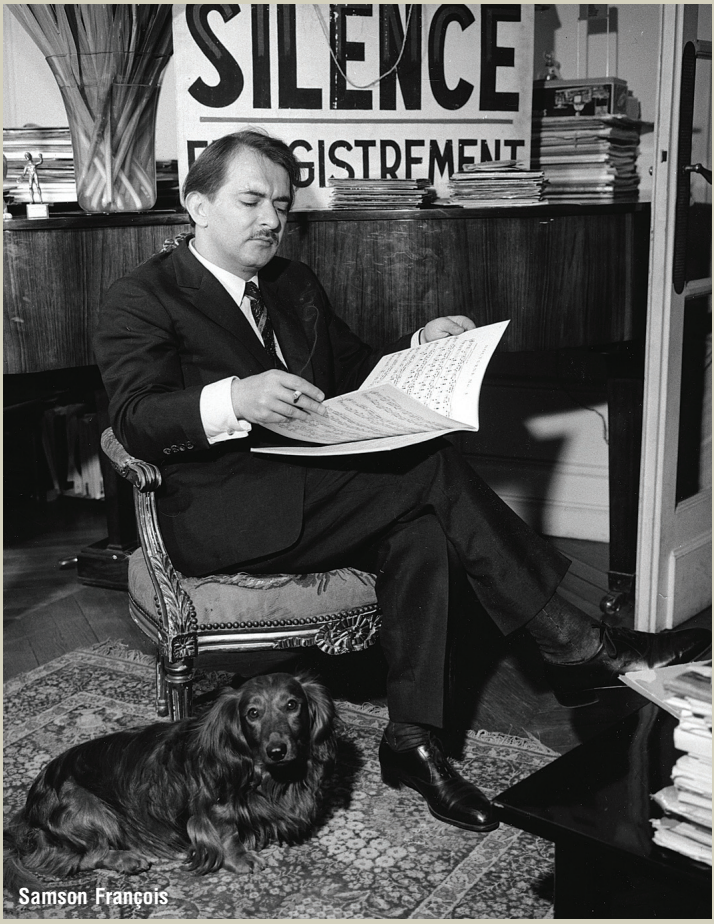
« Coinvolgente, volatile, imprevedibile »: l'eredità di Samson François

di Luca Chierici



Samson François

Il nome di Samson François (1924-1970) è oggi sufficientemente conosciuto, complici stampe e ristampe discografiche, trasmissioni di esecuzioni dal vivo, brevi studi critici. Ma come i più *agée* tra i nostri lettori si ricorderanno, non è sempre stato facile accedere ai documenti che permettono una comprensione approfondita di un personaggio da molti anni giustamente considerato – almeno in Francia – tra le voci più appassionate di un pianoforte che aveva visto nello svizzero-francese Alfred Cortot il cantore supremo. Di origini casualmente tedesche (il padre lavorava a Francoforte al Consolato francese), Samson studia al Conservatorio di Nizza tra il 1932 e il 1935 e viene successivamente ascoltato da Cortot con grande interesse: è però ancora molto giovane e il grande pianista lo dirotta a Parigi per studiare con Yvonne Lefébure all'École Normale de Musique. L'insegnamento (diretto o indiretto) di Cortot si farà sentire lungo tutta la carriera del pianista ed è particolarmente evidente ascoltando le prime registrazioni effettuate dal giovane Samson dopo il 1945. François studia armonia con Nadia Boulanger e nel '38 si trasferisce al Conservatoire, dove si perfeziona con Marguerite Long, la decana degli insegnanti dell'epoca. Sotto la sua guida, vince la sezione pianistica del Concorso inaugurale (1943) noto come « Long-Thibaud ». Appassionato di musica jazz, François sosteneva che questo genere influenzava il suo modo di suonare. E forse lo incoraggiava a seguire uno stile di vita libero, anticonformista che non disdegnava il ricorso ad abbondanti dosi di alcool e probabilmente di droghe. Uno stile di vita che contribuì certamente a portarlo verso una morte precoce per un attacco di cuore. Artista « maledetto », quindi, con tutti i limiti che possono conseguire da questo termine, François rischia di essere analizzato attraverso il suo lascito discografico partendo da un'ottica comportamentale o peggio attraverso un'equazione che tende a legare il razionale all'irrazionale secondo schemi precostituiti che affondano nel contesto romantico. A completamento del box troviamo tra l'altro un prezioso DVD impaginato dal figlio Maximilien, con numerosi filmati d'archivio. La visione tramandata da Maximilien punta molto sul lato umano, sentimentale del padre e di questo aspetto va tenuto conto per non lasciarsi troppo fuorviare, a scapito dell'interesse verso una analisi oggettiva del lascito artistico del grande pianista. È indubbio però che questi documenti filmati tendano a trasportarci in un mondo fantastico dal quale la figura di François emerge come già proiettata in una cornice mitica. Vederlo suonare (citiamo l'esecuzione di una Romanza senza parole di Mendelssohn, della *Toccata* e di *Minstrels* di Debussy, del *Notturno* op. 9 n. 1 di Chopin, del primo movimento del *Quartetto* op. 15 di Fauré) aggiunge sicuramente molte emozioni che si sommano a quelle procurate dall'ascolto diretto delle incisioni.

L'esame del cospicuo lascito discografico di François (si tratta quasi sempre di dischi incisi per la Columbia e poi rieditati dalla Emi) è

parzialmente facilitato dal fatto che ci si muove entro confini temporali piuttosto ristretti (dal 1945 all'anno della morte a soli 46 anni, ma il nucleo più numeroso delle registrazioni risale a non prima del 1952). Questo elemento permette di considerare come secondarie le questioni attinenti a una possibile evoluzione dello stile interpretativo del grande pianista. Ci sono sì incisioni ripetute anche a non grande distanza di tempo, ma i parametri che qui consideriamo sono più attinenti alla sempre cangiante ispirazione del momento, non a un percorso di trasformazione che si può evidenziare in tanti altri interpreti dal vissuto molto più esteso. « Coinvolgente, volatile, imprevedibile » sono tra i termini più utilizzati nel caso di François, ma tutto sommato ciò che oggi più colpisce l'ascoltatore è la reinvenzione del carattere narrativo della pagina, la trasformazione della difficoltà tecnica in elemento poetico. Un elemento, questo, che non è facilmente individuabile in qualsiasi tipo di repertorio, che funziona molto bene nei confini del pezzo breve, che diventa problematico là dove l'analisi di un'architettura interna complessa si affianca all'importanza del rilievo del singolo particolare. Da un certo punto di vista l'approccio di François è paragonabile, oltre che a Cortot, a quello di un pianista da lui per certi versi lontanissimo: come nel caso di Horowitz, infatti, egli utilizza gli accenti, il sottolineare a volte i particolari del segno senza una reale esigenza filologica, per piegare il discorso a quella che è la propria visione narrativa del pezzo. Un modo di procedere se vogliamo non sempre corretto, ma portatore di forti emozioni. La limitatezza del campo d'azione cronologico nel caso di François dà (o meglio ha dato sin qui) agio a molti commentatori di concludere piuttosto sbrigativamente che l'influenza dello stesso nella storia dell'interpretazione risulti limitata. Già, ma allora cosa dovremmo dire di altri artisti famosissimi come Lipatti, o Peter Katin, o Dino Ciani? A volte – e questo è il caso di François – il lascito è più che sufficiente per farci una idea precisa del carattere dell'interprete e quindi anche del suo valore all'interno della storia dell'interpretazione. A proposito di differenze tra registrazioni in studio e live (qui presenti in numero non trascurabile) è anche interessante notare che la maggior parte delle prime vennero effettuate in sessioni diverse, il che contraddice la concezione di un François interprete che aggredisce di getto il repertorio prescelto: lavoro di cesello per rimediare ai possibili errori o preoccupazione nel volere lasciare ai posteri un prodotto per quanto possibile perfetto?

Un altro elemento interessante riguarda a mio parere il periodo storico entro il quale molte di queste registrazioni sono state effettuate. Il focus sugli anni '50 fino alla prima metà degli anni '60 è più che evidente, come è evidente che in quel decennio o poco più la situazione del concertismo a livello internazionale era decisamente singolare. Siamo in un periodo che non conosce ancora del tutto gli *exploit* delle nuove generazioni dei pianisti nati negli anni '40, un periodo in cui alcune figure mitiche scompaiono dai palcoscenici reali (Horowitz) o dal palcoscenico della vita (Gieseking), altre vivono una vecchiaia decisamente problematica (Cortot), altre ancora proseguono imperterrite una carriera di grande successo ma priva di caratteri particolarmente innovativi (Rubinstein), o si impongono anche attraverso comportamenti contraddittori nei confronti del pubblico (Michelangeli). E non dimentichiamo che a quei tempi le operazioni di marketing erano assai limitate e la conoscenza degli artisti da parte del pubblico avveniva nelle sale da concerto, più che attraverso i dischi. Ragion per cui un interprete come François, praticamente assente dalle sale italiane, era da noi del tutto sconosciuto, come lo era ai commentatori d'oltreoceano. Anticipando una conclusione che deriva dall'ascolto di tutto questo imponente materiale registrato, direi che il periodo centrale degli anni '50 mi sembra tutto sommato quello in cui il pianista raggiunge un equilibrio ideale tra ispirazione, controllo tecnico del mezzo, elaborazione del debito nei confronti di Cortot. Alle registrazioni di questo periodo, soprattutto quelle chopiniane, assegnerei il grado di valutazione massima.

Il box della Erato contiene,, come si è detto significativi esempi del François colto dai microfoni nella sala da concerto, a contatto con il pubblico. Si ascoltano (alcuni sono inediti) esempi tratti dal Festival di Vichy (7/8/1955), da Besançon (settembre 1956, novembre 1958, settembre 1969), Montreux (17/9/1957), Mentone (4/8/1961), Parigi (17 e 20/1/1964), Nohant (26/6/1970, il suo penultimo recital), e persino Tokyo (1956, 1967 e 1969).

Chopin è l'autore più indagato da François, per il riferimento del pianista stesso a una trinità da lui posta al di sopra di tutto (in compagnia di Mozart e Debussy), per ovvi motivi nazionalistici, per il riferimento a Cortot. E uno degli appunti che viene rivolto al pianista riguarda la tendenza a cogliere con speciale partecipazione il momento estemporaneo, l'emozione viva, che caratterizzano la composizione chopiniana di brevi dimensioni. Piero Rattalino insiste ad esempio sul fatto che François, pur senza scadere « nel descrittivismo chopiniano tipico della tradizione romantica » dia il meglio di sé nelle forme brevi perché incapace di « reggere con bruciante intensità le grandi forme, le Ballate, gli Scherzi, le Sonate ». Ma allo stesso tempo François, negli *Studi*, non si preoccuperebbe delle indicazioni di metronomo perché considera gli studi stessi sotto l'aspetto narrativo come « cartoni preparatori » per le già citate composizioni. Addirittura coglierebbe « invece di terze, seste, arpeggi e accordi e così via un mondo simbolico-narrativo e un'eruzione di passioni », cosa che peraltro avviene in molti altri pianisti che non si soffermano certo sugli aspetti tecnici in quanto tali. E dagli Studi partiamo dunque, andando a considerare i 24 numeri incisi tra il 1958 e il 1959 ma anche selezioni degli stessi messi a punto in sala tra il 1945 e il 1960, o i tre elementi dell'opera postuma (marzo del 1966). Nelle registrazioni pionieristiche a 78 giri del

1945 l'impostazione ci ricorda molto da vicino il Cortot più infuocato della registrazione integrale del 1933, ma è come se ne ascoltassimo una versione addomesticata, di un discepolo che cerca di imitare il maestro. Nella stessa sessione londinese del 5 Luglio 1945 François registra anche due Preludi (i nn. 16 e 17) con maggiore impegno personale: un raggiungimento di elevato contenuto poetico. Nell'incisione completa degli *Studi* si nota immediatamente una certa disuguaglianza di esiti a partire dal primo studio in do maggiore, affrontato a una velocità molto contenuta, che però non sembra portare a un reale approfondimento interpretativo. Bene il secondo, ma il terzo sembra essere quasi una imitazione della lettura di Cortot nella quale salta all'occhio più la disuguaglianza metrica in ogni battuta che il significato poetico di tali disuguaglianze. L'op. 10 n. 4 va a vantaggio di François (più sicuro sulla scansione e sulla risoluzione delle difficoltà) mentre il n. 5 di Cortot è di una vivacità irresistibile, quello di François più compito. Ancora esiti felici dal punto di vista narrativo si colgono nel n. 9, e il n. 11 è straordinario in quanto risolve in maniera descrittiva quello che per molti diventa un rischioso esercizio per gli accordi estesi. Il n. 12 estende i significati dell'incisione del '45 con un risultato indubbiamente impressionante. All'interno dell'op. 25 notiamo un secondo studio molto lento rispetto alla tradizione, un terzo studio buono ma nemmeno paragonabile al risultato di Cortot. Il n. 5 è invece proprio debitore nei confronti del mentore mentre il n. 7 in do# ci colpisce dritto al cuore. Il n. 8 è tecnicamente non memorabile, il n. 9 prudente, educato come da tradizione e con un rubato verso la fine che riprende ancora un vezzo di Cortot. I tre ultimi numeri sono indubbiamente notevoli ma non impressionanti dal punto di vista tecnico. Né particolarmente memorabili mi sembrano le *Trois nouvelles études* incise nel 1966. Il box rimanda a un primo recital chopiniano di François inciso in un paio di sedute nel giugno del 1952. Si ascolta una bella esecuzione della *Quarta ballata*, che ricorderà sì ancora una volta Cortot ma che raggiunge momenti di grande intensità non certo sottovalutabili. Il pianista prosegue con altri esempi quasi a voler dimostrare la sua dimestichezza con i vari comparti della produzione chopiniana. Bene il *Valzer* in sol bem. maggiore, benissimo il primo *Improvviso* op. 29 con ricerche forse esageratamente raffinate di esperimenti di timbratura. Il *Valzer* op. 18 è meravigliosamente misurato, senza eccessi salvo una chiusa non rispettosa del segno, e con un uso sapiente del *pedale una corda*. L'esecuzione del *Terzo scherzo* lascia un poco perplessi: gli elementi costitutivi sembrano essere utilizzati per uno sfoggio digitale e non come tasselli di un percorso narrativo, e la splendida sezione finale sembra dare non pochi problemi al François virtuoso. Il primo *Preludio* dell'op. 28 stupisce per un da capo non scritto, quasi che François si fosse ricordato (ammesso di conoscerla) della ripetizione del preludio in la maggiore da parte di Busoni in un famoso rullo. Tre diverse registrazioni in studio della *Sonata* op. 35 mantengono un carattere di felice improvvisazione – particolarmente emozionante è quella del 1955 – mentre l'op. 58 (1964) risente del solito problema di una relativa mancanza di visione d'assieme rispetto alla focalizzazione sul singolo particolare. Ma non si tratta solo di questo. Nell'op. 58 non tutti i particolari risultano così abbaglianti: lo Scherzo è ad esempio computato piuttosto pedissequamente (mentre nel Trio ci sorprende un cantabile di grande pregio) ma quel che è peggio assistiamo a un imprevedibile calo di tensione nelle due pagine conclusive, luogo dove la quasi totalità degli interpreti si fa giustamente coinvolgere (se non addirittura travolgere) dalle emozioni. Nella incisione integrale dei quattro *Scherzi* (1955), particolarmente riusciti mi sembrano il secondo, il terzo e il quarto, nei quali François coglie soprattutto l'aspetto narrativo e ci regala alcuni momenti di grande pregio come la dizione del « corale » nell'op. 39 e tutta la parte conclusiva, la transizione dalla sezione centrale in minore al maggiore nel *Quarto*. L'approccio nelle *Ballate* (l'incisione integrale risale all'ottobre del 1954) è ancora più narrativo che indagatore nei confronti degli aspetti formali, d'accordo, ma ciò non toglie che i risultati siano più che apprezzabili, se non fosse forse per qualche momento di eccessiva concitazione, di mancanza di controllo nel primo numero. Momenti di altissimo livello vengono raggiunti soprattutto nel confronto tra le due anime della *Seconda ballata* (e nell'infuocata parte conclusiva), e nell'aderenza ai contenuti più vivi che reggono la *Terza*. Ma c'è forse qualcuno che potrebbe mettere in discussione il risultato ottenuto nella Quarta ballata, pure risolta solamente dal lato descrittivo-narrativo? L'incisione degli Improvvisi (1957) si lascia alle spalle gli eccessi del decennio precedente (l'op.29 di cui abbiamo già parlato) per approdare a una visione d'insieme di indubbio fascino e alla scoperta di alcuni particolari inediti (l'esposizione *poco legato* del tema del terzo Improvviso, ad esempio). Le *Polacche* ricevono una doppia attenzione, nel 1958 e dieci anni più tardi (senza variazioni degne di nota). Non ci sono qui modelli alla Cortot da seguire, ma sembra che François non vada molto al di là di una lettura appassionata. Non dimentichiamo che un Rubinstein si era spinto fino a questi livelli già agli inizi degli anni '30, e mediterà nuovamente sulle *Polacche*, con ben altro *insight*, negli anni '50 e '60. E se proprio si vuole cercare il pelo nell'uovo, le scelte metriche nell'op. 26 n. 1 e nell'op. 40 n. 1 vanno visibilmente controcorrente ma senza apportare un nuovo elemento significativo.

Sempre entro i confini degli anni '50 è situata l'incisione dei *Preludi* op. 28, dove la brevità, la concisione dei singoli numeri sembra fatta apposta per ricevere dall'intensa interpretazione di François il massimo apporto possibile. Bando all'unitarietà del ciclo, ma rimaniamo comunque soggiogati dalla immedesimazione totale del pianista nel carattere di ciascun elemento, con una riappropriazione del testo che

non ha eguali se non risalendo ancora una volta a Cortot. Doppia registrazione integrale viene anche riservata ai *Valzer* (1958 e 1963), con il sospetto che la casa discografica abbia voluto giocare più che altro sull'alternanza mono/stereo come si usava a quei tempi. In entrambi i casi siamo in presenza di una dizione elegantissima, libera come si conviene a questo capitolo della creatività chopiniana e a queste incisioni andrebbe conferito il massimo punteggio possibile all'interno dell'intero box. La *Fantasia* op. 49 appare due volte: la registrazione in studio del 1966 sembra quasi timorosa, soprattutto nella ripresa del tema e nella coda, compitata con una precisione che toglie fascino al carattere di marcia eroica dell'idea portante. Dalla stessa sessione ascoltiamo una *Barcarola* che soffre anch'essa della stessa limitazione: precisa nei dettagli, ma come poco ispirata e senza la sufficiente accumulazione emotiva nella conclusione. La *Tarantella* sembra quasi un omaggio dovuto a Cortot, ma è anch'essa espressivamente molto ingessata, soprattutto se tentiamo un confronto con l'incisione del Maestro. Tutte queste incisioni del '66, tra parentesi, vengono dichiarate come inedite, e sarebbe interessante conoscere se i motivi di questa sospensione del progetto fossero o meno dovuti a un ripensamento del pianista. Dall'ascolto dell'opera 49 tratta da un recital parigino di François del 1964 si evince una partecipazione maggiore (e si ascolta anche qualche pasticcio di lieve entità) ma l'impressione relativa al finale rimane immutata. Ancora una *overinterpretation*, per quanto raffinata e seducente è quella del celeberrimo *Notturno* op. 9 n. 2 mentre il *Valzer* op. 64 n. 2 si mantiene nei limiti di un gusto meno ricercato e di una ispirazione più diretta, costituendo pertanto uno dei momenti di maggior pregio di tutto l'insieme. Come diretto (compresi gli errori causati dal rischio) è l'approccio alla *Sonata* op. 35, caratterizzata oltretutto da una scelta di accenti che va spesso controcorrente rispetto alla tradizione. Tra gli studi di questo *live* notevoli sono il quinto del-

l'op. 25 (seguito da applausi) il n. 12 dell'op. 10 (piuttosto falloso), l'op. 10 n. 5 e l'op. 25 n. 9, concessi come bis dopo gli altri applausi festanti del pubblico. Un altro grande comparto della produzione chopiniana affrontato da François è quello delle *Mazurke*, incise nella loro interezza tra febbraio e marzo del 1956. Un esame puntuale ci porterebbe ovviamente assai lontano e del resto non è possibile riassumere in poche parole la varietà di atteggiamenti, l'evoluzione stilistica che accompagna tutto il corso di questa lunga raccolta. In sintesi estrema, da un lato si nota la particolare concisione espressiva che caratterizza i titoli giovanili (alcuni dei quali però – vedi l'op. 7 n. 2 – sembrano « tirati via » un po' troppo velocemente). Dall'op. 17 n. 1 le acque iniziano a calmarsi e subentra in parte la tendenza a un maggiore approfondimento (molto bella è l'op. 17 n. 4) riservando un approccio brillante solamente là dove il carattere del pezzo lo richiede esplicitamente (ad es. l'op. 24 n. 2). L'interpretazione della famosa op. 24 n. 4 è esplicativa dello stile di François, con un fraseggio liberissimo, l'accento pronunciato su certi particolari non esplicitamente scritti. La libertà di dizione del resto caratterizza molte tra le migliori letture di queste mazurke ed è un particolare che si fa sentire soprattutto nelle raccolte « centrali » tra l'op. 30 e l'op. 41, dove sarebbe difficile scegliere fior da fiore, talmente alto è il livello complessivo, e dove troviamo solo pochissimi momenti (l'op. 33 n. 4 e l'op. 41 n. 3, ad

esempio) in cui François si fa troppo trascinare da un sottofondo ritmico per lui irrinunciabile a scapito dell'approfondimento espressivo del tessuto melodico e armonico. Cose belle si ascoltano nelle raccolte chopiniane composte negli anni '40, ma senza un reale approfondimento di uno stile e di una scrittura che invece stavano subendo una trasformazione non certo secondaria (come fa ad esempio il pianista a sottovalutare la portata di una Mazurka così stilisticamente complessa come l'op. 63 n. 3?). I tempi sono sempre più mossi rispetto a quelle che saranno le scelte dei pianisti delle generazioni successive, ma se rivolgiamo lo sguardo all'incisione (soprattutto la terza, risalente agli anni '60) di un grande vecchio come Rubinstein, capolavoro di equilibrio espressivo, il confronto toglie alla visione di François gran parte del valore dovuto all'estemporaneità del carattere.
Le numerose composizioni debussiane affrontate da François si ritrovano in gran parte all'interno di incisioni degli anni estremi. Il pianista non riuscì tra l'altro a terminare il progetto di una integrale dalla quale manca, ad esempio, il primo libro degli *Studi*. Le *Images* risalgono al 1968-9 e già da questo ascolto si capisce come il pianista abbandoni l'approccio molto libero riservato ai testi chopiniani per approdare a qualcosa di molto più rispettoso del segno, senza tuttavia perdere di vista uno stile confidenziale che oramai abbiamo imparato ad accettare e ad ammirare qualsiasi cosa egli ci presenti. Un Debussy che non ha nulla da invidiare nei confronti del nostro blasonatissimo ABM, con in più un tocco di humour e di familiarità che di certo non guastano. Meno interessante è la scelta di cinque Studi incisi nel 1969, ammirevoli comunque per la cura dei dettagli. *Children's Corner* (1969) è risolto più sul versante narrativo che in quello del segno pianistico, una lettura emozionante ma non esattamente controllata, con una *Serenata* velocissima. Dello stesso anno è l'incisione di *Estampes*, ispirata ed estremamente virtuosistica nei *Jardins sous la pluie*. A allo stesso livello di eccellenza si collocano sia la *Suite bergamasque* che *Pour le piano*, lavorati nel corso dell'anno precedente. Più problematica è l'incisione dei *Préludes* (1968-1969) ma per il solo fatto che questo François estremo sembra rinnegare il vecchio approccio diretto ed entusiasta per sondare più in profondità i contenuti di un capolavoro che viene tutt'oggi analizzato fin nei più intimi meandri. Il Ravel nella sua interezza risale quasi tutto alla fine degli anni '60. Ma una fantastica registrazione del solo *Scarbo* (Parigi, 24/9/1947) è rimasta giustamente famosa e rischia di eclissare quella più tardiva (ma completa) di *Gaspard de la nuit*. Nel '47 François domina da par suo le difficoltà tecniche e ci offre una lettura di intensità trascendentale, così lontana dagli atteggiamenti a volte piuttosto glaciali di altri interpreti che diverranno più tardi famosi nello stesso repertorio. Notevoli sono le riprese dei due Concerti raveliani (di quello per la mano sinistra ascoltiamo e vediamo assieme nel DVD tutta la sezione finale, a partire dalla grande cadenza). Poco – e ce ne rammarichiamo – il Fauré presente nel repertorio registrato da François: tre *Notturni*, un *Impromptu* e il *Quintetto* op. 15 a fianco del Quatuor Bernède (1968). Registrazione, quest'ultima, stranamente un poco « dura » di un elemento della musica da camera talmente bello da risultare quasi difficile da aggredire in questa maniera. Anche per il *Notturno* op. 63 e l'*Impromptu* op. 31, pure esposti nel 1968 attraverso un pianismo di gran classe, troviamo nella discografia esempi condotti con minore tensione e maggiore eleganza. Di Franck ascoltiamo il *Preludio*, *Corale e Fuga* (1955, ripetuto in un live giapponese del 1969), il *Quintetto* (1970, con il fedele Quatuor Bernède) e le *Variazioni sinfoniche* (1953). Ascoltiamo con emozione il famoso trittico, anche se in questo caso il modello di Cortot è davvero ineguagliabile e la versione *live* dà purtroppo l'impressione di una fatica immane da parte dell'esecutore. Le *Variazioni* ci presentano un Cluytens piuttosto ruvido e sbrigativo e un François fascinoso e in linea con lo spirito di questa pagina fantastica.
Altro autore poco – ma efficacemente – rappresentato in questa discografia è Schumann, del quale ascoltiamo un estratto della *Sonata* op. 14, le variazioni sull'*Andantino di Clara Wieck* portato alla celebrità da Horowitz e qui evocato da François con problemi tecnici non sottovalutabili (si tratta di un elemento tratto dal suo penultimo recital tenuto a Nohant a fine giugno del 1970). Nella stessa occasione si ascolta *Papillons*, altra pagina amatissima dal pianista e inserita per ben tre volte nel box. Meglio ascoltarla, assieme alle incisioni di *Carnaval* e degli *Studi sinfonici*, nelle sedute in studio degli anni d'oro (1955-1956). La lettura degli *Studi* è interessante perché non segue quasi mai l'esempio di Cortot (ma non solamente per questo motivo *non* raggiunge vertici assoluti) e si caratterizza per alcune scelte azzardatissime (il terribile *Studio IX* in accordi, preso a velocità supersonica). Anche nel *Carnaval* (completo di *Sphynx*) François non è sempre lineare e alterna momenti eccellenti ad altri meno felici, puntando l'attenzione sul particolare e non sul significato complessivo del ciclo. Quando ad accompagnare il pianista c'è un grande e ispirato direttore come Charles Munch – è il caso del *Concerto* op. 54 registrato al festival di Montreux nel 1957 – i risultati si sentono. Qui siamo in presenza di una bellissima esecuzione, piena di vigore e di poesia. L'incisione giovanile della *Toccata* (1954, curiosamente nella medesima sessione dedicata all'omonimo lavoro di Prokofiev) va controcorrente in termini di brillantezza, risulta accurata nei momenti più ostici, ma non è a mio parere nemmeno paragonabile sia tecnicamente che come impatto emozionale ad altri esempi famosi di portata storica.
Il materiale relativo a Prokofiev rappresenta un elemento di sorpresa non indifferente, sia per l'affinità che François dimostra di avere con la poetica del musicista, sia perché il livello di virtuosismo con il quale

il pianista affronta pagine come la *Toccata* o i due Concerti opp. 26 e 55 va al di là delle ragionevoli aspettative. Di grande pregio è l'esecuzione del *Quinto concerto* op. 55, un titolo non popolare che François ebbe in repertorio e suonò con direttori del calibro di Bernstein (in occasione del suo debutto statunitense nel 1947). In questo box troviamo dell'op. 55 due registrazioni, la migliore delle quali si riferisce a un evento live con Maazel (settembre del 1958, a Besançon). Anche il *Concerto n. 3* è rappresentato egregiamente, con Cluytens (1953) e ancor meglio con Rowicki sul podio della Philharmonia Orchestra (1963). Due, e a pochissima distanza l'una dall'altra (1953-1954) sono le incisioni della *Toccata*: più diretta e meno controllata la prima, cesellata a pennello la seconda.
Il rapporto tra François e Liszt non è sufficientemente chiarito dalle poche incisioni presenti nell'album al di fuori dei due Concerti. Il primo di questi è presente in tre riprese e il secondo risale al 1960, sotto la bacchetta di Costantin Silvestri. Nientemeno che le massacranti *Réminiscences de Don Juan* François presentò nel corso di un recital del 1961 a Mentone: il controllo pianistico è accettabile (dopo l'ottavo minuto subentrano a volte i problemi, dopo il tredicesimo si procede con diversi disastri) e oltretutto la visione d'assieme sembra essere sostituita da una sorta di montaggio virtuale delle singole sezioni, andando così a perdere un carattere di unitarietà che fa di questo lavoro (come in genere di quasi tutte le parafrasi o reminiscenze lisztiane) un esempio così diverso da quelli messi a punto da una pletora di pianisti-compositori dell'800. Problematica è anche l'incisione (1953-1954) di quindici *Rapsodie ungheresi*: caratteri discontinui, bagliori improvvisi dovuti a un senso dell'improvvisazione molto spinto, non sono sufficienti a porre questa lettura come esempio di riferimento. Tuttavia, dato che oramai ci siamo lasciati del tutto ammaliare da certi lati della musicalità del pianista, non sarà difficile anche in questo caso cadere preda del fascino innegabile emanato da molte di queste tracce.

CD

« Samson François. Complete Recordings »
ERATO 0190295261863 (54 CD + 1 DVD)
ADD
★★★★★

La raccolta prevede altri elementi di curiosità sui quali non ci possiamo soffermare ulteriormente in maniera più approfondita. Una incisione del 1955 della *Toccata*, *Adagio e Fuga BWV 564* di Bach-Busoni (1955) sarebbe apprezzabile, ma scompare di fronte alla lettura straordinaria di Horowitz (e la stessa cosa avviene per il *Corale* BWV 734, pure correttissimo). Il *Terzo concerto* di Bartók con David Zinman e l'ORTF a Besancon (1969) viene giudicato da Jean-Charles Hoffelé addirittura come « un naufrage où Samson n'était vraiment pas là... archive qui n'aurait jamais dû paraître ». Non mi sento assolutamente di condividere un giudizio così negativo e invito l'ascoltatore a godersi questo *live*, anche se forse l'approccio molto libero di François fa sì che questa non possa essere considerata una lettura di riferimento. L'inserimento di sole tre Sonate di Beethoven in questa discografia (opp. 13, 27 n. 2 e 57) ha fatto giustamente pensare a un LP inciso solamente per motivi editoriali. I *Quattro temperamenti* di Hindemith eseguiti nel 1958 fanno parte di una scelta di nicchia che non sappiamo se imputare alla effettiva curiosità dell'interprete o... al caso. Resterebbe da accennare al Concerto per pianoforte e orchestra scritto da François nel 1951, da lui presentato a Besançon e inciso due anni più tardi con Georges Tzipine. È un lavoro che non mi lascia personalmente entusiasta, con il ricorso a una retorica oggi improponibile, e per questo motivo mi astengo dal giudizio. Il rapporto di François con la musica a lui contemporanea non era del resto molto stretto, e nel corso di un filmato incluso nel DVD si possono ascoltare alcuni suoi giudizi non proprio lusinghieri su Stockhausen e Berio. Devo segnalare che nella copia del box a me pervenuta ho notato un errore di traccia (il CD n. 1 alla traccia 2 contiene lo studio op. 10 n. 12 e non l'op. 10 n. 2, come stampato sul retro della copertina). ■