quella unità del trivio e del quadrivio che ha attraversato il Medioevo e intorno alla quale il Pirenne ha raccolto il motto, in uso per criticare la decadenza nell'epoca carolingia: “cattivo latino, cattivo canto, cattiva scrittura, cattivi costumi”. Una denuncia della compatta unità federativa dei vizi come delle virtù. Nei monasteri dove si cantava male, erano cattivi anche i copisti, si parlava un pessimo latino, e i monaci erano per di più scostumati. La cattiva qualità della musica è una insidia di tutte le epoche: anche Bach si lamentava dei pessimi cantori a cui doveva affidare l'esecuzione delle sue opere. E quando si vuole alzare la qualità, la riforma deve investire tutti i lati. Noi moderni lasciamo i costumi alla sfera privata, nei limiti del codice penale, e facciamo bene, ma facciamo male a non tenere insieme gli altri tre punti. Forse dovremmo proporre quello slogan di denuncia alle scuole italiane, che della musica tendono a non occuparsi. La riforma monastica cluniacense, nel decimo secolo, cominciava dalla musica e i risultati non solo si sentirono sotto le volte delle basiliche, ma si videro anche nello splendore delle biblioteche. Pensando alla federazione delle virtù, e dei vizi, di un pianista potremmo aggiungere, in omaggio alla specialità: la buona, o cattiva memoria. E avremmo

il quadro di quel formidabile edificio di cultura che sta dentro la personalità di Pollini.

Lo conosco personalmente da almeno vent'anni e so quanto sempre ci tenga a definirsi "interprete" e quale enorme considerazione e sacro rispetto abbia per le opere e gli autori. Nella tradizione dell'Ottocento l'interprete era il compositore, i grandi autori erano anche i grandi pianisti: Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Liszt sopra tutti gli altri, che fu anche il primo a imporre l'obbligo di suonare a memoria. Nel Novecento questa tradizione si modifica e si perde. Ancora nella prima metà del secolo passato vi sono grandi interpreti che scrivono anche una loro musica d'occasione, soprattutto parafrasi, variazioni, fantasie, ma restano essenzialmente interpreti. Pollini non è tra questi e si concepisce come un musicista "al servizio" del compositore, antico o contemporaneo. Diventa anche lui, a suo modo, 'compositore' in quanto autore di programmi. Da puro interprete Maurizio è diventato nel tempo sempre più anche un creatore di programmi, il che certo lo accomuna ad altri grandi pianisti. Ma, nell'evolvere e divenire anche inventore di progetti, egli ha fatto un passo avanti verso un risultato che è suo proprio: quella che era già in passato una attenzione particolare ad assortire le musiche nei concerti è diventata un'arte sviluppata, è diventata una coltivatissima sapienza che combina opere, costruisce tra loro ponti, indica significati là dove potevano apparire solo distanze e stridenti diversità. Pollini non ti consente di cadere nella disattenzione dell'ascolto passivo, non accetta la ripetitività, vuole scuotere la *routine*, ma non attraverso una banale provocazione. Lui non complica inutilmente la vita a chi lo ascolta, anzi vuole facilitargli la comprensione, talora con accostamenti per contrasto, talora con accostamenti per somiglianza e identità. Ma non ci distrae con dettagli marginali. Dettagli, sì, possono essere, ma anche indizi che mostrano il percorso verso il centro dell'opera. All'opposto di Horowitz che affermava di suonare soprattutto quello che il pubblico gli chiedeva, Pollini cerca di far crescere il pubblico spiegandogli un repertorio sempre più nuovo e imponendoglielo.

Non è l'unico ad essersi applicato alla composizione di programmi musicali indirizzati a uno scopo; molti

lavorano per confezionare concerti e cicli che piacciono e valorizzano il patrimonio musicale, unica è di Pollini la assoluta dedizione all'autore, unico lo spirito di servizio che analizza l'opera, che cerca di comprenderne tutti i risvolti, i rimandi, i giochi che l'autore vi ha esposto e nascosto. [...] Ed è chiaro che si avvicina alla musica come un filologo classico a un testo di Platone o di Orazio, disponendo del pieno controllo della disciplina della lettura e della comprensione del testo. Ecco perché a cinquant'anni si era messo a studiare i lirici greci, naturalmente, leggendo l'*Urtext* in greco, oppure sistematicamente tutto Balzac in lingua originale. La lezione dell'ermeneutica è potenzialmente infinita: ogni volta che la riavvicini, una partitura torna a parlarti, ti rivela qualche nuova possibilità interpretativa. E l'etica dell'interprete comprende vari saperi ma soprattutto una virtù: la modestia di mettersi al servizio del testo. Lì c'è come un giacimento, un *corpus* di codici, valori, segnali, da cui si può ricavare sempre qualche cosa che sia più preciso, più profondo.

Modestia, certo. A chi lo osanna come un “nuovo Chopin”, lui replica che il compositore è qualche cosa di incommensurabilmente superiore, ma non lo fa solo per trarre di impaccio la sua ritrosia, la sua evidente e amabile timidezza, lo fa con tutta la serietà che gli impone la sua concezione della musica, il corredo di attenzioni tecniche e rituali che la musica esige. Pollini nonostante sia persona spiritosa, nonostante gli piaccia giocare, scherzare, divertirsi, non vi suonerà mai ‘un pezzo’ per stare allegri. È disposto a spiegarvi, con sintesi tacitiana, il mistero che si nasconde sotto certe linee melodiche, è disposto a spiegarvi con pochi accordi sulla tastiera, appena accennati, segreti che si nascondono sotto certe costruzioni armoniche o a buttarsi nella lettura di una parte per accompagnare quattro amici che si divertono a cantare con lui scene del Don Giovanni, ma chiedergli ‘un pezzo’ sarebbe – scusate il paragone – come chiedere a un prete di improvvisare una messa per gioco. Il ‘pezzo’ è qualcosa che si riserva alla solennità della sala.

