

MUSICA

Missa Solemnis



Warhol's "Beethoven

KEYSTONE

Solo dal 1860 circa la frequenza delle sue esecuzioni fu regolare al punto di familiarizzare il pubblico con l'apparenza enigmatica di questa composizione

di Carlo Piccardi

Pare ancora incredibile che, Beethoven ancora in vita, la sua messa sia stata eseguita solo due volte: nel 1824 a San Pietroburgo per iniziativa del principe Galitzin, e lo stesso anno a Vienna nel medesimo concerto in cui fu presentata per la prima volta la *Nona Sinfonia* ma dove essa apparì in versione raccorciata, senza il «Gloria» e il «Sanctus-Benedictus». È inoltre singolare il fatto che per riascoltarla bisognò attendere fino al 1845, circostanza che la accomuna significativamente al destino di un'opera quasi coeva sepolta nel silenzio per altrettanto lungo periodo di tempo, l'*Incompiuta* di Schubert. Il nome e il mito altisonante di Beethoven presso i romantici, che bene o male erano serviti a non lasciar cadere del tutto nell'oblio le ultime sonate e gli estremi quartetti, nulla o quasi poterono quindi nei confronti di un lavoro che, pur rientrando nella cosiddetta terza maniera del grande compositore, se ne scosta quale *unicum* dai caratteri precipui. A questo punto, nonostante tutti i tentativi di confutarlo, rimane ancora valido il celebre saggio di Theodor W. Adorno consacrato alla *Missa Solemnis* con il titolo di «Straniamento di un capolavoro» e che parte appunto dal riconoscimento del suo carattere anomalo nell'ambito dell'opera beethoveniana. Solo dal 1860 circa la frequenza delle esecuzioni della *Missa Solemnis* fu regolare al punto di familiarizzare il pubblico con l'apparenza enigmatica di questa composizione. Fu il suo consumo dopo d'allora, più che la sua intrinseca fisionomia, ad accreditarne l'immagine in una di quelle operazioni di «neutralizzazione della cultura» (Adorno) che, dal momento in cui l'opera fu accolta nel panteon dei capolavori, più che facilitarla ne ostacolarono la comprensione. La costatazione di fondo del filosofo è la sensazione che, se la composizione fosse presentata a un pubblico che ancora non la conoscesse, difficilmente questi sarebbe in grado di individuarne l'autore mancando in essa sufficienti riscontri con il resto della produzione beethoveniana. È evidente infatti che la chiave linguistica operante nella *Missa* non è quella del discorso dialettico tematico, né quella della variazione integrale che caratterizza le estreme opere del maestro con cui essa condivide unicamente l'approfondimento dei valori contrappuntistici. Se l'arditezza e la novità delle tarde composizioni miravano alla ricerca di un'identità di stile, pur nella coscienza dell'allontanamento dai valori messi a fuoco nelle sue prime composizioni, l'operazione in atto nella *Missa*, altrettanto audace, porta piuttosto al risultato di un'assenza di stile. La risposta che da certe parti è stata data a tale singolare congiuntura è quella che spiega la rinuncia di Beethoven ad imprimervi il suo potente marchio volontaristico con l'inevitabile riconoscimento della forza della tradizione agente in profondità nella pratica musicale liturgica, da cui il prevalere di un astratto

ordine formale sulle possibilità di incanalarvi libero e possente empito espressivo. Gli evidenti arcaismi di questa particolare scrittura beethoveniana sarebbero allora da interpretare come una sorta di ossequio alla consuetudine, capace ancora di dettare le sue antiche regole.

