

MUSICA

PUBBLICAZIONE MENSILE - ISSN 03925544



244

Zecchini Editore

MUSICA

RIVISTA DI CULTURA MUSICALE E DISCOGRAFICA - MARZO 2013

145
DISCHI
RECENSITI



nuti e d'orazio
un duo indagatore



david greilsammer
l'iconoclasta



maurizio baglini
il maratoneta



john
axelrod

Il virtuosismo del pianista pisano è pari alla sua curiosità intellettuale; il senso dello stile si accompagna a una costante ricerca di nuovi modi di rapportarsi con il pubblico.

Maurizio Baglini: maratoneta e illusionista

di Luca Segalla

Nato a Pisa il 4 marzo 1975, vincitore a ventiquattro anni del World Music Piano Master a Monte Carlo, grande interprete degli *Studi trascendentali* di Liszt e degli *Studi* di Chopin e insieme raffinato camerista, Maurizio Baglini si avventura nel mondo della musica con la stessa energia con cui si avventura nella vita. Nel 2004 ha fondato, in un paesino della Maremma toscana, l'Amiata Piano Festival, sostenuto economicamente dalla Fondazione Bertarelli e diventato uno degli appuntamenti più ricercati dell'estate musicale della Penisola. Vive a Bologna insieme alla violoncellista Silvia Chiesa, compagna nella vita e sul palcoscenico, e attualmente insegna al Conservatorio di Brescia. A Pisa torna spesso, anche perché al Museo della città natale ha lasciato in custodia un grancoda Fazioli, troppo ingombrante per la sua casa bolognese. Il Museo è diventato una cornice ideale per concerti e registrazioni. Lì è stata realizzata anche la sua ultima fatica discografica, una registrazione live con le *Variazioni Abegg*, *Papillons*, *Carnaval* e il *Carnevale di Vienna* di Schumann. Incide per la Decca, con la quale ha pubblicato tra le altre cose i *Sei Grandi Studi da Paganini* e gli *Studi trascendentali* di Liszt, le due *Sonate per violoncello e pianoforte* di Brahms e la *Sonata «Arpeggione»* di Schubert con Silvia Chiesa. Virtuoso di classe, è tra i pochi pianisti di oggi a far passare al pubblico l'idea che quella di Liszt è musica seria, non da funamboli della tastiera. Ascoltandolo vengono in mente le parole di un grande pianista lisztiano come Michele Campanella: «Una cosa è suonare il piombo delle note e un'altra è trasformarlo nell'oro dell'arte».

Di Liszt Maurizio Baglini ha inciso anche la trascrizione della *Nona Sinfonia* beethoveniana, che negli ultimi anni ha eseguito più di cinquanta volte in pubblico, una vera e propria maratona di un'ora e dieci minuti che pochi pianisti al mondo hanno il coraggio di affrontare. Oltre alle maratone pianistiche, Baglini affronta le maratone vere, quelle podistiche, una passione passatagli dal padre. Nell'aprile del 2011 ha corso la sua prima maratona, a Parigi, in dicembre c'è stata la maratona di Pisa, mentre il prossimo settembre correrà la

maratona di Berlino. Negli uffici milanesi della Universal, dove si è svolta l'intervista, ci accoglie parlandoci dei suoi allenamenti. Pianistici e podistici.

«Oggi ho fatto una ventina di chilometri, a Bologna. Mi sono svegliato alle 6.40, perché poi dovevo studiare. Quando corro sono gli unici momenti in cui è tutto spento, dall'iPod al Blackberry. La maratona mi fa star bene. Mi gratifica».

La Sua è una giornata piena. Quanto tempo riesce a dedicare al pianoforte?

Studio sempre molto e suono molto anche quando insegno, perché è importante mostrare in concreto all'allievo come eseguire certi passaggi. La maratona è una passione e quindi trovo il tempo di allenarmi, anche a costo di alzarmi prima dell'alba. Con la musica da camera è diverso, perché i pezzi si imparano leggendoli insieme agli altri musicisti: il vero e proprio lavoro di messa a punto dei dettagli viene fatto nel corso delle prove. Quello dedicato alla musica da camera è il tempo più proficuo, perché soltanto quando suoni con gli altri puoi capire come avere una timbrica migliore anche quando suoni da solo.