I suoi progetti, quelli che gli americani chiamano le *Perspectives series*, non sono solo assortimenti ben calibrati. Si tratta di un modo di approfondire le relazioni

tra musiche dello stesso autore, della stessa epoca, di autori diversi e di diverse epoche, che portano a capire identità, diversità e continuità, che il programma, insieme all'interpretazione di Pollini, fa balzare fuori. Lui ci aiuta a cogliere delle relazioni vere che senza il suo lavoro non avremmo sentito, visto, goduto. Unica è la capacità di Pollini di farci percepire in Beethoven il senso di un *Klavierstück* di Schönberg, e in un'opera contemporanea la presenza della tradizione. Pollini è in questo senso anche autore: crea il pezzo, perché ce ne dà una versione mai ascoltata prima, crea il concerto, crea il progetto, spiega, suonando e combinando opere di altri, la storia della musica, la sua evoluzione, le sue continuità, da un ideale di Grecia antica a Debussy, da Monteverdi a Berio. In questa funzione la sua opera appare estremamente semplice, ed è la semplicità dei grandi creatori, dei grandi artisti che soltanto in una cosa vogliono ingannarci (e ci riescono): nel fare apparire semplice quello che è il risultato di una fatica e uno studio immani.

[...]

Anche come puro e semplice pianista Maurizio sarebbe comunque leggendario, almeno da quando, ragazzino, vinse, come dicevo all'inizio, il premio chopiniano. Presidente della giuria era Arthur Rubinstein: "Tecnicamente ci sorpassa tutti", fu il suo precoce e sintetico giudizio. E la profezia a due corni di Rattalino (il più grande o la follia) si è sciolta nei decenni successivi dal lato della grandezza, non da quello della follia, anche se la capienza della memoria di Pollini, quella memoria per cui ha nelle dita milioni di note che riesce a selezionare – come un attore di teatro che sappia tirar fuori migliaia di pagine di letteratura teatrale, dal Ruzante a Beckett, e forse di più – ha una dimensione che può far pensare a qualcosa, ammettiamolo, di non normalmente umano. Certo non è normale che un pianista inesorabilmente in ogni concerto si butti sempre a tutto corpo nell'esecuzione, come se si trattasse dell'ultima battaglia, affrontando anche i rischi tecnici più drammatici senza risparmi, come nei finali della quarta Ballata di Chopin o della *Wanderer Fantasie* di Schubert o nella fuga della *Hammerklavier* di Beethoven; e fermiamoci qui perché il catalogo sarebbe grande. Certo non è normale la spinta che Maurizio riesce

a dare alla grande musica, non solo quando la suona. Dacché lo conosco so che chi voglia far crescere la cultura musicale, classica e soprattutto contemporanea, trova sempre in lui l'alleato più formidabile. Ci siamo incontrati proprio sulla comune intenzione di costruire cose nuove. Non riuscimmo a realizzare un Festival metropolitano a Milano (che tuttora non esiste) sul tipo del Settembre Musica torinese, per la sordità dell'amministrazione cittadina di quegli anni. Però facemmo nascere assieme, nel 1994, il Concorso Pianistico Internazionale che porta il nome di mio padre, mi si lasci dire, oggi vanto della città. Non c'è dubbio, il suo impegno artistico non si esaurisce nelle sue interpretazioni e neppure nei suoi progetti. Pollini non è solo un musicista da scritturare per concerti. Dell'«impegno» in generale ha dato nella sua vita una interpretazione assai più vasta, come si addice a chi appartiene, per meriti e per visione, alla classe dirigente, al novero cioè di coloro che non si limitano ad agire nel contesto sociale e culturale che hanno ereditato ma quel contesto vogliono modificare. Non penso solo al suo coinvolgimento in appassionate battaglie da uomo di sinistra che lo portavano ad esempio, ad aderire alla sospensione di uno spettacolo al Conservatorio di Milano in segno di protesta contro i bombardamenti americani nel Vietnam, oppure ad esibirsi in concerto con Luigi Nono a Genova in una fabbrica occupata dai lavoratori, a sostegno della loro causa, ma anche alla battaglia per estendere l'accesso alla musica di qualità alle fasce di pubblico più povere, e alla intraprendenza che lo vede spesso in prima fila nel promuovere nuove occasioni, festival, associazioni che hanno l'obiettivo di allargare la conoscenza, la pratica e l'ascolto della musica, specie di quella contemporanea, che ne ha più bisogno.

La formazione e la crescita del pubblico musicale: è questo indubbiamente un filo rosso che tiene insieme, nella vita di Pollini, cose così diverse come l'attenzione alla vita delle istituzioni musicali, la pazienza e l'interesse che mette anche nei rari incontri con esponenti di strutture pubbliche, da una parte, e l'intensità, dall'altra, della sua applicazione di esecutore che deve scalare gli «Everest», come li chiama Giacomo Manzoni, della composizione pianistica.

