Bach e Mozart, Chopin e Schubert: grazie un ampio cofanetto discografico pubblicato da DG, ripercorriamo l'evoluzione estetica del pianismo della grande musicista portoghese.

Il fragile vigore di Maria João Pires

di Luca Chierici

Tra i pianisti famosi della generazione del '40 – ricordiamo solamente Pollini (1942), Ciani e la Argerich (entrambi nati nel giugno del 1941) – Maria João Pires (nata nel 1944) ha conosciuto un apprezzamento relativamente tardivo che ha inizio dopo la vittoria a un Concorso di Bruxelles dedicato a Beethoven, nel 1970. Nel '70 la pianista portoghese ha 26 anni, età in cui i nomi già citati avevano già iniziato un carriera importante, in due casi anche sotto gli auspici di vittorie a concorsi più prestigiosi. E due anni dopo la Pires firma un contratto per la Erato, etichetta certo non di secondo piano ma non quanto la DG, o la Decca, o la Philips, incidendo per circa diciassette anni un buon numero di titoli. Fin dal suo apparire, la Pires si poteva etichettare come interprete sostanzialmente diversa rispetto ai suoi contemporanei, in quanto stilisticamente reminiscente

di grandi figure del recente passato come Lipatti e la Haskil, che potremmo comodamente inserire nel contesto del neoclassicismo. Contesto che negli anni '70 era decisamente fuori moda e che costò alla Pires una visibile assenza dalle sale concertistiche internazionali più in vista. La prima parte della carriera discografica della Pires termina nel 1989, quando la pianista portoghese viene arruolata nelle file dei grandi artisti impegnati con l'etichetta gialla. Questo passaggio comporta anche un cambiamento non da poco nelle sue frequentazioni, accanto a direttori prestigiosi come Claudio Abbado o a violinisti come Augustin Dumay. E comporta anche la sua apparizione frequente nelle sale da concerto dove in passato non era stata ancora ammessa. A Londra debutta nel 1986, alla Carnegie Hall di New York suona in recital nel 1989 (Allan Kozinn del « New York Times » parla di « classicismo » e di « bilanciamento tra eleganza formale e profondo dramma emotivo »). A Milano era stata solamente la Società dei Concerti ad aprirle la strada nell'aprile del 1987, quando la Pires si era presentata con un programma da manuale – *Prima Partita* di Bach, *Sonata K 332* di Mozart, la grande *Sonata in sol maggiore D 894* di Schubert, *Kinderszenen* di Schumann – un biglietto da visita di importanza indiscutibile e un debutto coraggioso in una città che di pianisti ne aveva sentiti un numero sterminato. Mario Pasi, sul « Corriere della Sera » aveva parlato con acume di « pianista portoghese apparentemente fragile ma in realtà dotata di una grande e vigorosa personalità » e di pubblico che aveva « reagito con entusiasmo ». La Pires verrà riconfermata già nel triennio 1988-1990, e approderà in seguito alla Società del Quartetto e alle Serate Musicali, oltre a suonare in tutta Italia. E per quanto riguarda i primi incontri con due direttori italiani, nel '91 è a Vienna con Chailly nel mozartiano Concerto K 488, nel '93 a Ferrara a fianco di Abbado nel K 453. Un importante problema di salute fu la causa di un allontanamento dalle sale della Pires verso il 2006, e quell'evento modificò non di poco anche l'attitudine della pianista verso il concertismo e verso la possibilità di una attività didattica. A questi accadimenti della vita aggiungiamo anche la tendenza della Pires a esplorare aspetti più spirituali, per non dire religiosi, come nel caso di una sua affinità verso le filosofie orientali: il buddismo, in particolare, abbracciato in famiglia da un suo avo, avrebbe influito non poco nel suo modo di sentire e praticare la musica, soprattutto, come ebbe a dire, per ciò che riguarda « il respiro, la percezione dello spazio e il senso di tranquillità ».

