

UN ARTISTA FRANCESCO

a 20 anni dalla scomparsa

“La Regione”, 6 giugno 2015

Ciò che più sorprese alla morte di Arturo Benedetti Michelangeli fu il funerale nella chiesetta di Pura (il villaggio presso Lugano in cui da anni abitava), con una cerimonia priva di fasto e l'inumazione in una modesta e semplicissima tomba, per sua volontà, priva di lapide. La cronaca di quella circostanza, anche se frutto di accanimento giornalistico che violava la privacy, per una volta servì a gettare una luce di verità sulla sua vicenda esistenziale e artistica. Innanzitutto essa rivelava la religiosità di un uomo al servizio della musica, intesa non come ideale estetico (fallacemente esaltato dalla suprema bellezza del suono che riusciva a produrre) ma concepita come transizione verso un mondo di profondo spessore spirituale. E non si trattava di religiosità generica, bensì di sentimento meditato e circoscritto al modello francescano dell'umiltà, della sobrietà e della rinuncia. Sapere che si circondava solo dell'essenziale in una camera spoglia, con un libro di meditazioni, un rosario accanto al letto e un crocifisso alla parete faceva capire molte cose. Faceva capire soprattutto il dramma di un artista più di altri consapevole della vanità del mondo, costretto per mestiere a confrontarsi con le sue regole. Come poteva un pianista come lui più di ogni altro dotato di risorse illusionistiche, sottrarsi alla richiesta d'incantamento che gli veniva dal pubblico in un rapporto in cui la ritualità del contesto gli assegnava naturalmente lo statuto del grande stregone mondanamente celebrato? Certamente non era possibile, o lo era a prezzo degli equivoci sorti intorno alla scelta di non sottomettersi a queste regole.

In verità proprio la sua coerenza, il suo rigore nel mettere tutto al servizio non del rapporto ipnotizzante col pubblico ma del messaggio musicale, lo portarono ad essere male interpretato, ad esaltarne l'unicità e quindi a divinizzarlo oltre misura. Più egli rifuggiva dalla mondanità e più diventava argomento di pettegolezzo mondano, più esigeva in fatto di condizioni ottimali (in funzione dei risultati che si prefiggeva) e più appariva eccentrico e di nuovo pretesto per speculazioni giornalistiche.

Nel suono egli cercava l'essenzialità, non come distillazione del mago alchimista, ma come testimonianza della volontà di sottomissione al principio di povertà, di spoliamento da ogni orpello, da ogni finzione. Lo rivelava in modo esemplare il suo rapporto con il pianoforte, con uno strumento non considerato come semplice mezzo per realizzare un'idea musicale, ma come organismo vivente, profondamente colto nella sua natura di manufatto, non prodotto in serie, ma come espressione dell'opera dell'uomo. Le messa a punto del pianoforte prima di ogni concerto, la calibratura lungamente saggiata, mettevano in risalto l'attenzione per il lavoro dell'artigiano, il rispetto che a questi riservava come ad un umile servitore cosciente della sua piccola ma essenziale parte nel tutto. Ora sappiamo che tale riduzione alla dimensione artigianale non era solo un mezzo per ottenere abbaglianti esiti sonori, ma anche la realizzazione di un principio quasi francescano, ad umanizzare definitivamente in senso didascalico la figura di un grande artista del nostro secolo.

Chi, nelle tre serate luganesi dell'aprile 1981 all'Auditorio della RSI, a cui va la mia memoria di testimone professionalmente implicato, dalle *Sonate op. 22* e *op. 26* si attendeva un Beethoven smaltato, privo di rugosità, restituito a una bellezza del suono al di fuori del tempo, doveva ricredersi e constatare che il grande pianista coglieva nel compositore la virile statura, la ruvidezza anche, e soprattutto una pluralità di inflessioni espressive che dalle impennate e dalle sfumature dinamiche, ai cromatismi sussurrati nei bassi, al suono impalpabile delle intonazioni funebri, ecc. restituivano un cosmo di vastità impensabili. Ciò che l'esegesi schubertiana aveva insegnato a individuare nel lineare lirismo melodico della musica del grande viennese, cioè il senso di smarrimento in dimensioni sonore illimitate, trovava nelle sonorità estenuate prodotte dalle proverbiali risorse di tocco del pianista dispensate nella *Sonata in la min. D 537* una lezione insostituibile di storia della musica; mentre coloro per i quali il principio dell'estetica romantica dell'aspirazione all'ineffabile non è mai riuscito a significare nemmeno una sensazione, subivano il fascino della dimensione di mistero che l'inesorabile condotta di accordi senza fondo procurava

all'esecuzione delle giovanili e stupende *Ballate op. 10* di Brahms. Al critico, costretto a ritrovarsi ascoltatore vergine di fronte al senso dell'opera, non restava in quel caso che rassegnarsi a delegare la propria specifica funzione alla suprema arte dell'interprete.