Facemmo un viaggio insieme in Israele, nel decennale della morte di Arthur Rubinstein, per il concerto commemorativo all'Auditorium Mann di Tel Aviv, per il quale era stato chiamato anche in ricordo dell'amicizia che lo legava al grande Maestro. Di gusto abbiamo riso quando chiedemmo a un amico israeliano se la sala fosse intitolata a Thomas Mann (benché progressista una dedica a un cotanto tedesco in terra d'Israele ci sembrava strana). "No, non a lui..." "Forse al figlio Klaus, o a Golo?" "No, l'Auditorium è intitolato a Albert Mann" "...E cosa ha scritto *questo* Mann?" "...L'assegno". Il programma del concerto era ancora una volta di eccezione, il secondo di Brahms e il terzo di Beethoven diretti da Zubin Mehta. Era per Maurizio un impegno durissimo, anche sul piano atletico. In attesa di entrare in sala, finii davanti a un video di servizio a circuito interno nel quale vedevo lui, dietro le quinte, che camminava e fumava le sue insostituibili Pall Mall, rigorosamente senza filtro, nei terribili minuti che precedono l'entrata in scena. Quei minuti per i quali Arturo Benedetti-Michelangeli raccomandava il metodo Stanislavski, che consiste nel riuscire a immaginare "uno spazio circolare chiuso" intorno a sé al quale applicare lo sforzo di concentrazione, diventano per Maurizio minuti di fumo, e la "campana di vetro" una "campana di fumo". Lo vidi allora ancora una volta dentro quella nuvoletta, che gli serve per richiamare tutti gli spiriti e le energie di cui un pianista ha bisogno. Non credo certo si possa dire che Pollini in quei momenti abbia una paura vera. Anche se una volta, alla mia domanda diretta se gli fosse mai capitato di sentire paura mi rispose di getto: "Tutte le volte". Forse la capacità di avere paura, concedersi di avere paura, è alla base di quella tensione iniziale che il pubblico avverte istintivamente. E ogni volta si ricrea quel processo per cui dal superamento della paura prende vita lo spettacolo grandioso dell'esecuzione. Mi sforzo di immaginare come quello che in un pianista principiante è il timore dell'abisso si trasformi in Pollini in un reticolo di energia ben alimentato in tutte le sue parti, un manto mnemonico che copre la intera estensione della esecuzione musicale e che, nei minuti che precedono l'inizio, è come un grande spazio pieno di attività e tutto ben illuminato.

La tensione della campana di fumo è quella della energia che occorre per illuminare tutta l'area. Ma quando Maurizio varca l'ingresso sul palco ed entra in scena tutte le tensioni svaniscono, e lui si trasforma, diventa un Titano che nessuna difficoltà può più condizionare. Il pubblico lo percepisce, viene investito da un flusso di forza e sicurezza. Così come con l'orchestra, se si tratta di un concerto col pianoforte, quando, in attesa della sua entrata nella lotta, perché di questo si tratta, lo si vede seduto allo strumento, ora Florestano ora Eusebio, esprimere col volto tormentato, estasi, gioia e piacere e stringere le ginocchia con le mani, fremere e con scatti repentini e misurati del busto suggerire tempi e dinamiche, imponendo perentoriamente la sua lettura del pezzo. Tanti altri pianisti, anche molto bravi, al confronto appaiono timidi abatini. E forse per un contrasto che risponde a qualche logica di compensazione, quanto più lui è titanico in scena, tanto più poi, se lo andate a trovare in camerino dopo il concerto, trovate una persona cauta, delicata, mite, ancora una volta modesta. La trasformazione è talmente forte, violenta, da apparire sconcertante. Negli amici sottoposti a questo *shock* in quei momenti si affaccia il desiderio di una risata liberatoria. La sua ricerca della perfezione interpretativa giunge all'estremo anche nella attenzione ossessiva allo strumento, il pianoforte, al quale Pollini chiede di tradurre in suoni il rigore delle sue ricerche sul testo. Fino a tre quarti dell'Ottocento i pianoforti erano strumenti modesti, non avevano potenza di suono, non erano adatti a grandi sale, anche se oggi ci commuoviamo al loro suono quando li utilizziamo per fare musica da camera. Se chiedete a Pollini come i compositori di allora potevano riuscire a 'sentire' quello che scrivevano vi dice sicuro: lo sapevano benissimo. Lui che ha nelle mani sia la sapienza delle possibilità di un pianoforte di oggi sia la conoscenza di tutti i risvolti e le intenzioni che l'autore ha messo in una partitura è nelle condizioni, meglio di chiunque altro, di rivivere le sensazioni che i compositori di altri tempi dovevano provare davanti ai bassi ovattati e agli acuti sottili e disequilibrati dei pianoforti che avevano a disposizione. Lo sapevano benissimo, certo, che erano inadeguati e ne soffrivano. Ma questo non impediva loro