La pubblicazione delle incisioni effettuate dalla Pires per la DG ci permette di far luce sull'attività della pianista durante gli anni '90, con qualche sporadica eccezione che si spinge al 2002-2004 e al 2012. È noto come la Pires avesse in un primo tempo (2007) annunciato il proprio ritiro dall'attività concertistica e come però avesse sostanzialmente rinunciato a quella decisione pur limitando molto le sue apparizioni, come si diceva anche per dedicarsi alla didattica. Le più recenti apparizioni in concerto, a fianco di alcuni allievi, e una pubblicazione in CD per l'etichetta Onyx con Daniel Harding non hanno peraltro comportato novità particolari e sembrerebbe che alla Pires non si confaccia molto il ruolo di *vieille dame* del pianoforte. Ma torniamo ai contenuti di questo box, che rappresentano in un certo senso il miglior testamento possibile dell'attività della pianista. Contenuti che si possono suddividere in alcuni grandi comparti che non verranno necessariamente esaminati secondo un ordine cronologico, né di importanza.

Abbado e Mozart

Dato per scontato che Mozart, le Sonate e soprattutto i Concerti per pianoforte e orchestra, abbiano rappresentato una costante importantissima lungo tutta la carriera della Pires, l'incontro con Claudio Abbado per la incisione in studio dei Concerti K 449, 453, 466, 488, 467, 537 e 595 risulta essere uno dei capitoli più importanti in questo box, sia

perché in molti casi si tratta di una rilettura più matura di titoli che la pianista aveva già in repertorio e aveva inciso anni prima con la Erato a fianco di un direttore bravo ma non paragonabile ad Abbado come Theodor Guschlbauer, sia perché con lei il rapporto di Abbado con Mozart – che ha sempre rivelato zone di luci e di ombra, soprattutto fino agli anni '80 del secolo passato – ha trovato una naturale definizione grazie a una comunità di intenti che non era stata la caratteristica dell'esperienza discografica precedente a fianco di Rudolf Serkin, né a quella tra Abbado e Friedrich Gulda, né forse a quella più discontinua con Pollini. Mozart ci viene incontro, attraverso la visione della Pires e di Abbado, nella maniera più deliziosa e naturale (il che non significa aproblematica, vista la profondità dei testi di cui stiamo parlando). Il Concerto K 449, unica apparizione nella discografia abbadiana, registrato nel marzo del 1992 a Vienna con i Wiener, è esemplare sotto questo punto di vista perché proprio in questo lavoro dai tratti fortemente cameristici è necessaria una perfetta consonanza tra solista e direttore/orchestra, raggiunta alla perfezione dai protagonisti. Nel Concerto K 537 (registrato due anni dopo con gli stessi complessi e nella stessa sede) si notano tra l'altro alcune meraviglie: ad esempio l'intervento accentuato di trombe e timpani nell'incipit, a sottolineare il carattere festoso e militaresco del Concerto, e il carattere estremamente colloquiale del fraseggio della Pires, che non si vergogna certo di abbandonarsi a ritardando significativi anche nella cadenza del primo movimento, dovuta a Badura-Skoda. Al giugno del 1993 risalgono le registrazioni ferraresi dei Concerti K 453 e 467 sempre con Abbado e la European Chamber Orchestra. Nessuno dei due interpreti era nuovo nei confronti di titoli così famosi, e tra l'altro la Pires utilizza per il K 467 le cadenze scritte da Serkin, che ascoltiamo già nella sua registrazione precedente con Guschlbauer. Dal canto suo Abbado aveva diretto il K 467 con pianisti del calibro di Gulda, Lupu, Perahia e ovviamente Serkin, mentre il K 453 sembra essere una specialità che attiene al suo rapporto con Pollini. Anche in quest'ultimo caso la Pires affronta la scrittura pianistica secondo una visione da camera collaborando perfettamente con le intenzioni del direttore. Il risultato ottenuto nell'Allegretto finale è quasi indescrivibile per la straordinaria

