

1857: uno di quegli *anni mirabiles* che di tanto in tanto segnano il corso della storia della letteratura e dell'arte. In quell'anno vengono regalati al mondo "*Les fleurs du mal*" di Charles Baudelaire e "*Madame Bovary*" di Gustave Flaubert – romanzo che viene finalmente pubblicato nella sua interezza dopo un processo per offesa alla morale e alla religione. Opere che diedero una nuova e potente scossa alle già indebolite certezze dell'animo dell'uomo "moderno", che già cominciava a scoprirsi orfano di Dio e schiavo del relativismo (anche se quel definitivo "*Gott ist tot*" verrà pronunciato – pesante come un macigno – più di vent'anni dopo). Ma dalla Francia, motore sempre attivissimo ed energico di idee nuove e rivoluzionarie, sarebbe però provenuto anche un altro capolavoro, e proprio in quell'anno. Lungi dall'essere uno sconvolgente "*poète maudit*", anzi, intabarrato nel suo lungo redingote nero, il puritanissimo Charles Valentin Alkan usciva dal silenzio della sua dimora parigina nella quale si era volontariamente esiliato e come un novello Mosè (in molti assimilavano la sua figura a quella di un vecchio profeta veterotestamentario) tornò fra "*le sconosciute genti*" con i suoi *Études dans tous les tons Mineurs*, i suoi "*12 comandamenti pianistici*" – sicuramente una delle opere più monumentali della storia della musica. Non c'è da stupirsi che quel gesto non ebbe all'epoca la risonanza che meritava: figurarsi che Hans von Bulow proprio nel '57 pubblicava in Germania un entusiastico articolo sui fratelli "minori" dell'Op. 39, ossia gli Studi nelle tonalità maggiori Op. 35, pubblicati quasi dieci anni addietro (Alkan è uno di quei compositori con i quali la storia non è mai stata al passo, o lui non lo è stato mai con la storia)... Da ammirare comunque la grande apertura e intuizione del povero Bulow (proprio in quell'anno, ormai per noi faticoso, fresco di matrimonio con Cosima Liszt...), il quale nonostante classifichi la gran parte della produzione musicale francese di quegli anni come "*immondizia*" (già Schumann aveva usato questo termine per descrivere "Morte", Op. 15 n. 3, del Nostro), riconosce negli Studi di Alkan e nella sua opera in generale diverse utilità e bellezze, stupendosi e rammaricandosi moltissimo del fatto che questo compositore sia praticamente sconosciuto in Germania. Ebbene, come tutta l'opera di questo colosso, anche la poderosa raccolta degli Studi che compongono l'Op 39 uscì inosservata allo scoperto (stessa sorte era toccata alla sua Grande Sonata, pubblicata nel '48 quando l'Europa viveva il caos dei moti rivoluzionari): i suoi 12 lavori sono definiti "*Studi*", anche se tale definizione è più calzante per alcuni che per altri. Infatti quattro di questi "Studi" (qui il virgolettato è d'obbligo) sono idealmente uniti per formare una Sinfonia per pianoforte solo e altri tre, invece, un Concerto per pianoforte solo. Brani che, sebbene utilissimi ad approfondire e a risolvere ogni genere di problema tecnico per un pianista che voglia affrontare il repertorio romantico (gli Studi di Chopin e il pianismo chopiniano in genere sono in questo senso un mondo a parte ed una conquista altrettanto impervia...), ci pare che superino in modo quasi beffardo la definizione datagli dal loro stesso autore. Un po' come quel "*Ceci n'est pas une pipe*" di Magritte: "*Ceci ne sont pas des Études*", si potrebbe dire nel nostro caso.