di concepire e creare una musica che aveva una ricchezza di armonici, di dinamiche e una varietà di timbri che erano condannati a rimanere allo stato potenziale e che soltanto i pianoforti di oggi riescono a trasferire dal virtuale al reale. Se tentiamo un paragone con il cinema, dovremmo dire che tutte le possibilità di una proiezione digitale nella perfezione di luci, suoni e colori di oggi superano i primi prodotti in bianco e nero di settant'anni fa come un grancoda Steinway supera un fortepiano della fine del Settecento. Ma la verità è che il paragone vale soltanto per lo strumento, perché mentre Fritz Lang pensava *Metropolis* in funzione dello strumento limitato che aveva a disposizione, Mozart pensava una musica che veniva limitata, o addirittura danneggiata dagli strumenti dell'epoca, mentre soltanto oggi con i migliori pianoforti, può assumere la forma e la ricchezza che in realtà aveva, fin dal primo momento, nella testa dell'autore. Beethoven era sempre alla ricerca di un nuovo pianoforte che avesse una maggiore dinamica, una maggiore ricchezza di suono e fosse in grado di tenere testa all'orchestra, seppur più ridotta di quelle di oggi. E chissà quale esplosione di soddisfazione se avesse saputo, come ricorda Bruno Canino, che nella lingua cinese l'unità di conteggio, il numerativo particolare tra i quaranta di cui dispone per distinguere le varie categorie di oggetti, è lo stesso per i pianoforti e per le armi pesanti da fuoco. Ancora di più Mozart era compresso dai primi fortepiani che avevano un suono sottile, poca capacità dinamica e pedali approssimativi. Quegli autori componevano musiche che, a rigore, era impossibile ricavare dai mezzi che avevano a disposizione; scrivevano come se avessero avuto in mente strumenti ideali ai quali solo il miglior pianoforte di oggi riesce ad adeguarsi. Lo sforzo di Pollini è indirizzato proprio all'estrazione di questa ricchezza delle partiture, a liberarla dai vincoli di strumenti che attutiscono la libertà creativa dell'autore. Lui questa libertà la vuole rappresentare al massimo grado. Da qui una ricerca continua e mai pienamente appagata dello strumento migliore.

L'ho accompagnato in visite per me indimenticabili ad Amburgo, nella sede della Steinway, a provare pianoforti, alla ricerca di quello "speciale". In quel luogo magico,

incredibile per chi ama questo strumento, in quel palazzo un po' tetro fatto di mattoni scuri, si attraversa prima una sterminata fila di pianoforti verticali neri che sembrano soldati schierati sull'attenti, poi si sale nel santuario, una enorme sala al terzo piano sopra i laboratori, dove una quarantina di pianoforti a coda, tra cui una buona metà da concerto, ti aspettano con i coperchi sollevati. È il massimo concentrato del genere che si dia sul pianeta. Ricordo Pollini provarli in modo erratico uno dopo l'altro, poi scendere in un reparto dove ce n'era qualcuno ancora non finito ma già in grado di suonare. Neppure lì la ricerca giungeva finalmente a un termine. *Semper quaesivi et nusquam inveni.*

Non è facile trovare un pianoforte che corrisponda ai suoi *standard* di 'suonabilità', ma anche tra quelli considerati buoni c'è quasi sempre qualche cosa che non va, che non gli basta malgrado gli interventi miracolosi del grande Angelo Fabbrini che lo segue da una trentina d'anni. E lo si capisce, perché, come dice Giorgio Pestelli, "per estorcere dal pianoforte prestazioni negate alla sua natura come il vibrato o qualche suo fantasma", per chi non ha limiti nelle difficoltà esecutive e dispone di un arsenale di mezzi tecnici illimitato, per chi è in grado di esprimere la chiarezza più cristallina mantenendo il controllo e la calma più assoluta anche nei passaggi più complessi e veloci, lo strumento deve essere impeccabile. Pollini lo pretende così per poterlo far cantare, per rendere l'ampiezza della propria tavolozza sonora e quel *suono* inconfondibile che ci fa riconoscere una sua incisione alle prime battute. Quella di Maurizio in verità è una preoccupazione più generale, e fondata sul futuro di questo strumento unico per il quale è stata scritta una quantità smisurata di musica rispetto a qualsiasi altro. Il grande Anton Rubinstein (che però Arthur detestava) diceva che il pianoforte è formato da cento strumenti e Czerny sosteneva che si possono trasmettere cento gradazioni dinamiche tra "ancora non suono e non più suono" secondo la bellissima definizione di Henrich Neuhaus. Oggi per i costruttori è sempre più difficile trovare manodopera capace di realizzare strumenti di qualità, è sempre più difficile procurarsi i materiali e i legni pregiati, sempre più rari, e ormai invecchiati

artificialmente. I costi di produzione crescono a dismisura, così la tendenza generale è quella di produrre strumenti standardizzati a un livello inferiore, incapaci di raggiungere quella complessità sonora necessaria per una esecuzione che rifletta una ricerca in profondità su una partitura. In più, anche quei pochi strumenti di ottima qualità oggi esistenti sono costretti a viaggiare in continuazione e spesso vengono riposti in depositi inadatti per temperatura e grado di umidità. Sarebbe come se le opere d'arte più rare, invece di restare esposte nel loro museo fossero fatte viaggiare senza tregua da una città all'altra.

