

Arturo Benedetti Michelangeli

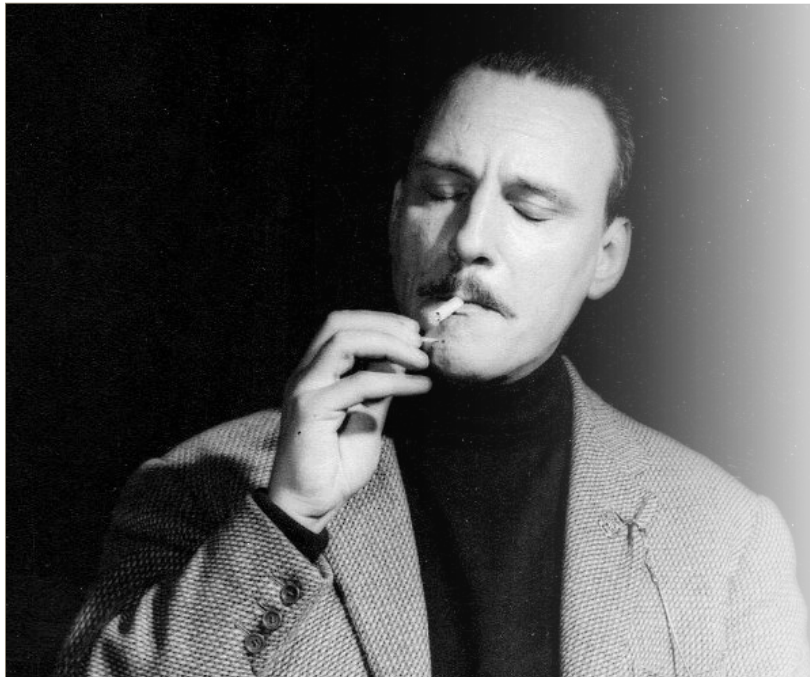
Il divo ASCETA

Vezzi, capricci, manie. Il terrore degli organizzatori per l'eccentricità e le cancellazioni. A 20 anni dalla scomparsa del pianista, un testimone ne rivela invece il profilo spirituale francescano, il rigore anticonsumista di artigiano della musica

di Carlo Piccardi



Ciò che più sorprese alla morte di Arturo Benedetti Michelangeli, nel giugno 1995, 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 tomba, per sua volontà, priva di lapide. La cronaca di quella circostanza servì a gettare una luce di verità sulla sua vicenda esistenziale e artistica. Essa rivelava la religiosità di un uomo al servizio della musica, intesa non come ideale estetico ma concepita come transizione verso una dimensione di profondo spessore spirituale, sulla spinta del 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 fatue. In verità proprio la sua coerenza, il suo rigore nel



Più rifuggiva
dalla mondanità
e più diventava
argomento
di pettegolezzo,
più esigeva
in fatto di condizioni
ottimali e più appariva
eccentrico

mettere tutto al servizio non del rapporto ipnotizzante col pubblico ma del messaggio musicale, lo portarono a essere male interpretato, a subire oltre misura la divinizzazione. Più egli rifuggiva dalla mondanità e più diventava argomento di pettegolezzo, più esigeva in fatto di condizioni ottimali (in funzione dei risultati che si prefiggeva) e più appariva eccentrico e 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 spoliatura da ogni orpello, da ogni finzione. Lo rivelava il suo rapporto col pianoforte, con uno strumento non considerato come semplice mezzo per realizzare un'idea musicale, ma come organismo vivente, colto nella sua natura di manufatto, non prodotto in serie, ma come espressione dell'opera dell'uomo. La 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 a 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, a umanizzare in senso didascalico la figura di un grande artista del nostro secolo.

La mia memoria di testimone va al programma delle serate luganesi dell'aprile 1981, la cui registrazione è stata diffusa da nel 2006 in uno speciale *Amadeus dvd*, nel quale spiccavano le *Quattro Ballate op. 10* di Brahms, nelle quali la ricerca dei colori produceva soluzioni capaci di far risuonare la tastiera come un'orchestra, confermando l'impressione che quel pianismo aveva lasciato ad Alberto Savinio: «*Apparentemente Benedetti Michelangeli suona il pianoforte; sostanzialmente egli suona più strumenti in uno, e particolarmente l'organo nei registri acuti, la celeste e anche il flauto*». Orbene tale 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 particolare. 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 rimpiattino 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



ACCADEaLUGANO

Nel ventesimo anniversario della morte, avvenuta nella notte tra l'11 e il 12 giugno 1995 – il pianista aveva allora 75 anni – il **Progetto Martha Argerich** (10-29 giugno), proporrà l'**11 giugno** al **Cinema Lux di Lugano** la proiezione del video del recital tenuto da Arturo Benedetti Michelangeli il 7 aprile 1981 all'Auditorio della Rsi. Un'occasione per riascoltare (e rivedere) il programma di quella memorabile serata: Ludwig van **Beethoven** *Sonata n. 11 in si bem. magg. op. 22* e *Sonata n. 12 in la bem. magg. op. 26*, Franz **Schubert** *Sonata in la min. D 537*, Johannes **Brahms** *Ballate op. 10*.

mezzo d'espressione elevata a priorità. La rarità delle sue pubbliche esibizioni, al di là del presunto carattere schivo, era da considerare innanzitutto come recupero di quella fondamentale dimensione d'attesa che l'inflazionata offerta di grandi nomi, ribalzanti da un festival all'altro, ha eliminato come molla essenziale capace di attivare il meglio dell'attenzione degli ascoltatori. Nel suo caso, essa corrispondeva d'altra parte a una esigenza individuale dell'interprete, deciso a rifiutare situazioni ripetitive di comoda formalizzazione del risultato, per rivivere ogni volta dall'inizio, l'intenso processo di acquisizione di un traguardo stilistico raggiungibile solo attraverso la maestria coniugata con dosi di concentrazione non comuni.

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 dove 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. L'auditorium fu blindato per cinque giorni con guardie attente a non far entrare nessuno che lo disturbasse mentre lavorava con l'accordatore sui pianoforti portati dalla fidata ditta Fabbrini che sempre lo seguiva. Alle 9 di mattina egli era già sul posto a collaborare meticolosamente alla preparazione dello strumento, uscendone solo a tarda sera. Dopo ognuno dei tre 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 regolare 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 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. 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 la mia mente andò

Non era solo un grande artista, ma anche un grande artigiano

subito 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 intervenendo in caso di necessità come accordatore, 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 grazie all'elevatezza del suo sentire ma anche in virtù della 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 Tagliavini al quale confidai il ricordo che di lui il grande pianista 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 allieve 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? 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.

Nelle pagine precedenti, Arturo Benedetti Michelangeli ritratto "in borghese" negli anni '60 e durante un concerto a Vienna nel 1979