In questo CD, l'ultimo di una serie di tre, viene completata la registrazione di questi "*Douze Etudes*" Op. 39 (che negli altri due dischi sono stati presentati insieme ad altre opere di rilievo della produzione di Alkan, come la *Grande Sonata* e la *Sonatine*) con gli studi n. 1, 2, 3 e 8, 9, 10. Come anticipato, questi ultimi tre Studi formano un "*Concerto per pianoforte solo*", uno dei vertici della produzione pianistica di tutti i tempi. E credo proprio che ormai sia l'ora di riconoscere questo come un incontestabile dato di fatto, e in definitiva di liberarci di ogni pregiudizio sul valore estetico quantomeno delle opere più importanti di Alkan, che dovrebbero essere studiate senza più remore o dubbi di sorta. Il "*Concerto*" non è il lavoro di un musicista misantropo che vuole evitare

anche solo l'ipotesi di una sua esecuzione in "collaborazione con altri esseri umani": è un capolavoro che si collega direttamente al "Concerto nach Italienischem Gusto" di J. S. Bach, scritto poco più di cent'anni prima; nella forma esso consta di tre movimenti, un **Allegro con brio**, un Adagio e un finale alla Polonaise, sottotitolato "Allegretto alla barbaresca". Il primo movimento si impone per dimensioni e per complessità come un vero e proprio *tour de force* pianistico: 1342 battute distribuite in 72 pagine. Un'estensione del genere potrebbe già scoraggiare pianisti e ascoltatori: niente di più fuorviante, invece! Questo Allegro è veramente una perla dal punto di vista "architettonico"; piacevolissimo all'ascolto, i suoi temi sono chiari e riconoscibili sempre e la solida costruzione formale dell'intero edificio non ci fa mai sentire disorientati – sappiamo sempre dove siamo. L'introduzione orchestrale (siamo nella tonalità di *sol# minore*) è affidata agli ottoni che scandiscono perentoriamente il primo inciso tematico, proclamato poi a piena orchestra; segue un placido frammento del secondo tema in mi maggiore (costruito sul moto contrario di una sorta di "cellula ciclica" presente nel primo tema e dalla quale germinerà tutto l'immenso materiale del lavoro: una scala discendente di quattro note, sol#, fa#, mi, re#), la cui coda sfocia infine in un *terzo tema* (in *mi b maggiore*, tonalità apparentemente lontana, ma non se la enarmonizziamo come un *re# maggiore*), che deriva dalla stessa cellula del primo. Tutto il materiale è dunque esposto, è lì, scolpito chiaramente come nella pietra, senza orpelli o vaniloqui. L'ingresso del pianoforte è riconoscibilissimo, lo stile, la scrittura cambiano in modo evidente. Un dolcissimo tema nella tonalità d'impianto (che può sembrare estraneo alla composizione, ma che è sempre costruito sulle quattro note di base) cede il passo, dopo una breve esposizione, ad uno scintillante gioco pianistico la cui estetica potrebbe sembrare *demodé* per quegli anni – ed infatti lo è, come lo è l'intera costruzione dell'Allegro, che si rifà totalmente allo schema del Concerto *Biedermaier*, quello che Hummel definì nella forma e nel trattamento dello strumento solistico in relazione alla compagine orchestrale, che Chopin portò agli estremi del fascino e della bellezza, ma che già Liszt o Litolff avevano messo in crisi, superandolo. Nulla infatti impedisce a quelle scintillanti volatine di sfociare in uno dei temi più felici e affascinanti di Alkan, che viene trattato con grande pathos ed eleganza per qualche minuto, finché non erompono nuovi disegni tecnici a comporre una sorta di ipertrofica "coda" dell'esposizione, nella quale trova spazio anche il trionfale terzo tema esposto nell'introduzione orchestrale e che rappresenta uno dei punti culminanti di questa prima parte. Lo sviluppo è quasi un mondo a parte, rinchiuso fra le salde pareti delle due esposizioni, luogo di un appassionatissimo conflitto fra i temi, i quali (seppur sgorgati dalla stessa fonte, come abbiamo visto), rivelano il loro carattere contraddittorio e tentano di imporsi gli uni sugli altri, con – si può dire – alterna fortuna. Due novità arricchiscono questo nuovo spazio: una dolcissima melodia (che a suo modo fiorisce il primo tema) che apre la sezione dello sviluppo e, pagine più in là, un tema "cantabile" al basso con una individualità e un carattere tutti propri che comparirà solo in questa "sviluppo" facendo principalmente da controcanto al secondo tema (al quale forse è imparentato almeno per il salto di sesta – ascendente in un caso, discendente nell'altro – che costituisce la testa di entrambi), quasi ne fosse un'ombra misteriosa della quale non conosciamo l'origine. Un episodio particolarissimo di questo sviluppo però è sicuramente costituito dal lunghissimo pedale (ben cinque pagine) di *sol #* ribattuto attorno al quale si aggira mesto il non più dolcissimo secondo tema del Concerto, il cui momentaneo carattere cupo e il cui canto affievolito sono forse il risultato del suo contatto con quel tema "ombra" apparso precedentemente. Ma questo pedale ha un ruolo in realtà ben preciso: rendere l'esplosione del secondo tema a cui esso conduce, stavolta nella sua veste più solare e brillante, ancora più efficace e potente! Alkan usava molto spesso il pedale armonico, molte volte prolungandolo in estensioni paradossali; esso rappresentava certamente una

risorsa significativa dal punto di vista dello svolgimento del discorso musicale, perché non c'è cosa che dia più forza ad un'affermazione (specie se tale affermazione non è nuova, ma è un *ridire cose già dette* – in questo caso un tema già presentato) che farla precedere da qualcosa di apparentemente banale nel ritmo come nella sua funzione armonica. Terminato lo sviluppo assistiamo ad una ripresa che – molto intelligentemente – è compressa nella durata e nelle dimensioni e molto più distesa nel carattere. Il tutto per preparare il terreno alla grandiosa “Cadenza”, che non era contemplata nei Concerti hummeliani o chopiniani. Pagine di incredibile difficoltà, con un'indicazione sui primi ribattuti (“*quasi tamburo*”) che è un'esplicita esortazione ad un uso percussivo della tastiera con il terzo dito delle due mani usato a mo' di bacchetta (in Alkan il “*tamburo*” è spesso imitato dal pianoforte e in molti modi, dal tono funebre a quello trionfale, fino a risultati di tinte quasi mahleriane, in altri contesti). Alla Cadenza segue una coda orchestrale concisa e trionfante, che solo una brevissima reminiscenza del secondo tema, come una piccola lacrima di un commosso ricordo, interrompe nel suo gioioso precipitarsi verso gli ultimi, gloriosi accordi di sol diesis maggiore. Si chiude così, dopo mezz'ora di musica, un'opera epica, in cui il travaglio e la trasformazione dei temi è la stessa che subiscono i personaggi di un dramma, ai quali ci sentiamo alla fine inevitabilmente legati come se rappresentassero una parte di noi stessi che vive e lotta, che soccombe e trionfa. L'**Adagio** che segue la narrazione di questa epopea musicale è un momento di una bellezza veramente rara, una Romanza in *do # minore* il cui tema (ancora un tema discendente che in qualche modo si ricollega alla cellula ciclica del primo inciso tematico del primo movimento), struggente e toccante ma sempre contenuto in un severo equilibrio formale, subisce sostanziali metamorfosi via via che è attraversato dai vari episodi di passaggio, in un'alchimia strutturale raffinatissima. E proprio il punto culminante di una di queste “metamorfosi”, quella in cui il tema è trattato canonicamente e con tutta la disperazione possibile, sfocia in un sinistro rullo di tamburi interrotto da violentissimi accordi, su cui poi si staglia una melodia scura e severa intonata dagli ottoni all'unisono. L'atmosfera che si crea, qui come nelle ultime pagine, è veramente desolata e funerea, e ricorda molto quelle create da Mahler in alcune sue opere orchestrali, ad esempio nella Terza o nella Quinta Sinfonia. Il tono cambia decisamente nel Terzo movimento, il celebre “**Allegretto alla barbaresca**”, che – a dispetto dell'epiteto – è un pezzo che richiede la più grande eleganza nel superare le tremende difficoltà che presenta. Qualcuno infatti, reagendo alle mie perplessità circa il suo carattere “barbaro”, mi suggerì di operare una sottile modifica di quest'ultimo termine, da intendersi come “*berbero*” – algerino – piuttosto che “*unno*” – teutonico. La “*quasi-rebeche*” segnate nel basso della sezione più “*berbera*” (o “*barbara*”) del pezzo testimonierebbe un certo carattere arabo (la *Ribecca* medioevale deriva dal *Rebab* arabo). Anche qui la struttura è calcolata accuratamente e con grande sapienza, e le sbalorditive acrobazie che l'esecutore compie nel suonarlo sono fra le cose che più ci si rammarica di perdere in un'incisione audio. D'altronde questa era musica scritta per essere anche “vista”, perché solo in questo modo si prende davvero coscienza di quell'incredibile superamento di ogni limite immaginabile al quale erano giunti i grandi virtuosi dell'Ottocento. E il *superamento* qui è talmente sbalorditivo che non si può non prenderne atto con ammirazione, perché testimonia un grado di fantasia, di conoscenza del proprio strumento e di intelligenza che solo i più grandi possiedono. E' proprio questo spingersi ai limiti del possibile che rende Alkan odiato e amato agli estremi; odiato soprattutto fra quelli che disprezzano il “virtuosismo” perché pretendono dalla musica soltanto elucubrazione e contemplazione. Il gesto “atletico” invece è anch'esso artistico, e lo è viepiù nella misura in cui trascende i normali limiti fisici. L'atto del trascendere, del superare, dovrebbe meritare sempre un certo rispetto, che la materia oltrepassata sia prettamente spirituale o che sia fisica;

insomma, il volteggio di un ballerino di prim'ordine o l'esecuzione di un pezzo di Alkan come l'"Allegretto" (che portano ai limiti, ma sempre "con grazia", lo sforzo muscolare disegnando impossibili piroette nell'aria come sulla tastiera) comportano lo stesso sforzo di superare i propri limiti di ogni Poema. Che nel primo caso questo superamento sia così visibile ed "esteriore" non deve assolutamente condurci a definirlo "banale" o "misero" rispetto al un volo pindarico della fantasia di un poeta o della profondità spirituale di un'opera strumentale più "severa". Si tratta di due estremi di una stessa corda che si tende; una parte verso l'immateriale astratto, l'altra verso la solidità della materia. E al giorno d'oggi disponiamo certamente della libertà e dell'apertura mentale necessarie a godere e a servirci dell'uno come dell'altro capo, senza pregiudizi di sorta.

Nella sua forma compiuta il "Concerto" trovò molto tardi la sua prima registrazione discografica: parliamo del 1968 con il grande apostolo alkaniano Ronald Smith. Il primo movimento era stato registrato nel 1938 da Egon Petri, allievo di Busoni, nella sua versione "ridotta" (Alkan stesso era consapevole della mastodontica estensione di quel lavoro, e propose un taglio alquanto sostanzioso, che porterebbe dalle ultime battute del secondo tema - nell'esposizione - direttamente alla Cadenza, riducendo la sua durata a un quarto d'ora e trasformandolo così in un pezzo adatto - come lui stesso scrive - alle sale concertistiche), e prima ancora fu lo stesso Alkan nei suoi "*Petites Concerts*" a suonarne dei frammenti, lui che eseguì comunque tutta la sua *Sinfonia* sempre nel medesimo ciclo di concerti.

I primi tre Studi che aprono l'Op. 39 sono invece i tre pezzi della raccolta che forse meglio incarnano il genere "Etude" al quale appartengono. Sono pezzi dalle dimensioni decisamente più contenute che affrontano problemi specifici e li trattano durante tutto il pezzo. Il primo, "**Comme le vent**" non ha bisogno di troppi commenti: è uno studio di bravura per esercitarsi sul gesto, più che rapido, *fulmineo*, sempre nella leggerezza (e con alcune incursioni nel frequentatissimo regno alkaniano degli accordi, delle impennate parossistiche con uso di "tecnica pesante", come in guerra l'artiglieria...). Non è questo studio "parente" di "*Le vent*", Op. 15 n. 2: quel "*Comme*" ne chiarisce il senso. Sono le mani del pianista ad andare, in un certo Studio, veloci "come il vento", secondo una tipica espressione popolare, mentre era il vento stesso a soffiare e fischiare nel turbolento e bellissimo *Morceaux* giovanile. Il secondo Etude della raccolta "**En rythme molossique**" è principalmente uno studio sulle ottave che trova la sua caratteristica nel ritmo ternario detto appunto "molossico", ritmo che diventa percussione ossessiva nel pedale di tonica finale; uno Studio in cui i temi si trasformano prendendo a volte le vesti degli altri e conservando solo armonia o melodia, intrecciandosi fra di loro in un geniale gioco di forme. Questo Etude figurava fra i brani con i quali Ferruccio Busoni presentava a Berlino ai primi del Novecento l'Alkan compositore, scatenando fra le critiche più aspre di tutta la sua carriera. Ma un compositore e pianista di genio come Busoni volava sicuramente molto più in alto della bigotta critica tedesca dell'epoca, ed è alla sua illuminata opera di interprete che dobbiamo una prima ed importante riscoperta del Nostro. Il terzo Etude della raccolta (che chiude il disco e la mia registrazione completa di essa), "**Scherzo Diabolico**", è uno Studio che sviluppa principalmente il meccanismo dei "salti"; prendendo le mosse da un mormorio in pianissimo che ricorda un po' l'incipit del Secondo Scherzo di Chopin, la violentissimo e appassionata sezione principale fa sovente uso di seste napoletane (in un punto se ne susseguono tre uguali e sforzate, che possiamo segnare come un 666 bell'e buono...) e di salti di terrificante difficoltà e ampiezza nelle due mani. Una sezione centrale costruita su massicci accordi (quasi una glorificazione del Maligno) lascia il posto ad un vero e proprio colpo di scena acustico: la prima sezione ritorna (in forma ridotta) segnata con tre "p" per tutta la sua durata. Così che si genera quasi

uno strano cortocircuito mentale con il ricordo che abbiamo delle tensioni, dei crescendo repentini, della passione dalle quali era animata questa musica in precedenza. E' un po' come sentire quelle urla e quel fracasso provenire da un'altra dimensione, come stare sott'acqua o ritrovarsi le orecchie inspiegabilmente coperte di una qualche misteriosa membrana che ci impedisce di ascoltare nuovamente quei *fortissimi*; forse proprio perchè assordati dalla conflagrazione violentissima di accordi nella parte centrale i quali, proprio come l'esplosione di un ordigno a noi vicino, stordisce e compromette l'udito.

Con questi *Etudes*, ma con la sua produzione pianistica più in generale, Alkan si iscrive a pieno titolo fra i più grandi compositori del romanticismo, dove già Busoni lo collocava. Dalle opere più colossali alle miniature, le sue creazioni sono sempre animate da un'infinita esuberanza e varietà ritmica e melodica, vivono un eterno contrasto fra l'angelico e il demoniaco, contemplanò con pari interesse il "beau" e il "laid" hughiano, il bello e il grottesco, in continua tensione – ma sempre in equilibrio – tra la severità della forma classica e l'impulso interiore al fantastico proprio dell'animo romantico. Tutto questo fuso in quello che, a ragione o a torto, venne definito il "Berlioz del pianoforte": una miniera di bellezza e di sfida imprescindibile, insomma, per un pianista ed un affascinante mondo ancora tutto da scoprire per il pubblico!

**Vincenzo Maltempo**