Ma la voce del pianoforte mi ricorda anche che non si può descrivere Pollini senza parlare della sua voce magica e misteriosa, non perché abbia il dono del canto. No, per carità – troppa grazia – sarebbe francamente inconcepibile che una sola persona avesse riunito anche questa virtù. Non credo che la musica, avendo acquistato con lui un pianista, abbia perso qualcosa di significativo nel canto. Parlo della sua voce, per il modo curioso, attraente e anche un po' enigmatico, in cui essa comunica la sua personalità. È vero che ciascun individuo ha un timbro e una impostazione unici e distinguibili: in Maurizio la voce è pacata e serena ma anche pronta ad appassionarsi, immediatamente autorevole proprio come quando si siede al pianoforte. Ci si azzarderebbe a dire che è una specie di tastiera umana, prevalentemente utilizzata sui registri bassi e bassissimi, uno strumento naturale che fa da intermediario tra la massa delle musiche depositata dentro lo strumento e la persona presente di fronte a lui. Ogni discorso umano può essere descritto – con Scott Fitzgerald – come un arrangiamento di note che non sarà mai più suonato un'altra volta. Ma nel caso di Pollini è sconcertante il ritmo interrotto, la forza che dà al suo parlare attraverso le pause. Credo che Berio, nella straordinaria ricerca che fece negli anni '60 sulle risorse della voce umana, avrebbe potuto inserire quella di Maurizio Pollini accanto ai *Circles*, le *Epifanie* o la *Sequenza III*. Maurizio usa la voce variando i ritmi a sorpresa: riflette sempre a lungo su quello che dice e dopo silenzi anche lunghi, come se in quei silenzi caricasse la successiva emissione vocale, tira fuori di getto il suo

pensiero, con la stessa immediatezza e forza titanica che manifesta sul palcoscenico durante un concerto. Coloro che gli stanno accanto conoscono bene i suoi ritmi comunicativi e le sue astrazioni. Sciarrino, suo grande amico, racconta come Maurizio abbandoni improvvisamente la conversazione che sembrava seguire con interesse per immergersi in qualche inestricabile nodo compositivo. E come poi ritorni nella conversazione.

Pollini parla spesso come se fosse impegnato in una battaglia decisiva, come chi è disposto a prendersi dei rischi per i propri pensieri, come chi affronta un argomento al massimo del suo impegno. La tonalità di voce segue questi saliscendi di tensione. Fa delle pause davvero incredibili, per riflettere; forse usa le pause come metodo ricettivo per incamerare informazioni; si astrae nel cubo di fumo. E poi se ne esce con degli ‘andanti agitati’, con dei trasalimenti, che ne fanno una persona unica, a mia conoscenza, nel modo di comunicare verbalmente con gli altri. Con momenti di incredibile sincerità. Come una volta che, a Berlino, in una occasione di rilassata serenità conviviale se ne uscì: “Come sarebbe bello se non avessi il concerto domani sera!”. Una confessione che mi ricorda una celebre battuta di Wladimir Horowitz quando ammetteva, sì, che la sua vita di osannato interprete di Rachmaninov e Scriabin (e non solo) era piena di gioie e gratificazioni, ma che la parte difficile, costosa di fatiche e di angosce, si poteva riassumere in questo modo: “Vede, il mio problema è che a un’ora precisa di un giorno preciso tra un certo numero di mesi io avrò l’obbligo di essere genio”. Naturalmente Maurizio, la sera dopo a Berlino, fu ancora una volta Pollini.

Francesco Micheli

(da *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, Milano, Skira 2003)



Claude Debussy

LE MUSICHE

L'acostamento di opere di compositori vissuti in epoche differenti costituisce sempre per l'ascoltatore uno stimolo importante: nella scelta di un interprete sensibile quale Maurizio Pollini, i legami sottili e spesso nascosti che esistono tra brani e personalità artistiche distanti tra loro parecchi decenni conferiscono un significato speciale all'esperienza d'ascolto, moltiplicano i significati, i richiami, le evocazioni già di per sé ricchissime in un *recital*. Ma il rapporto tra la musica di Fryderyk Chopin e quella di Claude Debussy è ancora più profondo, e in effetti molti dei critici più acuti e lungimiranti hanno da tempo evidenziato il debito di riconoscenza che il mondo sonoro debussiano – e in special modo quello pianistico – deve alle composizioni del grande polacco nella luminosità della scrittura, nell'uso dello *spazio sonoro* (banalmente, nella distribuzione delle due mani sulla tastiera e nella disposizione di accordi, bassi, melodie), nell'ampio dispiegarsi di “arabeschi” musicali, figure e volute virtuosistiche, che si caricano di significato estetico invece di restare una sorta di esibizione, di sfoggio fine a se stesso. Del resto, il debito venne più volte riconosciuto dallo stesso Debussy nelle lettere, oltre che nei titoli delle sue raccolte pianistiche più importanti: *Preludi e Studi*. Quest'ultima raccolta, apparsa nel 1915, rende il legame addirittura palese dato che Debussy la dedicò “alla memoria di F. Chopin”.

Le due parti del concerto odierno si presentano quindi idealmente collegate, dialogano tra loro in modo allo stesso tempo sotterraneo ed eclatante.

Il programma si apre con un brano di raro ascolto: il Preludio op. 45, composto nel 1841 su richiesta dell'editore Schlesinger. Una piccola composizione caratterizzata da un movimento ampio, morbido e continuo, della mano sinistra sul quale si stagliano gli accordi della destra. L'aspetto più interessante di questo Preludio è senza dubbio la particolare ricchezza dell'armonia, anche se per molti versi si tratta di una composizione meno audace ed innovativa – e meno pervasa del grande spirito contrappuntistico bachiano –

rispetto alla straordinaria raccolta dei ventiquattro Preludi op. 28.