La quale arte non aveva origine solo in un talento unico, bensì nel rigore con cui esso era amministrato e che di Benedetti Michelangeli faceva un artista unico, senza riscontri nel mondo contemporaneo, chiamando semmai in causa figure leggendarie dell'Ottocento. Era infatti evidente che l'efficacia del suo impareggiabile messaggio non sarebbe potuta essere trasmessa se egli si fosse assoggettato alle regole che ai moderni interpreti impongono frenetici itinerari concertistici, ossessivamente cadenzati da instancabile trafila negli aeroporti internazionali, dall'anonimato degli alberghi di prima categoria, da sale di concerto affrontate all'ultimo momento, sbattuti su uno strumento (il pianoforte) perfettamente intercambiabile e perciò negato nell'autentica personalità sonora di un esemplare che non è mai uguale all'altro. Quando nel caso di Michelangeli si parlava di concerti disdetti, di presunti capricci, di un gioco a rimpiazzino con un pubblico privato all'ultimo momento delle sue esibizioni, non si pensava mai al coraggio di una scelta che rifiutava la prospettiva che ha ridotto il concertismo a fenomeno consumistico. Il rapporto con il pianoforte, strumento che egli usava portarsi appresso non solo affidandolo alle competenti cure di tecnici di fiducia ma dettando i criteri di adattamento delle sue caratteristiche alle necessità acustiche del luogo, andava infatti al di là delle livellanti abitudini odierne, per ritrovarvi invece il principio di una compenetrazione tra artista e mezzo d'espressione elevata a priorità.

La rarità delle sue pubbliche esibizioni, al di là del presunto carattere schivo, è da considerare innanzitutto come recupero di quella fondamentale dimensione d'attesa che l'inflazionante offerta di grandi nomi, ribalzanti da un festival all'altro, ha eliminato come molla essenziale capace di attivare il meglio dell'attenzione degli ascoltatori. D'altra parte, nel suo caso, essa corrispondeva a una esigenza individuale dell'interprete, deciso a rifiutare situazioni ripetitive di comoda formalizzazione del risultato, per rivivere ogni volta dall'inizio, lentamente e compiutamente, l'intenso processo di acquisizione di un traguardo stilistico raggiungibile solo attraverso la maestria coniugata con dosi di concentrazione non comuni. Se ciò ha prodotto l'immagine di un mito, tanto meglio! Il mito non è solo stimolante apparenza di sfuggente sostanza irrazionale, bensì risposta dell'uomo inappagato da ciò che l'epoca sua gli può offrire e che lo pone in condizione di individuare valori altrettanto solidi nell'orizzonte di una ragione perduta.

Nelle tre serate dell'aprile 1981 a Lugano le circostanze vollero che fossi impegnato in prima persona, essendo l'ultima delle tre registrata dalla Televisione della Svizzera italiana in cui allora rivestivo la funzione di produttore musicale. La responsabilità era grande, poiché nota era la suscettibilità dell'artista di fronte al minimo accidente che potesse turbare le sue esecuzioni. Cogniti della suscettibilità dell'artista per ogni fattore di distrazione, per l'occasione dotammo i cameramen di cuffie 'blindate', allo scopo di non lasciar filtrare l'impercettibile voce del regista che li guidava e che sarebbe potuta giungere all'orecchio del maestro mettendolo in agitazione. Parimenti furono poste delle guardie alle porte dell'auditorio, affinché nessuno entrasse a disturbarlo mentre lavorava con l'accordatore sui pianoforti portati dalla fidata ditta Fabbrini che sempre lo seguiva. Infatti Benedetti Michelangeli affrontava la musica non solo studiando lo spartito, ma anche preparando meticolosamente lo strumento. Egli sapeva che il risultato dipendeva tanto dall'approfondimento della composizione quanto dalla compatibilità fra le intenzioni e lo strumento che serviva a incarnarle. Posso testimoniare che nei giorni precedenti la prima esibizione luganese (ma anche nei giorni successivi) egli entrava in auditorio alle nove di mattina con l'accordatore, uscendone a tarda sera. Dopo ogni recital vi rimaneva oltre la mezzanotte, a calibrare i tasti, a provare e riprovare quale fosse la distanza più opportuna tra i martelli e la cordiera, a mettere a punto i pedali, gli smorzatori e tutto quanto potesse servire a mettere a punto il suono. Non era l'azione di un maniaco. Ascoltando la sua interpretazione delle *Ballate* di Brahms capii invece che tale preparazione dello strumento era fondamentale per l'ottenimento della polifonia di timbri che riusciva a ricavare da quella densità di scrittura. Quello che sembrava il capriccio di