vivacità e l'eloquio del contraddittorio tra solista e orchestra. Simile impianto è rispettato nel K 467 anche se le cadenze di Serkin, soprattutto la seconda, sono più ingegnose che belle e volendo esprimere un giudizio di confronto non porrei questa registrazione tra le cose più significative partorite dalla coppia Pires-Abbado. Tra le ultime collaborazioni con il grande direttore troviamo i Concerti K 466 e 595, registrati a Bolzano nel 2011 con l'Orchestra Mozart. A costo di cadere nel banale, visto il carattere di trascendente intimità dell'ultimo Concerto mozartiano, possiamo tranquillamente affermare di avere ascoltato raramente una interpretazione così vicina a quello che si può immaginare sia stato lo spirito originario dell'autore, e non si sa se lodare di più la bellezza e la semplicità di un pianismo immacolato o i mirabili interventi orchestrali (soprattutto negli incisi dei fiati) suggeriti dal direttore. Il K 466 è anch'esso da manuale, con quella commistione tra semplicità e dramma che è una delle caratteristiche peculiari del Mozart maturo, là dove la pianista ci incanta attraverso un fraseggio pulitissimo, un approccio mai sopra le righe, mentre Abbado ci tiene a sottolineare delicatamente la tristezza, il rovello che anima queste pagine straordinarie. In questo box, un bonus è offerto da una registrazione live del K 488 avvenuta nell'agosto del 1995 a Salisburgo con Frans Brüggen. Peccato che la DG non abbia, giusto per simmetria, riportato qui un'altra esecuzione dal vivo del K 488 da parte dell'accoppiata Pires-Abbado, con la Mahler Chamber Orchestra, trasmessa nel dicembre 2006 da Ludwigshafen. Ma l'esecuzione con Brüggen è tutt'altro che di valore secondario e testimonia il successo di una serata felice, con un approfondimento particolare nel celebre *Adagio*.

Mozart: Le sonate per pianoforte e la musica da camera

Un altro comparto mozartiano molto importante accessibile in questo box è quello relativo all'integrale delle Sonate, che erano già state incise dalla Pires a inizio 1974 e poi ripubblicate dalla Brilliant nel 2011. Le registrazioni della DG risalgono al 1989-1990 e possono essere parzialmente confrontate con numerose registrazioni live dai recital che la Pires ha tenuto nelle principali sale concertistiche. Il Mozart della Pires, oramai lo conosciamo, non insiste sulle caratteristiche, pur presenti, di un virtuosismo giovanile, né sull'aspetto tragico delle sonate e delle fantasie in tonalità minore. Lascia semplicemente parlare il testo: che sia l'autore, attraverso il continuo cambiamento di umori – il sorprendente percorso armonico nella *Fantasia K 475*! – a suggerire le linee guida per una interpretazione ottimale. Si prenda ad esempio uno dei numeri meno eseguiti in sala da concerto, la Sonata in do maggiore K 309, e si capirà immediatamente cosa si intende affermare: nel primo movimento i continui passaggi da maggiore a minore sono più che sufficienti per inquadrare lo sfuggente mondo espressivo dell'autore. E tutto questo lo si ottiene facendo cantare la tastiera – il suono della Pires è sempre bellissimo – senza apparentemente sottolineare particolare alcuno. Lo stesso ovviamente dicasi per il disarmante tempo centrale e per il rondò, dove il tema principale è esposto con una semplicità e dolcezza e a un tempo