I due Notturmi op. 48 furono composti anch'essi nel 1841. Essi esemplificano la pratica, inaugurata da Chopin con i due stupendi Notturmi op. 27, di dare alle stampe con lo stesso numero d'opera una coppia di brani con questo titolo che fossero in qualche modo complementari tra loro per il carattere, per la tonalità o per la scrittura pianistica, fermo restando naturalmente il tono "sognante" connaturato al genere fin dai primi esempi di inizio Ottocento. Nel caso dell'op. 48, il legame tra i due brani è in un certo senso ottenuto per contrasto: partendo da un clima espressivo simile, il primo Notturmo si fa via via più agitato, mentre il secondo sviluppa progressivamente un senso di sospensione, di magica rilassatezza e giunge a dissolvere il tessuto musicale in una Coda conclusiva basata su una serie di soffici trilli ed una delicatissima scala ascendente che attraversa tutta la regione acuta della tastiera, "smorzando" letteralmente il suono. Al di là della magia sonora, e della qualità eccelsa dell'invenzione melodica ed armonica, i due brani ci rivelano comunque il fertile rapporto di Chopin con quella che, apparentemente, è la più banale delle forme possibili, lo schema tripartito A-B-A. In questa semplicissima forma sono organizzate la maggior parte delle composizioni brevi di Chopin: la sezione iniziale viene interrotta da un episodio centrale contrastante, e quindi ripresa da capo con modifiche e variazioni più o meno evidenti. Da questo semplice schema Chopin era in grado di trarre soluzioni musicali di stupefacente varietà, e l'op. 48 è appunto uno dei casi in cui questa varietà si mostra nel modo più evidente. Se infatti il secondo Notturmo sottolinea e accentua la "staticità", la costruzione simmetrica che tende a tornare su se stessa, dello schema formale, il primo brano del dittico presenta invece una forma per così dire "evolutiva", in trasformazione: l'inizio, *Lento* e a *mezza voce* è una delle idee musicali più sospese ed esitanti dell'intera opera chopiniana; la sezione centrale, marcata *Poco più lento*, è all'inizio addirittura ieratica, costruita su una successione di accordi *sotto voce*. Ma, improvvisamente, Chopin introduce in questo tessuto solenne e tranquillo

un elemento di inquietudine, un rapido movimento cromatico in ottava; in poche battute, questo inquieto mormorio si trasforma in moto drammatico e inarrestabile, giungendo ad un esplosivo *fortissimo*. Il processo è tanto sorprendente da trasformare completamente il senso stesso della forma A-B-A: riappare infatti a questo punto il tema iniziale, ma il *Lento* si è trasformato in *Doppio movimento*, il *mezza voce* è diventato un misterioso *agitato*. Lo schema formale simmetrico, sulla carta, è perfettamente rispettato, ma il suo significato estetico viene invece stravolto e come trasfigurato dall'interno, un imprevedibile elemento introdotto quasi casualmente nella sezione centrale modifica completamente la riapparizione dell'episodio iniziale. Possiamo quindi dire che i due brani della raccolta ci mostrano due estreme evoluzioni della forma A-B-A, quella più "dinamica" contrapposta a quella esasperatamente "statica".

Alla luce di queste considerazioni, l'accostamento dei due Notturmi e delle due grandi Ballate n. 3 e n. 4 ci appare particolarmente felice: come i Notturmi offrono due diverse soluzioni al problema posto dalla forma breve A-B-A, così le due Ballate costituiscono forse i massimi risultati raggiunti da Chopin nella costruzione di forme ampie ed articolate. L'origine poetica della ballata strumentale – un genere che non a caso fu caratterizzato dall'impiego della voce per oltre quattro secoli, da Guillaume de Machaut a Schubert – portò Chopin a conferire al discorso musicale un carattere spiccatamente "epico" e narrativo: un "tono" ampio ed evocativo percorre le Ballate chopiniane, e si incarica di guidare l'ascoltatore alla scoperta della costruzione del brano. Troviamo qui un geniale ripensamento della tecnica sonatistica: tutte le Ballate, ognuna nel suo personalissimo modo, sono basate su due temi contrastanti – potremmo dire, uno più "riflessivo" e l'altro più "epico" –, ma in genere manca il senso di sviluppo, di tensione e risoluzione connaturato alla Sonata. (Bisogna ad ogni modo ricordare che tutte le quattro Ballate terminano con una sorta di apoteosi, una Coda virtuosistica e spesso in tempo accelerato rispetto al resto del brano). Il discorso musicale è al contrario

organizzato in episodi contrastanti spesso conclusi in loro stessi, momenti di grande slancio ai quali si contrappongono istanti sospesi e trasognati. Non è possibile, nel breve spazio a disposizione, seguire nel dettaglio l'articolazione dei due brani, ma basterà qui un semplice confronto per dimostrare ancora una volta l'originalità e individualità di ogni singola composizione chopiniana. Come una vera e propria Sonata, la Quarta Ballata ha un Ripresa del tema iniziale che si presenta però straordinariamente poetica e sospesa, l'esatto opposto di qualunque drammatica, "risolutiva" ripresa beethoveniana. Nella Terza Ballata non c'è invece una Ripresa: gran parte dell'elaborazione investe il secondo tema "narrativo", basato su un caratteristico ritmo in levare; il tema iniziale ritorna solo nella Coda in un trionfale *fortissimo* nel registro acuto, ossia completamente trasformato rispetto al tranquillo esordio del brano. Chopin gioca con gli elementi tradizionali della forma, li trasfigura, ne cambia in profondità il significato estetico, sorprendendo continuamente l'ascoltatore ed avvolgendolo in una magia sonora e strumentale senza precedenti.

