

martedì 20 settembre 2005
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Maurizio Pollini, pianoforte

Fryderyk Chopin

(1810-1849)

Tre Notturmi op. 15

- n. 1 in fa maggiore
- n. 2 in fa diesis maggiore
- n. 3 in sol minore

Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47

Allegretto - Agitato - Più mosso

Sonata n. 2 in si bemolle minore op. 35

Grave - Doppio movimento

Scherzo - Trio

Marcia funebre. Lento

Finale. Presto

Due Notturmi op. 55

- n. 1 in fa minore
- n. 2 in mi bemolle maggiore

Due Notturmi op. 62

- n. 1 in si maggiore
- n. 2 in mi maggiore

Polacca in fa diesis minore op. 44

Polacca in la bemolle maggiore op. 53 *Eroica*

Maurizio Pollini è nato a Milano nel 1942 e ha studiato con Carlo Lonati e Carlo Vidusso. Nel 1960 ha vinto 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 le più importanti orchestre. Nel corso della sua carriera ha ricevuto molti prestigiosi riconoscimenti quali l'Ehrenring, consegnatogli dai Wiener Philharmoniker, il Goldenes Ehrenzeichen della città di Salisburgo, l'Ernst-von-Siemens Musikpreis di Monaco di Baviera, nel 1999 a Venezia il Premio "Una vita per la musica - Arthur Rubinstein" e nel 2000 il Premio "Arturo Benedetti Michelangeli" del Festival di Brescia e Bergamo.

Nel 1995 ha inaugurato il Festival di Tokyo dedicato a Pierre Boulez. Nello stesso anno e nel 1999 il Festival di Salisburgo gli ha affidato la progettazione di cicli di concerti che, rispecchiando i suoi molteplici interessi musicali, accostano nei programmi epoche e generi diversi. Con la stessa filosofia, tra il 1999 e il 2003 sono stati realizzati numerosi concerti alla Carnegie Hall di New York, alla Cité de la Musique di Parigi e al Parco della Musica di Roma. Nell'estate del 2004 Maurizio Pollini è stato nominato Artiste étoile al Festival Internazionale di Lucerna.

Il suo repertorio 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. La sua discografia include, oltre che il repertorio classico-romantico, tutte le opere per pianoforte di Schönberg, pagine di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, testimoniando così un grande interesse per la musica del nostro tempo. I suoi dischi hanno ricevuto innumerevoli riconoscimenti internazionali.

Il ruolo di “poeta del pianoforte” per eccellenza che Chopin ricopre nell’immaginario degli appassionati è dovuto in misura non trascurabile alla grande serie dei Notturmi che attraversa tutta la sua carriera compositiva. Come è noto, il Notturmo pianistico venne formalizzato all’inizio dell’Ottocento dall’irlandese John Field come una composizione dal tono caratteristicamente “sognante” ed espressivo in forma tripartita A-B-A: la sezione iniziale viene interrotta da un episodio centrale contrastante e quindi ripresa da capo con modifiche e variazioni più o meno evidenti. E tra tutte le opere di Chopin, proprio i Notturmi ci rivelano con particolare chiarezza il fertile rapporto del compositore con la più semplice e schematica tra le forme elaborate dalla tradizione colta occidentale, un rapporto che si fece più ricco e complesso man mano che la sua maturità e la sua consapevolezza artistica si sviluppavano. È relativamente facile indovinare che circa dieci anni separano i tre Notturmi op. 15, cominciati nel 1830 e pubblicati nel 1833, dagli stupendi dittici dei Notturmi op. 55 e op. 62, composti rispettivamente nel 1843 e nel 1846. I primi due Notturmi dell’op. 15 rispettano infatti alla lettera lo schema tripartito: una sezione centrale in tempo più mosso e dal carattere drammatico e una ripresa variata, non letterale, ma sostanzialmente simmetrica rispetto alla prima parte.

Le due coppie di Notturmi degli anni Quaranta mostrano invece un uso decisamente più immaginifico e sfumato dello schema A-B-A. In particolare il Notturmo op. 55 n. 1 e i due splendidi brani dell’op. 62 esemplificano una caratteristica innovazione chopiniana: la ripresa si presenta infatti drasticamente abbreviata e sfocia direttamente in un’ampia coda conclusiva. Si tratta di una particolarità che ha indotto alcuni commentatori a parlare di «mancanza di senso della forma» in Chopin; a me sembra invece che questa straordinaria capacità di sintesi, questo gusto per l’asimmetria siano stupendamente freschi e innovativi, e che lascino addirittura presagire le concezioni formali di un Debussy o di uno Stravinsky.

Nell’op. 55 n. 1 la ripresa viene in un certo senso interrotta e trascolora in una sorta di arabesco iridescente nel registro sovracuto. Nell’op. 62 n. 1, in modo ancora più originale, la ripresa comincia completamente trasformata, avvolta in un nugolo di trilli, e si arresta come sospesa su se stessa; una breve, stupefacente transizione conduce poi l’ascoltatore verso una sognante coda che a sua volta riprende e trasfigura un breve frammento già ascoltato nella prima sezione.

Due dei Notturmi in programma non fanno uso dello schema A-B-A: l’op. 15 n. 3 e l’op. 55 n. 2. Nel primo caso, con ogni probabilità, Chopin si rese conto che la qualità armonica e

il carattere stesso della seconda sezione (la celebre e sorprendente serie di accordi modali che porta l'indicazione di "religioso") rendeva impossibile il ritorno al patetico sol minore iniziale: ulteriore dimostrazione di un innato, finissimo senso della forma. Nel secondo brano, Chopin realizza una delle sue composizioni più sospese, quasi un'anticipazione di certe armonie vaganti wagneriane: anche in questo caso, una chiara articolazione simmetrica avrebbe rischiato di spezzare l'incanto, di ridestare anzitempo l'ascoltatore da un mondo di delicata, straordinaria poesia sonora.

L'accostamento in un unico recital dei Notturmi e delle due grandi Polacche op. 44 e 53 ci appare del tutto logico, quasi didattico, dato che i due generi sembrano quasi illuminarsi l'un l'altro per contrasto: il Notturmo è per antonomasia una forma breve dal carattere intimo, la Polacca è invece un brano ampio ed estroverso (ha infatti origine da una danza popolare), brillante, dal temperamento spesso drammatico ed enfatico. Il *trait d'union* è costituito dal fatto che entrambe le forme sono in genere basate sullo schema tripartito (l'onni-presente A-B-A), ma naturalmente le differenti dimensioni e i differenti caratteri espressivi portano Chopin a studiare soluzioni molto diverse nell'affrontare lo stesso tipo di forma. Questi due importanti brani sono in genere considerati una delle rare, esplicite espressioni del sentimento nazionalista chopiniano e da qui i vari titoli o sottotitoli che in genere le accompagnano nella memoria degli appassionati: "Polacca politica" o "Polacca eroica" (titolo utilizzato per l'op. 53). In entrambe le composizioni, in effetti, sentiamo rullare i tamburi e addirittura echeggiare lontano i colpi di cannone che, come disse Liszt, «danno voce alla resistenza disperata di un popolo minacciato e aggredito». Questa concezione extramusica viene mirabilmente integrata in una forma di grande varietà e in un pianismo di spericolata brillantezza. Apparentemente infatti il semplice schema A-B-A non sembra offrire grandi possibilità di differenziazione e di sfumatura del tessuto; Chopin, con grande audacia e (ancora una volta) istinto formale infallibile, amplia lo schema inserendo nelle due sezioni estreme degli episodi dal carattere contrastante, ora patetici, ora marziali – nell'op. 44, ad esempio, un episodio che ripiega brevemente verso una tonalità più velata e uno straordinario ostinato che imita insistentemente il rullo dei tamburi. Ma i momenti più memorabili dei due brani sono probabilmente le sezioni centrali: nell'op. 44 Chopin sceglie di comporre una struggente, lunghissima Mazurka che mostra quindi d'un tratto l'altra faccia della danza nazionale polacca, quella più misteriosa e malinconica che si confronta

direttamente con la Polacca assertiva e ribollente; nell'op. 53 l'episodio centrale è invece una sorta di fantastica cavalcata su un ostinato della mano sinistra. In entrambi i casi il carattere della sezione centrale si riverbera sulla ripresa, trasformandola dall'interno: quella dell'op. 44 si presenta depurata da ogni accenno marziale e percussivo mentre la ripresa dell'op. 53, notevolmente accorciata, si trasfigura grazie a uno straordinario episodio di transizione.