che è davvero *Allegretto*, poco importa se nei couplet vi sia un accenno virtuosistico con quell'inserto squillante di note ripetute all'ottava che sembra uscire fuori dal nulla. Si ascolti, per avanzare un confronto, la stessa sonata eseguita in disco da Arrau: lì i particolari sono tutti sottolineati, come se fosse compito dell'esecutore andare un poco al di là del segno, istradare l'ascoltatore verso un percorso critico di riappropriazione del testo. O l'impostazione virtuosistica di Dino Ciani, che sembra fatta apposta per ricordarci il ruolo mozartiano di grande strumentista e concertista in pubblico. A volte questo approccio della Pires potrebbe apparire riduttivo, ad esempio ascoltando la grande Sonata K 332 in fa maggiore, dove in qualche caso si desidererebbe un maggiore approfondimento, leggi anche una velocità leggermente ridotta. Qui tutto acquista una leggerezza fin troppo scorrevole, del resto ribadita in entrambi i casi (a trent'anni di distanza l'uno dall'altro - 1987/2016) in cui ebbi l'occasione di ascoltare la Pires in questa sonata eseguita dal vivo, come di consueto senza ritornelli. Fatto, quest'ultimo, che rende il discorso ancor più impellente, quasi a ribadire il concetto che l'abbondanza tematica mozartiana possa generare un certo senso di capogiro (il « troppe note, caro Mozart! » di imperiale provenienza?). Tra le altre sonate degne di particolare menzione in questa integrale segnalerei la K 283 in sol maggiore, con un *Andante* dal suono paradisiaco e un *Presto* dove l'essenza musicale è giustamente sottolineata al di là delle piccole prodezze digitali. Ma tutta la serie di sonate del primo periodo riceve dalla Pires una attenzione particolare che compensa qualche risultato meno notevole nei lavori estremi. L'accoppiata tra Sonata K 533 e Rondò K 494 scorre via ad esempio, soprattutto nell'*Allegro* di apertura, senza fare intravedere delle complessità di linguaggio che pure sono presenti. Così accade anche nell'ultima sonata, la K 576, risolta in maniera fin troppo innocente se ci si rivolge nei confronti ad Arrau o a Pollini. Dove si mantiene ancora un giusto equilibrio stilistico è in certi lavori come la tragica Sonata K 310 (più convincente nel finale che nel primo movimento) o la serena K 333.

La partnership con Augustin Dumay

La permanenza in terreno mozartiano ci porta ad occuparci successivamente del versante cameristico, qui rappresentato da una terna di importanti Trii (il K 496, il K 502 e il K 254) e soprattutto da una scelta di quattro Sonate per violino e pianoforte (K 310, 304, 378, 379, incise tra il 1990 e il 1991). La Pires è legata intimamente in questo caso alla figura di Augustin Dumay, violinista squisito che le è a fianco in un viaggio che non molti pianisti hanno intrapreso nella loro carriera e del quale ritengo un ricordo di particolare intensità, grazie a molti ascolti dal vivo sia in terreno mozartiano che beethoveniano tra la metà degli anni '90 e l'inizio del nuovo secolo. Loro partner nei tre trii è il violoncellista cinese Jian Wang e anche in questo caso il Trio K 502 si poté ascoltare con particolare emozione, dal vivo, nel 1995. Nelle sonate non è certo sufficiente la correttezza dell'insieme: è necessaria una particolare sintonia tra i due interpreti per scandagliare un terreno che in passato, non lo dimentichiamo, aveva visto concentrarsi l'interesse di solisti quali Szigeti e Horszowski o Grumiaux e la Haskil. Alla figura della Haskil, che molte volte ci ricorda quello della nostra pianista, va in particolare il pensiero quando si ascoltano le sonate incluse in questo box, e nella sconsolata cantabilità del Minuetto nella Sonata K 304 si può trovare uno degli esempi più belli di questa purtroppo breve incursione dei due interpreti nel terreno mozartiano. Incursione che diventa ben più completa quando si parla di Beethoven, caso in cui ascoltiamo l'integrale delle Sonate registrata tra il 1997 e il 2002. Qui l'incontro è davvero felicissimo e porta a risultati di alto livello. Qualche trascurabile e occasionale sbilanciamento tra i due partner a favore del violinista, che sembra a volte prendere in mano il discorso, non inficia quella che è la qualità principale di queste incisioni, ossia una comunanza quasi perfet-

ta di intenti. Si tratta di differenze sottili, ma ricordo che la parte pianistica di una Sonata (l'op. 30 n. 3) ascoltata da Dumay col suo partner musicale di quasi vent'anni prima, Michel Béroff, suonava (e suona oggi) più assertiva. In altre parole in quel caso si ascolta un duo ove risaltano le individualità dei partecipanti mentre qui – scusate se è poco – il bilanciamento dell'insieme rappresenta il punto di forza. Ancora Dumay e la Pires compaiono a fianco nelle tre sonate di Brahms, in quelle di Grieg (la prima e la seconda sono davvero poco eseguite), nelle sonate di Debussy e Franck, in tre brevi pezzi di Ravel (tra i quali la famosissima *Habanera* e *Tzigane*) e, sempre con l'apporto del cellista Wang, nei primi due Trii di Brahms. Si tratta di materiale ovviamente importante sul quale non ci si può però in questa sede soffermare nel dettaglio. Ricordo ancora una volta che non esiste alcun elemento di differenza tra l'incisione e l'esecuzione dal vivo (alla quale mi è capitato di assistere nel caso di Debussy e Ravel, e nell'op. 78 di Brahms in anni appena posteriori a queste incisioni, che risalgono agli inizi degli anni '90) e noto solamente come sia davvero difficile esprimere qui delle preferenze. Debussy è a livello di raffinatezza di dettaglio e di partecipazione anche superiore alla pur eccellente incisione della *Sonata* di Franck; Dumay è straordinario nella *Tzigane*, la Pires magica nell'incipit della *Habanera*, entrambi sono in totale sintonia nel raccontarci ciò che accade nelle tre sonate di Brahms.

Chopin

Siamo così giunti a incontrare la Pires a tu per tu, senza il sostegno di compagni di viaggio che hanno sostenuto per tanti anni e in maniera molto più marcata il ruolo concertistico dell'altra grande dama del pianoforte degli ultimi cinquant'anni. Consideriamo innanzitutto un bel numero di incisioni chopiniane che risalgono al 1992 (i *Preludi* e il *Secondo Concerto* con Previn), 1995-96 (i *Notturni*), 1997 (il *Primo Concerto* con Krivine), 1998 (le opp. 49, 57, 66) e al 2008 (le opp. 58, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 68 e la *Sonata per violoncello* op. 65 eseguita a fianco del giovane Pavel Gomziakov). Nei *Preludi* troviamo una pianista agguerrita che segue sostanzialmente la tendenza ad accentuare l'alternanza tra numeri lenti e veloci, o tra contenuti espressivi e drammatici. Posizione non certo nuova e se vogliamo non ricercata come nel caso della visione di Pollini e di altri colleghi più « cerebrali », ma che funziona benissimo sia in disco che soprattutto nelle esecuzioni dal vivo. Sulle qualità strettamente digitali della Pires non vi sono dubbi e confrontando ad esempio una esecuzione milanese dei *Preludi* di quattro anni prima non si colgono differenze di velocità tra lo « studio » e il « live » persino nel temibile *Preludio n. 16*. I due CD dedicati ai *Notturni* sono stati fin dal loro apparire lodati da tutta la stampa specializzata, e a ragione perché sicuramente non via è luogo chopiniano più in sintonia con la sensibilità della Pires di questo. « Cantabilità » sembra essere qui la parola chiave, e un fraseggio che tale cantabilità sostiene, quasi ad accompagnare una voce ideale. Il respiro della frase governa quasi tutta la raccolta (che raccolta invero non è, perché i *Notturni* furono composti in epoche diverse e non certo avendo in mente un percorso unitario) e a volte si ha l'impressione (ad esempio nel secondo tema in fa# maggiore dell'op. 9 n. 3) che la melodia venga estesa, tirata fino all'impossibile. Una interpretazione tutta « di cuore », lontana da altri tipi di elucubrazioni, eppure affascinante perché pensata in base a un gusto esatto delle proporzioni e senza scadere mai nel sentimentalismo. La Pires riesce a sottolineare il *côté* melodico anche nel caso di *Notturni* tempestosi come l'op. 27 n. 1 o i due dell'op. 48, estrapola dall'op. 32 n. 1 tutto il fascino di quel gioco colloquiale di voci sul quale altri interpreti razionalisti sorvolano, insiste ancora sulla mano destra nell'op. 32 n. 2 là dove altri (pensiamo a Weissenberg) sembrano essere distratti dalla regolarità dell'accompagnamento in terzine della

sinistra. Nei *Notturni* più complessi della maturità l'attenzione alla parte melodica non sempre è sufficiente e può portare (ad esempio nell'op. 55 n. 1) a una certa esagerazione nel rubato. Però non si può resistere al fascino della lettura del secondo numero dell'op. 55: qui come in altri casi la Pires riesce a far risaltare non solo la componente di raffinatissimo contrappunto della mano sinistra, ma ne sottolinea ancora una cantabilità, pur diversa, meno appariscente rispetto alla linea melodica principale. E non sfugga il valore straordinario della pedalizzazione nelle ultime battute di commiato, qui come nel caso dell'op. 62 n. 2.

Nei lavori ove è presente una forte componente strutturale, come nel caso della *Fantasia* op. 49, l'apporto della Pires è meno impressionante (parliamo sempre e comunque di un livello di pianismo eccellente). La stessa *Berceuse*, presa a un tempo molto più lento del solito e senza una particolare regolarità ritmica che qui è essenziale, non è risolta e si perde in divagazioni non necessarie: il solo fascino timbrico non rende giustizia certamente a questo capolavoro. Nei due CD più recenti (2008) si notano ancora questi limiti dovuti al carattere più complesso del testo. La *Polonaise-Fantaisie* soffre ancora di un andamento troppo errabondo e ad esempio il contrasto tra la lentezza delle misure iniziali e l'enunciato ritmico in tempo di Polacca preso a tempo molto più spedito, e tutta la parte conclusiva non sono certo tra le cose migliori che si siano ascoltate. Né il terreno delle *Mazurke* sembra essere particolarmente congeniale alla Pires, almeno per quello che si ascolta nei tre numeri dell'op. 59, in quelli dell'op. 63, in due dell'op. 67 e nell'op. 68 n. 4. Il piatto forte di queste incisioni chopiniane di dodici anni fa, la *Sonata* op. 58, risulta anch'essa discontinua e poco risolta se guardiamo all'immensa discografia cui si può accedere in questo caso. Nessuno mette in dubbio ovviamente le qualità puramente pianistiche, soprattutto nello *Scherzo*, e nel *Finale*, ma si ha l'impressione che la pianista abbia voluto cercare in queste opere tarde di modificare un

suo stile personale che funzionava benissimo nei *Notturni* e nei *Preludi* ma che qui non convince. La cantabilità del *Largo* nell'op. 58 ha certamente riflessi belliniani ma non è assolutamente la stessa di quella dei *Notturni* op. 9 perché qui il contesto armonico è molto più ricco e sfuggente e non può essere affrontato con le stesse armi. La stessa *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 65, lavoro di una complessità e di una difficoltà straordinarie, non funziona del tutto ancora a causa di una lettura che pare perdersi in un labirinto di emozioni troppo difficile da controllare. E in questo caso il bravo violoncellista Pavel Gomziakov fa del suo meglio, ma non riesce neanche lui del tutto a venire a capo dell'enigma, e non raggiunge il livello di cantabilità della collega nel famoso *Largo* al terzo posto.

Solamente un accenno, infine, allo Chopin dei due Concerti: entrambi erano stati incisi nel 1977 con Jordan per la Erato e in questo box della DG troviamo un op.11 risalente a vent'anni dopo, a fianco di Krivine e della ECO, mentre l'op. 21 vede nel 1992 la partecipazione di Previn e della Royal Philharmo-

nic Orchestra. Curiosamente la Pires ha più tardi eseguito dal vivo anche l'op. 21 con Krivine, ma questa registrazione del'92 è particolarmente preziosa per la sintonia della pianista con un direttore sensibilissimo che, non dimentichiamolo, aveva accompagnato nello stesso concerto un Rubinstein vegliardo e ispirato oltre ogni immaginazione.

Schubert e Schumann

Franz Schubert è autore fondamentale nella discografia della Pires come lo era stato nei programmi dei suoi concerti. Avevo ascoltato in sala negli anni '80, con grande interesse, tre importanti sonate (D 894, 960, 784), gli *Improvvisi* D 899, i *Momenti Musicali*. Nel box troviamo le incisioni di questo materiale effettuate qualche anno dopo, cui si aggiungono gli *Improvvisi* D 935, i tre *Klavierstücke* D 946, i due *Scherzi* D 593, l'Allegretto in do minore. Di epoca successiva (2004) sono la Sonata D 664 e alcuni lavori a quattro mani con Ricardo Castro: la *Fantasia in fa minore*, il *Rondò* D 951, l'Allegro *Lebensstürme*. Ancora più recenti (2011) le Sonate D 845 e 960. Il pianismo della Pires, la sua concezione del tempo, la cura del suono nel cantabile funzionano a meraviglia soprattutto nelle famose raccolte di *Improvvisi* e *Momenti Musicali*, come solo in parte si era già ascoltato nelle poche incisioni effettuate ai tempi della Erato. La poeticissima nuova lettura degli *Improvvisi* è davvero un miracolo di espressività ottenuto attraverso mezzi naturali. Ogni Improvviso mostra di avere un carattere differente anche attraverso altre interpretazioni famosissime, a partire dalle storiche incisioni di Fischer, ma qui sembra davvero che si instauri un misterioso contatto tra autore e interprete e che tutto fluisca con una spontaneità impressionante che è anche profondità di lettura del segno in termini narrativi. Almeno per la serie dei D 899 (op. 90) non vi è differenza alcuna, neanche nella qualità del suono, tra la versione registrata in studio e quella ascoltata in sala. Le sfuggenti simmetrie delle sonate di Schubert non possono essere risolte solamente in termini di suono così come la sola componente narrativa dei *Klavierstücke* D 946 può forse non essere esaustiva, anche se in questo specifico caso preferiamo a tratti la lettura sincera della Pires ad altre versioni più rivolte all'esplorazione degli aspetti strutturali. Tra le sonate, la D 784 manca forse di energia nel primo movimento, ma il terzo è condotto a una velocità elevata che ne sottolinea il carattere tragico e mostra anche quanto il pianismo della Pires sia tutt'altro che mancante di momenti virtuosistici, se richiesti dalla sua concezione interpretativa. L'altra grande Sonata in la minore (D 845) viene considerata secondo una prospettiva che non le rende del tutto giustizia: il secondo movimento sembra fin troppo aggraziato, lo Scherzo stenta ritmicamente a prendere forma, e anche il finale manca di vigore. In questo caso si sente la mancanza dell'inquadramento proprio della famosa versione registrata da Pollini negli anni d'oro e viene da pensare che gli sviluppi più recenti del pianismo della Pires possano avere imboccato una via fin troppo introspettiva. Ovviamente il carattere eminentemente cantabile della Sonata D 960 si sposa perfettamente con la poetica della nostra pianista ma anche qui ci si sarebbe atteso ancor di più, e notiamo come non sia avvenuto un percorso di reale approfondimento nell'approccio a questo lavoro importantissimo se consideriamo altre occasioni di ascolto live nel passato (Parigi, 2001) e nel futuro (rispetto a questa incisione che risale al 2011), ossia alla Scala nel 2016. In tutti e tre i casi la durata complessiva di esecuzione è praticamente uguale e così l'impostazione interpretativa.

Se il contributo della Pires all'approfondimento del comparto sonatistico schubertiano è abbastanza limitato, soprattutto se paragonato ai *tour de force* di altri pianisti come Schiff e Barenboim, il rapporto tra la pianista e il mondo schumanniano è ancora più ristretto e sembra quasi essere confinato alla musica d'assieme, come a ricordarci la

via scelta dalla Argerich già a partire dagli anni '80. Di notevole valore sono le incisioni del *Concerto* op. 54 con Abbado (1997) e del *Quintetto* op. 44 con Dumay, Capuçon, Caussé e Wang (1999), così come il pianismo della Pires illumina qui le belle e curiose incisioni dei pezzi opp. 94, 70, 73, 102 suonati nel 1992 a fianco dell'oboista Douglas Boyd, che rilegge per il suo strumento pagine originariamente scritte per corno, clarinetto, violoncello. Il comparto solistico è limitato però a composizioni dello Schumann più poetico, meno agguerrito. Le *Waldszenen*, *Arabeske*, le *Romanze* op. 28 e *Kinderszenen* sono ovviamente eseguiti con grande gusto e senza problema alcuno (si ascolti con quanta scioltezza la pianista affronta luoghi non proprio facilissimi come lo « Jagdlied ») e nel *Carnevale di Vienna* op. 26 viene quasi il sospetto che la Pires abbia persino colto qualche suggerimento attraverso l'ascolto delle storiche incisioni di Michelangeli.

Non si vuole qui correre il rischio di puntare l'attenzione su ciò che la Pires, almeno per il momento, *non* ci ha lasciato. Certe similitudini con gli atteggiamenti della Argerich, di perenne ricerca di partner musicali, potrebbero essere notati andando ad analizzare la ristrettezza del repertorio solistico della pianista in campo beethoveniano: a fronte di tre Concerti (il secondo, terzo e quarto, che tra l'altro non sono contemplati nel novero delle incisioni per la DG) e della già citata attività con Dumay, la Pires compare qui solamente con tre sonate (le due dell'op. 27 e l'op. 109) a fronte di un numero leggermente superiore di esemplari incisi in passato e coerentemente con il suo repertorio concertistico. Il nome di Bach compare ancor più raramente, e l'etichetta gialla si assicurò nel 1995 almeno l'incisione della *Prima Partita* (eseguita spesso e volentieri in recital verso la fine degli anni '80), della terza *Suite Inglese* e della seconda *Suite Francese*. Anche in questo caso si tratta di letture non certo influenzate da particolari considerazioni stilistiche e quindi da considerare « as is » ossia godibili in base alle caratteristiche generali di suono e fraseggio della pianista. Ancora in compagnia, questa volta del violoncellista Antonio Meneses, la Pires ha inciso per la DG un CD che presenta parte del programma eseguito alla Wigmore Hall di Londra nel Gennaio del 2012. Concerto molto piacevole durante il quale si ascolta un « solo » (gli *Intermezzi* op. 117 di Brahms), la Sonata per cello e piano di Schubert (la cosiddetta « Arpeggione »), la *Prima sonata* op. 38 di Brahms e due pezzi brevi trascritti per il duo, una Romanza senza parole di Mendelssohn e l'Aria dalla Pastorale BWV 590 di Bach. Un paio d'anni più tardi la Pires ha tenuto a Londra un altro concerto nel quale, oltre a Meneses, la pianista aveva chiamato il prediletto Dumay. Il futuro della Pires sembra essere quindi sempre più legato a un idea di compartecipazione musicale a fianco di artisti del suo « clan » e ai sempre più numerosi allievi. Un segno, comunque, di vivacità culturale (anche se non applicata a nuovi particolari progetti diciamo così musicologici) e soprattutto di voglia di mettersi in gioco e trasmettere ad altri artisti più giovani qualcosa che non si può probabilmente insegnare: l'entusiasmo e l'amore profondo nei confronti della musica. ■

CD

« Maria João Pires. Complete recordings on Deutsche Grammophon » pianoforte **Maria João Pires**
DG 483 8880 (38 CD)
DDD
☆☆☆☆☆