Terminato nel 1831, lo Scherzo in si minore op. 20 è il primo dei quattro composti da Chopin. Esso è anche, senza dubbio, il più semplice ed "accessibile" dei quattro, e forse proprio per questo il meno eseguito. Tuttavia in questo brano sono già presenti gran parte delle caratteristiche che rendono gli altri Scherzi chopiniani (opp. 31, 39 e 54) così celebri ed amati: il caratteristico ritmo ternario, la scrittura leggera e brillantissima, la forma classicamente tripartita, con una sezione centrale contrastante dal carattere più rilassato. Certo, è indubbio che in questa composizione la forma sia in un certo senso più schematica, meno libera e meno percorsa da quei guizzi visionari così caratteristici dello stile chopiniano: la suddivisione A-B-A è qui perfettamente simmetrica (a parte la brillante Coda conclusiva), al punto che, esempio unico negli Scherzi, il compositore prescrive perfino la letterale ripetizione della prima parte mediante il segno di ritornello. Eppure, la scrittura pianistica si presenta fortemente caratteristica e di grande originalità: per limitarmi ad un paio di aspetti davvero notevoli, citerò

qui la divisione tra le due mani nel breve sviluppo della prima parte (derivata dall'inizio del brano), e la scrittura per ampi intervalli, sognante e sospesa, nella sezione centrale; sfruttando le risonanze dei bassi e la delicata alternanza di note piuttosto distanti tra loro sulla tastiera, Chopin crea qui una sonorità mai prima d'allora udita, destinata ad avere non poca influenza sui compositori della generazione successiva – uno per tutti, il Brahms delle Ballate op. 10.

Composti rispettivamente nel 1909-10 e nel 1911-13, i due libri di Preludi di Claude Debussy sono senza dubbio tra le raccolte pianistiche più amate ed eseguite del repertorio, non solo novecentesco. La lunghezza e la complessità dei due libri fanno sì che essi vengano spesso eseguiti separatamente, ma un breve sguardo ai numerosi punti di contatto tra le due raccolte non può che stimolare l'ascoltatore a calarsi più in profondità nella poetica del grande compositore francese. Molti brani del secondo libro sembrano infatti rifarsi direttamente al primo per la scrittura pianistica o per l'atmosfera espressiva, e così in entrambi i libri è presente un brano che accenna alla Spagna, all'antichità, al mondo soprannaturale delle Fate e degli Elfi, e allo stesso tempo entrambi i libri contengono uno o più brani dal carattere spiccatamente grottesco e ironico. Queste corrispondenze tra le due raccolte sono rese ancora più esplicite dalla scrittura pianistica, anche se non bisogna dimenticare che i titoli attraverso i quali molte suggestioni raggiungono l'ascoltatore sono volutamente posti da Debussy in coda ad ogni brano, tra parentesi, e per di più preceduti da puntini di sospensione. Essi sono quindi più dei suggerimenti che delle imposizioni, e rispecchiano la poetica simbolista del compositore: l'"allusione" è qui assai più desiderabile della chiara, univoca affermazione, l'evocazione sottile, impalpabile prende il sopravvento sulla "descrizione" ottocentesca.

Concluderò questo rapido confronto tra il primo e il secondo libro dei Preludi ricordando che tra le due raccolte esiste anche una fondamentale differenza che riguarda la disposizione grafica: come è stato più volte osservato, il secondo libro è quasi interamente scritto su tre pentagrammi in luogo dei due usuali, chiaro segno

della volontà del compositore di ricercare una diversa sonorità, di ampliare la tavolozza timbrica del pianoforte. Il libro si apre con un Preludio che richiama le atmosfere “nebbiose” care al musicista: notevole è comunque in *Brouillards* la precisione, l’accuratezza estrema della scrittura, quasi a sottolineare come un effetto di indeterminatezza davvero poetico possa essere raggiunto solo attraverso la massima definizione di ogni singolo dettaglio musicale. La prevalenza della scrittura accordale nel brano successivo, *Feuilles mortes*, crea con la scrittura totalmente lineare del primo Preludio un netto contrasto; con un’intuizione geniale, Debussy ripresenterà all’ascoltatore il medesimo contrasto – tra linea e massa, tra “blocchi” accordali e “volute”, arabeschi melodici – come principio di costruzione di singoli brani successivi come ad esempio *La terrasse des audiences* e *Canope*. *La puerta del Vino* – il titolo fa riferimento alla porta dell’Alhambra a Granada – è forse il più visionario tra gli innumerevoli omaggi alla Spagna di Debussy: in questo brano il compositore chiede al pianista “brusche opposizioni di estrema violenza e di appassionata dolcezza”. Il brano successivo, attraversato da un ritmo di valzer velato nascosto tra gli iridescenti arabeschi della scrittura pianistica, è il delicatissimo *Les fées sont d’exquises danseuses*, e trae ispirazione da una illustrazione di Arthur Rackham in un libro per bambini raffigurante una fata che danza sul filo di una ragnatela. Dopo *Bruyères*, che a quanto sembra fu in ordine cronologico il primo brano composto dell’intero secondo libro e che per alcuni versi ricorda la celebre *Fille aux cheveux de lin* (ottavo Preludio del primo libro), l’attacco “stridente, nello stile di un Cake-Walk” del Preludio intitolato *General Lavine – eccentric* ci dona un bell’esempio della corrosiva ironia debussiana, e si ispira all’esibizione di un celebre clown americano ammirato al Marigny; in questo brano l’ascoltatore può forse cogliere il motivo dell’ammirazione del compositore per la musica di Erik Satie. I Preludi nn. 7 e 8 sono tra i più complessi e suggestivi della raccolta: alla scrittura fortemente evocativa de *La terrasse des audiences du clair de lune* – un brano che con la sua sonorità insieme solenne e scintillante ha ispirato decine di colonne sonore