Per quanto riguarda il fatto puramente pianistico-meccanico sono sufficienti quattro ore piene al giorno – io studio tutti i giorni, anche quando sono in viaggio. Se togliamo quattro ore di studio e sette-otto ore per dormire, su ventiquattro ne restano una decina. Puoi fare molte cose, in dieci ore! Credo che il pianista non possa vivere soltanto seduto davanti a un pianoforte. C'è l'attività di insegnante, per esempio. In un periodo recente lo star system musicale permetteva di vivere di solo concertismo, ma tutti i grandi pianisti del passato insegnavano. Benedetti Michelangeli lo faceva, lo facevano Liszt e Busoni.

Intorno alla Sua interpretazione del Carnaval Andrea Giuseppe L'Abbate ha ideato un progetto multimediale. Si tratta di una collaborazione decisamente insolita per un pianista classico...



Credo nelle nuove tecnologie, perché aiutano a proporre la musica in modo nuovo. Altrimenti la partita con il pubblico è persa in partenza. Sul mio sito (www.mauriziobaglini.com) e sul sito www.webpiano.com si possono vedere degli estratti di quest'opera di computer-grafica, presentata a Pisa lo scorso maggio, lo stesso giorno in cui ho inciso il disco: il pomeriggio la registrazione, la sera un concerto vero e proprio con la videoproiezione sullo sfondo. Abbiamo voluto tradurre in immagini l'idea schumanniana della creatività schiacciata dall'accademismo: per esempio si vede un SUV che travolge ogni cosa, in una vera e propria ostentazione di potere e di denaro. Il pubblico in sala ha reagito molto bene, però in questi casi si rischia una sorta di cortocircuito tra i frequentatori abituali dei concerti, che tendono a storcere il naso di fronte a proposte simili, e il pubblico nuovo, che magari si accosta per la prima volta a Schumann.

Abbiamo fatto la stessa cosa con i *Quadri* di Mussorgski e la *Sonata* di Bartók per due pianoforti e percussioni. Non si tratta di stravolgere la partitura originale, per esempio aggiungendo la batteria. L'idea è di rinnovare la formula del concerto eseguendo la musica esattamente com'è scritta, ma con l'aggiunta di immagini. Andrebbero proposte in questo modo anche le trentadue sonate di Beethoven. Non c'è alcun bisogno di altre interpretazioni dell'integrale delle trentadue sonate: cosa si può fare di nuovo dopo quello che hanno fatto Arrau o Brendel? Più che rinnovare l'interpretazione, in questo caso sarebbe interessante sperimentare nuovi modi di rapportarsi con il pubblico.

Tra il 2005 e il 2006 ho fatto una tournée in Giappone di sei mesi. Centotrenta concerti in tutto. Una tournée finanziata soltanto con l'incasso dei biglietti. Il segreto è stato ridurre il cachet, concentrare le date e andare sul territorio in modo capillare. Certo, ho fatto un programma nazionale-popolare, con il *Chiaro di luna* di Beethoven e la *Polacca « Eroica »* di Chopin, ma in questo modo il pubblico si avvicinava. Peccato che la cosa non abbia avuto un seguito, perché a mio parere avrebbe funzionato, per esempio, anche con la trascrizione lisztiana della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Se davvero vogliamo un nuovo pubblico gli organizzatori dovrebbero avere più coraggio.

Come nel caso del Suo Amiata Piano Festival: è stata una sfida, perché si tiene in un luogo fuori dai grandi percorsi turistici, fuori da tutto...

L'idea era di fare musica non solo dove non era mai esistita, ma addirittura in un luogo dove non si era mai fatto nulla in campo culturale. Non ha senso creare spazi alternativi in città, dove l'offerta culturale è già ricca. Io ho portato la musica in mezzo alle vigne e in mezzo alle botti, ho fatto costruire una sala da concerto in una vecchia cascina. È chiaro che senza l'azienda vinicola ColleMassari e la Fondazione Bertarelli non avrei potuto fare nulla: oggi è fondamentale la ricerca di nuove forme di mecenatismo, per andare oltre la vecchia logica delle sovvenzioni pubbliche.