un divo, che si permetteva di sfidare il pubblico e gli organizzatori con pretese esagerate, era coerente con un obiettivo di perfezione, che tuttavia aveva il rovescio in una condizione di umiltà. Lo compresi il terzo giorno, nel tragitto in macchina dalla sede della radio all'albergo a cui l'accompagnavo e in cui aveva scelto di alloggiare durante quella settimana (rinunciando a rientrare alla propria abitazione di Pura per non distrarsi ed essere disturbato dalle telefonate). Nei primi due giorni non riuscii a proferire una parola con lui, che rimaneva burbero e taciturno. Al terzo mi chiese che studi avessi fatto. Saputo che, in quanto musicologo, ero stato allievo di Luigi Ferdinando Tagliavini all'Università di Friburgo, si aprì confidandomi di essere stato suo collega al Conservatorio di Bolzano, trascorrendo con lui molte domeniche ad "andar per organi" nelle chiese della regione. Tagliavini era anche organista, per cui andai subito con la mente al rapporto quasi fisiologico che gli organisti mantengono con il loro strumento, alla loro capacità di mettere mano a una canna e di accordarla (ciò che a volte fa anche un clavicembalista, ma non un pianista che notoriamente ha perso questo tipo di competenza). Il fatto di sapere che il giovane Benedetti Michelangeli se ne andasse con Tagliavini per le campagne dell'Alto Adige e del Trentino a curiosare all'interno di organi antichi, a vivisezionarli per scoprirne in un certo senso l'"anima", mi illuminò. Egli non era quindi solo un grande artista, ma anche un grande artigiano in grado di pervenire a risultati strepitosi non solo per l'elevatezza del suo sentire ma anche per la sua umiltà di operaio del pianoforte, che conosceva lo strumento fin nella risonanza più nascosta, che sapeva valorizzarlo nella sua personalità non di prodotto di fabbrica, bensì come di creatura specifica con una propria identità sonora. La sua ricerca di perfezione non era quindi l'allineamento all'efficientismo della nostra epoca, ma la manifestazione di un'esigenza che, nel modo organico in cui si poneva rispetto allo strumento, affondava nella tradizione. Benedetti Michelangeli non considerava il pianoforte un mezzo subordinato alla sua volontà, ma come una risorsa con cui stabilire una specie di dialogo, un'interazione continua con la materia sonora.

In seguito, incontrando occasionalmente Tagliavini al quale confidai il ricordo che di lui Benedetti Michelangeli mi aveva testimoniato, il musicologo reagì con sorpresa. Ammise sì di averlo frequentato come collega a Bolzano - di averlo anche invidiato per lo stuolo di studentesse ammirate e carine che lo circondavano (cosa che non arrideva sfortunatamente al professore d'organo) - ma di non essere mai "andato per organi" nelle campagne della regione con lui. Nel venire a sapere di trovarsi in qualche modo associato a quel genio certamente si sentiva onorato, ma non poteva confermare fatti mai avvenuti. Un'invenzione quindi!

A che pro? A parte il fatto che raccontare bugie fosse un vezzo del maestro, come fu rivelato da varie testimonianze, una bugia di tal genere non poteva certo essere liquidata come uno scherzo. Ragionandoci sopra mi sono invece convinto che Arturo Benedetti Michelangeli se la fosse inventata per una certa invidia covata nei confronti della costitutiva condizione artigianale che gli organisti (rispetto ai pianisti) hanno conservato. A conti fatti essa potrebbe essere interpretata come un atto programmatico, dimostrativo di un voler essere ciò che l'evoluzione dei tempi ai pianisti non concedeva più, nell'aspirazione a ritrovare un'organicità che si era dispersa, la condizione di servizio che l'artista promosso a demiurgo aveva usurpato.

Carlo Piccardi