Se i Notturmi e le Polacche offrono all'ascoltatore molteplici soluzioni al problema posto dalla forma breve A-B-A, le Ballate e le due grandi Sonate costituiscono forse i massimi risultati raggiunti da Chopin nella costruzione di forme ampie ed articolate. L'origine poetica della Ballata – 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 tali pagine, 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, ma in genere manca il senso di sviluppo, di tensione e risoluzione connaturato alla Sonata. Il discorso musicale è al contrario organizzato in episodi contrastanti spesso conclusi in se stessi, momenti di grande slancio ai quali si contrappongono istanti sospesi e trasognati. Nella Terza Ballata non è nemmeno possibile identificare 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 e avvolgendolo in una magia sonora e strumentale senza precedenti.

La Sonata in si bemolle minore, una delle opere più amate ed eseguite di Chopin, fu pubblicata nel 1840. Il punto di partenza e in un certo senso il punto centrale della Sonata è il terzo movimento, la *Marcia funebre*, che egli aveva già composto nel 1837; sul carattere di questo brano non sono mancate le interpretazioni programmatiche: c'è ad esempio chi sostiene che lo avrebbe scritto per commemorare l'anniversario dell'insurrezione di Varsavia. Quello che è certo è che il movimento possiede una forza tragica impressionante,

che sconcertò anche i contemporanei più illuminati – uno per tutti Schumann, che vedeva nella *Marcia funebre* «qualcosa di repulsivo» – e che il contrasto assoluto tra la cupezza delle due sezioni estreme e la levigata, serena luminosità del *Trio* centrale ha ben pochi precedenti. Il primo movimento è altrettanto potente, uno degli esempi più alti di quella economia compositiva e di quel tratto volutamente ellittico e asimmetrico ai quali ho accennato sopra: i due elementi iniziali, una brevissima Introduzione di quattro battute e un tema concitato e anelante, scompaiono dalla ripresa, che quindi comincia in modo del tutto inatteso direttamente con il più rilassato secondo tema. Una caratteristica questa, l'omissione del primo tema all'inizio della ripresa, che ritroviamo anche nella Terza Sonata in si minore e nella bellissima Sonata per violoncello e pianoforte e che forse Chopin mediò da alcune opere di Haydn. Nell'op. 35 il compositore si preoccupa comunque di giustificare questa irregolarità alle orecchie dell'ascoltatore esperto: lo sviluppo è infatti esclusivamente, quasi ossessivamente costruito proprio sui due elementi – inizio dell'Introduzione e primo tema – che scompaiono nella ripresa, e l'asimmetria sembra quindi in qualche modo compensare questa ridondanza. Lo *Scherzo*, in modo non dissimile dalla *Marcia funebre*, è costruito su un deciso contrasto tra le veementi sezioni estreme e il sognante "più lento" centrale.

Il misterioso *Finale* è uno dei brani più sorprendenti e inquietanti di Chopin: una sorta di continua, sinistra folata velocissima e sottovoce che vede le due mani percorrere l'intera estensione della tastiera per poi spegnersi nel nulla. «Dopo la *Marcia*, la mano sinistra va all'unisono con la destra», scrisse Chopin a un amico, contribuendo così ad alimentare l'ipotesi di un intento "programmatico" nella Sonata; e Schumann scriveva: «Ascoltiamo come affascinati senza protestare... ma anche senza lodare, poiché questa non è musica». Il brano ha in effetti qualcosa di profetico, di novecentesco – Ligeti gli ha reso un omaggio mirabile nei Tre pezzi per due pianoforti del 1976 – ed è percorso da uno spirito visionario che forse nessun ascoltatore di metà Ottocento poteva davvero comprendere e penetrare.

Giovanni Bietti