Secondo livello di cristallizzazione

In realtà questo è un solo livello del problema, accettabile in quanto confermato dalla costanza con cui la meditazione religiosa in musica da secoli ormai si imponeva nei termini di una ricerca dei valori fondamentali nel rapporto di falsa identità tra aspetto antico e valore eterno, operativa fin dal momento in cui nel Medioevo, attraverso la tecnica del *cantus firmus* (cioè della voce impassibilmente portatrice del canto gregoriano nella complessità sempre più pronunciata delle trame vocali), si veniva a stabilire nella composizione una prospettiva di ineliminabile confronto con un dato del passato irriducibile nel tempo. Non solo tale tecnica fu tramandata fino ad oggi ma, dal Seicento in poi, in ambito ecclesiastico venne a sedimentarsi un secondo livello di cristallizzazione attraverso l'omologazione della polifonia palestriniana assunta a stile «ufficiale» della chiesa romana. L'arcaismo di Beethoven non si lascia tuttavia riconoscere su questa linea in una semplice operazione di continuità stilistica con l'immediato passato. È inevitabile ad esempio il confronto con le grandi messe haydniane che costituiscono l'immediato precedente della *Missa Solemnis* e che rappresentano probabilmente il primo (e ultimo) esempio di sintesi tra antica pratica contrappuntistica e i moderni principi sinfonico-sonatistico che però Beethoven si rifiutò di perfezionare lasciandosi tentare dall'indagine dell'arcaico che lo induce addirittura a soluzioni apparentemente al di fuori del tempo. È invece evidente che con Beethoven il processo è giunto a un'incrinatura: ciò che per Haydn non era in fondo altro che uno sviluppo della tradizione (a partire dalla messa cattolica austriaca in cui non era mai venuto meno il senso dei valori contrappuntistici), per Beethoven diventa già ricerca della tradizione nell'ambito di un'operazione mentale, più che collaudo sul ceppo di una pratica corrente. Proprio l'impegno del rispetto delle regole liturgiche tradisce in questo capolavoro la difficoltà di individuarvi il grado di funzionalità, al limite assicurato solo dalla monumentalità capace di alimentare la stupefazione che rimane il compito della musica religiosa di tutti i tempi. Nella scrittura al contrario assistiamo a una definizione di stile condotta per via astratta, al di là di ogni possibile verifica d'ascolto, in base ad ipotesi di lavoro la cui fragilità si riflette appunto nell'assenza di stile di cui si diceva. In questo senso la *Missa Solemnis* segna una tappa fondamentale della coscienza moderna: la consapevolezza di dover rimediare al ponte rotto con le funzioni del passato in un'azione di ripristino di collegamenti con l'eredità per via concettuale, il cui risultato tuttavia, anziché approdare a una restaurazione, rivela il fondamento esclusivamente individualistico del tentativo definitorio e il conseguente venir meno del rapporto di conformità con l'utente in una situazione che del compito liturgico non può che tramandare l'apparenza. In questo senso la *Missa Solemnis* non va solo considerata come lo spartiacque della musica religiosa ottocentesca, ma (e probabilmente più di altri traguardi beethoveniani ancor più concettuali) come la radice della profonda crisi espressiva che in modo sempre più radicale ha invaso la musica moderna.

IL RICORDO

Era Maurizio Pollini, leggenda del pianoforte

Non visse mai l'arte e la musica come qualcosa di distaccato dalla vita. Aveva 82 anni: malato da tempo, aveva cancellato gli ultimi concerti in programma

di Paolo Petroni, Ansa

Maurizio Pollini, che il 5 gennaio aveva compiuto 82 anni, a 15 anni vinse il primo concorso internazionale e quando, tre anni dopo, nel 1960, da poco diplomato al conservatorio di Milano, vinse il prestigioso Concorso Chopin a Varsavia, Arthur Rubinstein, che era tra i giurati, esclamò: "Questo giovane suona tecnicamente già meglio di tutti noi". La sua fama è diventata presto assolutamente internazionale ed è entrato nella leggenda della storia dei grandi pianisti. Questo ha voluto dire disciplina durissima e continua e solo negli ultimi anni ha ammesso di "sentire una certa fatica". Pollini è morto sabato scorso, era malato da tempo e per motivi di salute aveva cancellato gli ultimi concerti in programma. La camera ardente, come già avvenuto per Carla Fracci, si terrà alla Scala, teatro cui Pollini era legatissimo. I suoi studi, dopo il successo a Varsavia, continuarono ed ebbero un momento alto nel perfezionamento con Arturo Benedetti Michelangeli, che lo aiutò anche a lavorare ulteriormente sulla tecnica che, assieme a una profonda cultura musicale e alla bravura, gli permise sempre di mettere in evidenza la costruzione strutturale di un brano affrontato con spirito razionale, ma in cui fu poi affiorare pian piano il sentimento, la vena malinconica o appassionata come sostanza stessa dei dettagli e della forma della composizione, con una minore rigidità arrivata anche col tempo: "Credo oggi la mia interpretazione sia più libera nel ritmo e che ci siano maggiori elementi di 'rubato' - confessava cinque anni fa - ma restando sempre lontano da esagerazioni di fine Ottocento". La sua è sempre stata un'interpretazione basata sul rispetto totale del testo scritto, ma restando sempre molto moderna, senza abbandoni lirici o eleganze virtuosistiche, con una forza espressiva tutta interna al lavoro. Una modernità che era nella sua formazione culturale che, per ambiente familiare (suo padre era un noto architetto razionalista e la madre una musicista, sorella del pittore e scultore Fausto Melotti) e frequentazioni negli anni 60, a partire da quella con Nono, non visse l'arte e la musica come qualcosa di distaccato dalla vita e quindi ne ha fatto un artista intellettuale che ha sempre espresso pubblicamente le sue idee e il suo impegno civile e politico, come quando, negli anni 70, suonò in scuole e fabbriche, o quando espresse le sue opinioni, critico dai tempi della guerra in Vietnam ai governi Berlusconi. Così i suoi interessi musicali, il suo repertorio non sono rimasti circoscritti nel continuo approfondimento, ma anzi si sono aperti via via a nuove prove ed esplorazioni che andavano da Bach (per Pollini, come ha scritto Piero Balloi, "Bach è quasi un romantico", notando "l'uso alquanto generoso del pedale, l'impe tuoso e fluente fraseggio, la sonorità spesso calda e avvolgente, in altri casi più asciutta e rifinita puntigliosamente, la gamma sempre vasta di colori dinamici"), e Mozart, di cui ha portato a nuova luce tutte le sottili sfaccettature armoniche e timbriche, la bel-

lezza delle linee melodiche, la giocosità e l'arguzia. Passando per l'amatissimo Chopin, di cui, partendo dalle nuove letture meno rigide di Rubinstein, ha rinnovato profondamente la comprensione, e Beethoven, sino ai moderni, tra cui spicca Schonberg, e i contemporanei anche italiani, come Berio e Nono. I suoi concerti, quando non riguardavano esecuzioni integrali di un autore, erano spesso organizzati in cicli che coinvolgevano anche altri musicisti. I 'Progetti Pollini' erano programmi senza confini tra classico e contemporaneo, nel suo tentativo non di educare, ma di coinvolgere il pubblico nella musica del proprio tempo, spiegando: "Bisogna imparare a capire il silenzio, le pause, come parte essenziale della musica, se si vuole arrivare a comprendere i contemporanei. Le novità, del resto, hanno sempre spaventato e richiesto un certo tempo per affermarsi: quando Beethoven scrisse l'Eroica, tanti dissero 'speriamo che torni a comporre una musica più gentile'. Ma intanto la creazione va avanti". La vita artistica di Maurizio Pollini, nato nel 1942 e cresciuto a Milano, è stata sempre strettamente legata al Teatro alla Scala, dove debuttò sedicenne nel 1958 eseguendo in prima assoluta la Fantasia per pianoforte e strumenti a corda di Ghedini diretto da Thomas Schippers e dove tornò due anni più tardi, reduce dalla vittoria a Varsavia, con il Primo Concerto di Chopin diretto da Celibidache, e poi costantemente per oltre 150 tra recital e concerti da solista o coi direttori più importanti, a cominciare dall'amico Abbado. Egli stesso si è misurato anche come direttore d'orchestra, anche nella lirica. Impossibile dire dove e con chi ha suonato Pollini in oltre 60 anni di attività: sarebbe un elenco lunghissimo che comprende tutte le maggiori sale da concerto del mondo, le orchestre e i direttori. Ha inciso decine di Cd e vinto premi di prestigio internazionale, così come ha ricevuto numerose onorificenze.

LE REAZIONI

Dedizione, rigore

"Sta scomparendo una grande generazione di musicisti, quella degli Anni 40, che ha portato il nome dell'Italia alto nel mondo. Pollini non era uno specialista di questo o quello. È stato un esploratore delle possibilità timbriche del pianoforte", dice Riccardo Muti al Corriere, ricordando il pianista scomparso. Per Riccardo Chailly, il sodalizio con Pollini è stato "intenso, frequente ed elettrizzante. Interprete rigoroso del grande repertorio ma artista sempre aperto alle novità e ai linguaggi del contemporaneo". Per il direttore musicale della Scala "è stato un punto di riferimento, stabilendo parametri esecutivi che hanno fatto la storia dell'interpretazione pianistica". Un ricordo luganese, infine: "La mia generazione ha 'imparato' gli studi di Chopin grazie alla leggendaria incisione che Maurizio Pollini ha realizzato negli anni 60; questo disco è tuttora la referenza assoluta", scrive sul sito di LuganoMusica Etienne Reymond, fino al 15 aprile direttore artistico del settore Musica del Lac. "Però, egli mi ha accennato un giorno a quella di Alfred Cortot che riteneva ineccepibile: umiltà". Reymond ricorda il pianista italiano più volte a Lugano. "Per LuganoMusica, ricordo una straordinaria lettura della sonata Hammerklavier di Beethoven e anche serene onde sofferte... di Nono. I due brani bastino per dire la dedizione, il rigore e il rispetto che egli nutriva per la musica - sapeva anche trascenderla. Siamo grati per quello che ci ha dato". RED



1942-2024

KEYSTONE