Del resto la musica classica ha sempre vissuto di mecenatismo...

L'anomalia si è verificata nel dopoguerra e poi fino agli anni ottanta, quando c'era l'idea di un servizio pubblico anche nella diffusione della cultura, servizio, beninteso, che io ritengo doveroso. Però ritengo anche che il finanziamento pubblico non debba produrre la logica di organizzare eventi senza pensare all'*audience*. Adesso, purtroppo, si è passati all'estre-

mo opposto e se non si fanno grandi numeri si è tagliati fuori in partenza. Credo che in Europa la musica classica potrà pagarsi da sola, come è avvenuto nella mia tournée in Giappone solo quando – purtroppo – sparirà del tutto il sovvenzionato. Azzerare il finanziamento pubblico è però molto pericoloso, perché, per esempio, qui in Italia si rischierebbe di dover chiudere i teatri lirici. D'altro canto i teatri per molti anni non hanno avuto una buona gestione: non è pensabile che un'opera costi mediamente cento volte un concerto cameristico. È comunque deprimente che nelle campagne elettorali, persino nelle primarie del PD, non venga mai affrontata la questione del patrimonio culturale italiano. Bisogna capire che l'indotto turistico non è dato soltanto dal turista che mangia la piadina in Piazza San Marco o ai Fori Imperiali, è anche legato al fatto che in Italia abbiamo i teatri più belli e spesso i talenti più creativi. Lo dico senza voler fare a tutti i costi del nazionalismo.

Lei suona spesso – e ha inciso – gli Studi trascendentali di Liszt, gli Studi di Chopin e la trascrizione lisztiana della Nona di Beethoven. Cosa rappresenta il virtuosismo per Lei?

Il virtuosismo dovrebbe essere la capacità di essere illusionisti, come i fuochi di artificio di un prestigiatore, il cui trucco rimane sempre nascosto. Io ho affrontato il repertorio degli Studi perché è anche giusto farsi spazio sul mercato con brani che altri pianisti non riescono o non hanno il coraggio, la voglia e l'insolenza di fare e di conseguenza sono stato etichettato come virtuoso. Il vero virtuosismo, però, non è necessariamente legato a un fattore ginnico-tecnicistico: nel centellinare un *pianissimo* al limite dell'udibilità in una sonata di Scarlatti c'è un virtuosismo pari, per esempio, a quello dei *Fuochi fatui* di Liszt. Dico sempre ai miei allievi di andare al di là di ciò che vedono, perché loro suonano tutte le note come sono scritte, senza gerarchizzarle, ma in un accordo di tredici note, per esempio, non puoi eseguirle tutte con la stessa intensità: questa capacità di gerarchizzare le note attiene già alla sfera del virtuosismo. Il virtuoso è il pianista in grado di far vedere e ascoltare ciò che non si vede. Tra addetti ai lavori si può parlare della musica in termini grammaticali e lessicali, ma è necessario che qualcuno faccia arrivare gli stessi concetti al pubblico medio con un linguaggio diverso. È questo il compito del virtuoso. L'immagine del virtuosismo come un fatto puramente meccanico è un'immagine distorta.

In fondo è l'idea di Liszt, quando incomincia a presentare al pubblico le sonate di Beethoven. L'idea originaria, non quella travisata dalla tradizione...

In effetti sì, Liszt è stato la prima rock star del pianoforte, perché aveva capito che l'importante non era soltanto il fatto che lui suonasse meglio di chiunque altro, cosa che tutti i pianisti riconoscevano, ma che anche il pubblico potesse riconoscerlo. Secondo me Liszt non è stato il più grande virtuoso della storia, ma il più grande diffusore e promotore musicale. Non è un caso che i grandi virtuosi del pianoforte, come Liszt, Busoni e Rachmaninov, avessero una cultura a trecentosessanta gradi: Liszt e Busoni, mi pare, parlavano sei lingue ciascuno. Per loro il virtuosismo era un concetto filosofico prima ancora che musicale.

Per Michele Campanella «è nella sfera del suono che va definita la parola tecnica: con tecnica pianistica si deve intendere infatti il perfezionamento del controllo del suono, e tale perfezionamento coincide soltanto in piccola parte con la velocità. Nel pensiero corrente, viceversa, il virtuoso è un pianista che

suona più veloce degli altri e sa risolvere i passaggi più complessi». Si ritrova in queste parole?

Campanella ha perfettamente ragione, anche se questo è un concetto difficile da far capire. Ci sono appassionati che controllano a quale velocità di metronomo un pianista riesce ad eseguire un certo passaggio. Il «forte e veloce» paga sempre: i cento metri hanno più pubblico di una maratona, però la maratona è una grande prova di virtuosismo.

Nella Sua interpretazione del Carnival Lei cerca proprio di far passare questo concetto, mi sembra...

Schumann era affascinato dal virtuosismo e scrive in maniera molto difficile, anzi io trovo che Schumann e Chopin dal punto di vista strettamente pianistico siano molto più complicati di Rachmaninov e dello stesso Liszt: un *Primo* o un *Secondo Concerto* di Chopin, così essenziali nella scrittura, sono molto più esposti di un *Secondo* o un *Terzo* di Rachmaninov. Purtroppo Schumann è sempre stato schiacciato da Chopin, che rispetto a lui è molto più viscerale e diretto. Il 2010, per esempio, è stato il duecentesimo anniversario della nascita sia di Chopin sia di Schumann, eppure si parlava quasi esclusivamente del primo.

Nel Carnival Lei esegue anche le Sfingi, armonizzandole...

Da giovane le armonizzavo in modo anche più appariscente. Ora preferisco essere più tenue, però credo vadano eseguite, perché queste quattro (o tre, a seconda di come vengono disposte) sono la chiave dell'enigma del *Carnaval*, che del resto è sottotitolato proprio «Piccole scene su quattro note». La – Si – Mi bemolle – Do. Trenta minuti di musica su quattro note! Il problema è che si trovano in un registro molto imbarazzante e quindi vanno in qualche modo messe in evidenza: se le suoni devi credere fino in fondo alla provocazione di Schumann e quindi devi essere un provocatore, altrimenti è meglio non suonarle. In questo caso dobbiamo seguire il testo o seguire la tradizione, secondo la quale le *Sfingi* non dovevano essere eseguite? Il testo, visto che Schumann le ha scritte, per quanto io mi sia preso l'arbitrio di armonizzarle. È stupendo quanto avviene nella registrazione di Rachmaninov, dove i bassi delle *Sfingi* sono armonizzati con un tremolo. Rachmaninov, però, aveva una visione funerea di tutto il ciclo, mentre io ho voluto leggere il *Carnaval* come una satira sociale, partendo dagli scritti critici di Schumann. Nella mia prospettiva la chiave di lettura è l'ultimo brano, la *Marcia dei fratelli della Lega di Davide contro i filistei* con il celebre tema del XVII secolo, il tema dei bigotti, lo stesso che usa Beethoven nell'«*Imperatore*». Schumann provoca apertamente, an-



dando contro l'accademismo, di cui, in realtà, subiva il fascino. Per me il *Carnaval* è una satira della società borghese. Prendiamo *Coquette*: ne viene fuori un ritratto di donna ben poco lusinghiero, una donna capricciosa, molto civetta...

Per riprendere il discorso sul virtuosismo: per me significa partire dalla fisicità del suono per rendere comprensibile a tutti quanto non è immediatamente comprensibile. Non attraverso i micro-dettagli, bensì ammalando il pubblico in una sorta di gioco di prestigio. Questo coinvolge diversi aspetti, dal gesto alla presenza scenica e alla percezione del suono, fino al livello più profondo, che è quello morale.

È quanto si percepisce quando Lei suona la Nona Sinfonia di Beethoven nella trascrizione lisztiana...

Liszt ha fatto uno sforzo mostruoso, perché sotto dieci dita ha voluto mettere tutte le note scritte da Beethoven e spesso deve aggiungere un terzo pentagramma, visto che due non gli bastano. È scontato, con queste premesse, che le difficoltà esecutive siano trascendentali. Second-

do me, però, non è l'aspetto più significativo di questa trascrizione. Per l'interprete il punto di partenza deve essere un altro: qui Liszt è importante per lo meno quanto Beethoven, se non di più. A lungo, invece, Beethoven è stato considerato un intoccabile e addirittura qualcuno ha trovato scandaloso che Liszt, nella sua edizione delle sonate beethoveniane, avesse aggiunto delle note. Liszt era consapevole di quello che faceva, come lo era Busoni quando scriveva le cadenze dei Concerti di Mozart in uno stile ipervirtuosistico. Il fatto è che, in assenza delle cadenze originali Busoni preferiva attualizzare Mozart invece di fare una copia stilistica dell'antico. Che sarebbe stato, inevitabilmente, un finto antico.

Come diceva György Ligeti: non avrei alcun problema a scrivere imitando lo stile di Mozart, ma a me interessa fare qualcosa di attuale...

A maggior ragione dovrebbe valere per noi interpreti. Cosa allontana il pubblico dalla musica classica? Il problema del quarto elemento, cioè l'interprete. Quando guardiamo un quadro siamo noi a interpretare, mentre per ascoltare la musica di Schumann abbiamo bisogno di un pianista che la suoni. Per questo è fondamentale che ogni pianista abbia una sua individualità, invece i pianisti delle nuove generazioni si assomigliano tutti. La colpa è della proliferazione spasmodica dei concorsi, figli di quello stesso accademismo contro il quale Schumann si batteva già duecento anni fa. Il concetto per cui per essere apprezzati si debba neutralizzare l'individualità è deleterio. Certo, l'originalità fine a se stessa, l'originalità che

sconfina nella bizzarria, non ha alcun senso, però è fondamentale che ogni pianista abbia una sua individualità. Mi viene in mente quello che mi ha detto Roberto Prosseda qualche giorno fa al telefono: «Se io ascolto un tuo disco ti riconosco, spero che anche tu, se ne ascolti uno mio, possa riconoscermi». Negli ultimi quarant'anni c'è stata la paura dell'istinto. Nelle scuole di musica, anche in scuole di altissimo livello, ancora si dice che Horowitz è blasfemo quando suona Mozart, ma la sua *Sonata K 331* registrata dal vivo è stupenda. Horowitz non sarà un filologo, eppure il suo Mozart è uno dei più belli che esistano.

C'è un fraintendimento di fondo: il rispetto del testo viene spesso confuso con il rispetto di una tradizione. Penso alle indicazioni di metronomo e alle dinamiche, che spesso sono semplicemente quelle della tradizione interpretativa. E comunque rispettare il testo non significa semplicemente limitarsi a fare quello che si vede scritto sul pentagramma: è forse il modo più vile di tradire un autore.

Anche perché il testo non esiste senza un'interpretazione, senza qualcuno che lo faccia risuonare...

Questo è il punto fondamentale. Poi c'è un'altra questione, che coinvolge il testo stesso. Anche di fronte a un manoscritto autentico i problemi, infatti, restano. Quanto un legato è legato e quanto lo è uno staccato? Come fai a tradurre in segni il rubato, in termini matematici? Ci vorrebbe un software. Una volta applicato il software, però, siamo al punto di partenza, perché un brano romantico finisce per assomigliare a un brano di musica contemporanea. Anni fa era stato reallizzato un grafico dell'interpretazione di Benedetti Michelangeli del finale della *Berceuse* di Chopin, riscritto esattamente come lui lo suonava: a leggerla sulla pagina sembrava musica di Stockhausen se non di Ligeti. I giovani faticano a comprendere queste problematiche, perché hanno una grande paura dell'individualità oppure, quando provano ad essere originali, non si documentano.

C'è anche un sistema dei concorsi che ha portato a standardizzare l'interpretazione, obbligando il pianista a suonare a un livello altissimo, ma puramente esecutivo...

CD

SCHUMANN *Variazioni ABEGG op. 1, Papillons op. 2, Carnaval op. 9, Faschingschwank aus Wien op. 26*
pianoforte **Maurizio Baglini**
DECCA 476 5082
DDD 76:21

★★★★★



Un unico, vorticoso ritmo di valzer anima tutte le pagine schumanniane raccolte nell'ultimo CD di Maurizio Baglini, un viaggio nell'anima ambigua e inquieta del compositore tedesco. *Papillons* è in tre quarti, le *Variazioni ABEGG* sono in tre quarti e in tre quarti sono la maggior parte dei numeri del *Carnaval*, nello stesso metro è l'*Allegro* iniziale del *Faschingschwank aus Wien* op. 26.

I ritmi di danza in Schumann, però, sono ingannevoli, perché possono dare all'interprete l'illusione di essere sul terreno del virtuosismo brillante, della miniatura saltellata da affrontare con slancio e leggerezza. La festa di Schumann, invece, è una festa strana, un danzare di ombre notturne, un folle scivolare verso la morte, come suggeriscono le campane (dolcissime?) alla fine di *Papillons*. Queste pagine da un lato rimandano a suggestioni letterarie, in particolare al romanzo «Die Flegeljahre» del prediletto Jean Paul Richter, intorno al quale viene costruita l'intera avventura danzante di *Papillons*, dall'altro rimandano alla biografia del compositore. Accade nel

Carnaval, dove si intrecciano le figure di Ernestine von Fricken e di Clara Wieck, la prima destinata a lasciare il posto, nel cuore di Schumann, alla seconda, evocate da una fitta rete di simboli musicali insieme a numerosi altri personaggi reali e fittizi; accade nelle *Variazioni ABEGG*, il cui titolo rimanda sia al tema principale (La, Si bemolle, Mi, Sol, sol, appunto ABEGG secondo la nomenclatura tedesca delle note) sia a Meta Abegg, giovane fanciulla di Mannheim conosciuta da Schumann a un ballo (anche se il brano è dedicato a un'inesistente contessa Pauline von Abegg).

Di questa unione totalizzante tra letteratura, vita e musica che sta alle radici delle composizioni pianistiche schumanniane Baglini è assolutamente consapevole, come rivelano le sue interpretazioni, di una rara profondità psicologica. Davanti a noi si materializza un Schumann inquieto e visionario, incapace di rasserenarsi e di rasserenare. Mai lo slancio del valzer prende il volo e non c'è fretta nel fraseggio, soprattutto nel *Carnaval*, che ci sembra il vero capolavoro interpretativo di questo disco. Baglini è consapevole anche del carattere grottesco e perfino satirico del *Carnaval*. Con questa premessa capiamo perché un virtuoso del suo livello, capace di districarsi a meraviglia in pagine intricate come *Pantalon et Colombine* e soprattutto *Paganini*, stacchi tempi così lenti e innaturali in *Arlequin*, dove i grandi interpreti dal passato, da Rachmaninov a Sofronitzky, si abbandonano

a deliziose leggerezze. Con Baglini, invece, abbandoniamo la leggerezza da salotto per immergerci nel clima pungente della satira, come dimostra una *Coquette* petulante e addirittura fastidiosa.

Baglini è passionale, eppure non rinuncia alla chiarezza. La sua, a ben vedere, è una passionalità tutta interiore, perché in *Florestan* e in *Chiarina*, per esempio, non troviamo gli slanci vigorosi dell'interpretazione di quella di Benedetti Michelangeli. I tempi di Baglini – si è detto – sono a volte sorprendentemente lenti. Lo si avverte subito, con il *Préambule*, affrontato con un fraseggio di ampio respiro, ma anche senza perdere alcun dettaglio. Viene in mente il Baglini interprete della trascrizione lisztiana della *Nona* di Beethoven e in effetti il suo è un *Carnaval* orchestrale, non tanto per il volume di suono quanto per la ricchezza di piani sonori.

Troviamo la stessa attenzione per il timbro nelle *Variazioni ABEGG*, la cui tessitura contrappuntistica viene messa in grande risalto, in *Papillons* (ascoltare come emerge il tema al basso nel quinto numero del ciclo), nel *Faschingschwank aus Wien*, la cui *Romanze* è un riverbero infinito di timbri e sonorità. In questa prospettiva la ricerca del bel suono, del suono perlato e preziosamente levigato, passa decisamente in secondo piano. Le *ABEGG* e *Papillons* sono pungenti e cangianti, l'*Intermezzo* del *Faschingschwank aus Wien* non possiede la consueta pienezza sonora, come se negli slanci

passionali si nascondesse qualcosa di doloroso. È evidente che a Baglini interessa scavare sotto la superficie lucente e danzante delle *ABEGG* come sotto il vigore del *Faschingschwank*. Sa bene che il valzer in Schumann è solo un velo sottile a offuscare un'inquietudine dolcissima. È scavato il fraseggio, irregolare e nervoso. È scavato il suono, il suono del virtuoso abituato a scalare le pareti quasi verticali degli *Studi trascendentali* lisztiani, ma anche il suono dell'interprete capace cogliere la struttura polifonica della scrittura schumanniana, per poi restituirla all'ascoltatore differenziando ogni singola linea melodica. A tratti il suono si riduce a un alitare leggero, come nel primo e nel settimo numero di *Papillons*, un alitare inquieto più che sognante, perché Baglini va oltre il semplice abbandono al sogno. Il suo Schumann è visionario e acceso, non nostalgicamente consolatorio: anche le campane finali di *Papillons* risuonano nitide, inquietanti e cristalline piuttosto che ovattate e lontane, come se le ascoltassimo in un cielo notturno, freddo e sereno. Così il *Carnaval*, con un *Arlequin* isolatamente lento eppure scattante nel fraseggio, burlesco e grottesco, e una *Reconnaissance* addirittura al rallentatore, dal timbro ruvido e lontano da ogni brillantezza, come immerso in un tremolio continuo. Un *Carnaval* bizzarro e umorale, come bizzari e umorali sono i personaggi degli idoli letterari di Schumann, i romanzieri Richter e E.T.A. Hoffmann.

Luca Segalla

Capita addirittura di vedere i giurati battere il tempo ancora prima che il pianista inizi a suonare. C'è una prevenzione micidiale...

Quindi i concorsi andrebbero aboliti? Lei stesso ne ha vinto uno prestigioso, a ventiquattro anni...

Non posso negare che sia stato per me un successo importante, un successo che mi ha dato delle opportunità. Il problema è che per vincere i concorsi devi suonare in modo impeccabile e assolutamente tradizionale. In modo neutro, dalla prima all'ultima prova. A Monte Carlo c'erano ben quattro prove, la più corta di quarantacinque minuti e la più lunga di novanta minuti, con un Concerto (io ho fatto il *Primo* di Brahms) nella prova di finale. Se suoni in modo tradizionale e neutro non dai fastidio a nessuno e così vinci il concorso. Due anni dopo sono tornato a Monte Carlo e gli impresari presenti mi dissero che era incredibile la mia maturazione. «Però se tu avessi suonato così al concorso saresti stato eliminato in prima prova». Nei concorsi l'originalità non paga. È un'aberrazione, poi, che tutti debbano suonare gli stessi brani. Sarebbe molto più opportuno ascoltare i concorrenti in un recital alla presenza del pubblico, dove vengono giudicati anche in base alle proposte di repertorio. Il problema è che le giurie sono diffidenti nel premiare pianisti che piacciono al pubblico. Ci ricordiamo i nomi dei vincitori degli ultimi grandi concorsi? Certo, Trifonov è un nome che non si dimentica, ma si tratta di un'eccezione, di un pianista già dotato di una grande personalità. Io darei meno sovvenzioni pubbliche ai concorsi per aiutare, invece, le piccole società dei concerti, quelle che possono far suonare i giovani.

Il vincitore suona in giro per il mondo per due anni e poi sparisce...

Esattamente. Poi magari trova posto nell'insegnamento, inserendosi nel mercato degli allievi che devono prepararsi ai concorsi. Diventa un circolo vizioso.

I Suoi prossimi dischi?

Un CD dedicato alle sonate di Scarlatti, che suono spesso come bis. Sono rimasto molto colpito dalla descrizione delle sonate scarlattiane fatta da D'Annunzio nel romanzo «Leda senza cigno», dove le paragona a delle fontane. Sarà anche questa una registrazione dal vivo.

E i prossimi brani che affronterà? Nel Suo repertorio lisztiano manca ancora la Sonata in Si minore...

È vero, la *Sonata* è una lacuna importante, però Liszt resta comunque l'autore che ho affrontato di più. Ho eseguito gli *Studi*, i *Concerti*, anche l'*Hexameron* e *Malédiction*. Ora preferisco dedicarmi ad altri compositori. Quest'anno ho messo in repertorio le *Variazioni* Brahms-Händel, un ciclo che mi attirava da molto tempo, nei prossimi mesi vorrei dare spazio a Scriabin, compositore che amo tantissimo, pensando anche al centenario della morte, che cadrà nel 2015; di Scriabin mi affascinano le ricerche sui rapporti tra musica e pittura, che sono alla base del trattato di Kandinsky sui colori associati alla musica. E per i miei quarant'anni, sempre nel 2015, ho l'obiettivo delle *32 Sonate* di Beethoven. Per me sarà l'anno della Maratona di New York e l'anno delle *32 Sonate*. Ne ho già affrontate in pubblico diciotto e non sono tra quelli che considerano le ultime sonate beethoveniane poco indicate per dei giovani interpreti. Però ritengo anche che una pagina come l'*Arietta* dell'op. 111 si possa affrontare meglio con un vissuto significativo alle spalle. ■

Un libro per riscoprire
il Puccini intimo



ORIANO DE RANIERI

La religiosità in PUCCINI

La fede nelle opere del Maestro

Con una introduzione di Simonetta Puccini

pag. XII+122. illustrato, Euro 19,00

Nelle varie pubblicazioni dedicate a Giacomo Puccini, in passato scarsa è stata l'attenzione dedicata alla sua religiosità. I biografi hanno considerato come è naturale, la sua attività di compositore e vari aspetti della sua vita, descrivendolo a volte come un *viveur* o cacciatore di donne, trascurando nella sua complessa personalità il suo interesse per la vita religiosa e per la vita spirituale. Oggi continua questo atteggiamento e anche illustri studiosi non rilevano i messaggi di fede presenti delle sue opere, non solo nella *Fanciulla del West* e in *Suor Angelica*, ma anche nelle altre opere. Nella sua maturità, il Maestro affrontò le questioni religiose con l'amico don Pietro Panichelli, il suo "pretino", mentre il contatto assiduo con la sorella monaca Suor Giulia Enrichetta, Superiora nel convento di Vicopelago accrebbe in lui il fascino del sacro. Infine a Bruxelles, nelle ultime ore di vita, il Maestro ricevette i Sacramenti dall'allora Nunzio Apostolico, poi Cardinale, Clemente Micara. Nelle opere scritte da Giacomo Puccini si coglie la religiosità fondata per lo più sulle pratiche devozionali come si usava tra Ottocento e Novecento, ma s'intravede anche un modo di sentire moderno che cerca un contatto diretto con Dio che sa capire e perdonare: non a caso il Maestro studiava la Bibbia e ne raccomandava la lettura alla sorella Ramelde. Infine Puccini fu anticipatore della via della bellezza, la via "pulchritudinis" che conduce a Dio tanto cara a Benedetto XVI.



Troverete il libro: nelle migliori librerie,
on-line visitando il sito www.zecchini.com,
oppure potete usufruire del modulo d'ordine
contenuto nell'ultima pagina della rivista