cinematografiche, anche in tempi molto recenti – segue l’immaginario *Ondine*, una sorta di libera e ispirata serie di Variazioni. (Il titolo di questo brano è tratto dal lavoro di de La Motte Fouqué che ispirò anche la composizione del celebre brano omonimo di Ravel). La sardonica apparizione dell’Inno nazionale inglese caratterizza *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Esquire, Perpetual President-Member Pickwick Club)*, mentre *Canope* trae il titolo dalle urne funerarie egiziane, testimonianza di un interesse del compositore per le vestigia e le evocazioni del mondo antico, che culminerà nelle splendide *Six Epigraphes Antiques* del 1914. *Les Tierces alternées*, basato sul solo intervallo di terza alternato tra le due mani, anticipa il mondo sonoro ed espressivo dei Dodici Studi, l’ultima grande composizione pianistica di Debussy. Infine *Feux d’artifice*, l’ultimo brano, è il più famoso e stupefacente della raccolta. Al di là delle suggestioni dovute al titolo, o alla citazione della *Marsigliese* nelle ultime battute – il secondo Inno nazionale del libro! –, l’aspetto più impressionante è senza dubbio la straordinaria novità e spettacolarità della scrittura che, come è stato più volte osservato, anticipa soluzioni timbriche e tecniche che entreranno nel linguaggio musicale, non solo pianistico, molti anni più tardi.

Perfetto emblema dell’intera opera di Debussy, i Preludi si concludono dunque con uno sguardo verso il futuro.

Giovanni Bietti

*La Scuola di Musica di Fiesole consegna
il Premio Fiesole-La Torraccia
a Maurizio Pollini con gratitudine per aver coniugato
splendidamente musica e impegno civile.*



MAURIZIO POLLINI

Maurizio Pollini nasce a Milano nel 1942.

Allievo di Carlo Lonati e Carlo Vidusso, nel 1960 vince il primo premio al Concorso Internazionale “Chopin” di Varsavia. Da allora è protagonista in tutti i maggiori centri musicali d’Europa, America e Giappone. Ha suonato con i più celebri direttori, fra cui Böhm, Karajan, Celibidache, Abbado, Boulez, Chailly, Mehta, Muti, Sawallisch, e con tutte le più importanti orchestre.

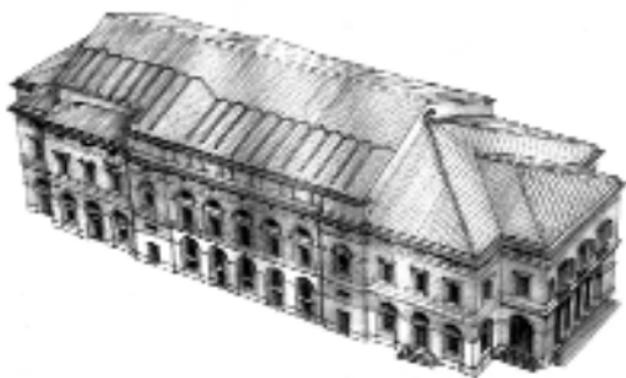
Molti sono i premi e i riconoscimenti che ha ricevuto: nel 1987, in occasione dell’esecuzione dei Concerti di Beethoven a New York, i Wiener Philharmoniker gli consegnano l’Ehrenring; nel 1995 riceve il Goldenes Ehrenzeichen della città di Salisburgo; nel 1996, a Monaco di Baviera, l’Ernst-von-Siemens Musikpreis; nel 1999 a Venezia il Premio “Una vita per la musica – Arthur Rubinstein”; nel 2000, il Premio “Arturo Benedetti Michelangeli” del Festival di Bergamo e Brescia.

Nel 1995, inaugura il Festival di Tokyo dedicato a Pierre Boulez. Nello stesso anno, e di nuovo nel 1999, il Festival di Salisburgo gli affida la progettazione di cicli di concerti che, rispecchiando i suoi molteplici interessi musicali, accostano, nei programmi, epoche e generi diversi: dai capolavori della polifonia a prime esecuzioni appositamente commissionate a compositori contemporanei. Analogo progetto, ampliato ad una trentina di concerti, viene realizzato alla Carnegie Hall di New York nelle stagioni 1999-2001.

Anche a Parigi (alla Cité de la musique) e a Tokyo, nel corso del 2002, e al Parco della Musica di Roma, nel 2003, esegue una serie di concerti, di cui è anche ideatore.

Il repertorio di Maurizio Pollini si estende da Bach ai contemporanei e include l'integrale delle Sonate di Beethoven, eseguita tra il 1993 e il 1997 a Berlino, Monaco, Milano, New York, Londra, Vienna e Parigi.

Ha inciso opere del repertorio classico e romantico, tutte le opere per pianoforte di Schönberg, opere di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, testimoniando così il suo grande interesse per la musica del nostro secolo. I suoi dischi hanno ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali.



teatro alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario, oggi perduto, raffigurante l'ingresso di Teodorico a Ravenna. Voltan e Gatteri curarono anche la decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto

non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Gianni Godoli

A cura di
Susanna Venturi

Segreteria di redazione
Andrea Albertini

Coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano