

Registrare la performance
Testi, modelli, simulacri
tra memoria e immaginazione

a cura di

Michela Garda ed Eleonora Rocconi



PaviaUniversityPress

Registrare la performance : Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione / a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi. – Pavia : Pavia University Press, 2016. – [VI], 172 p. ; 24 cm.

(Scientifica)

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788869520518>

ISBN 9788869520501 (brossura)

ISBN 9788869520518 (e-book PDF)

© 2016 Pavia University Press – Pavia

ISBN: 978-88-6952-050-1

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

UPI Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI
UNIVERSITY Peer reviewed work in
PRESS ITALIANE compliance with UPI protocol

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Ricardo Liberato, *Microphone*, elaborazione rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0) <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>

Prima edizione: dicembre 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Stampa: DigitalAndCopy S.a.S., Segrate (MI)
Printed in Italy

Sommario

Introduzione	
Michela Garda, Eleonora Rocconi.....	1
Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi	
Eleonora Rocconi	9
Drammi greci: dallo spettacolo ‘monouso’ all’idolo testuale	
Fausto Montana	21
Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale	
Alessandro Cecchi	49
La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale	
Michela Garda	73
Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione	
Ingrid Pustijanac.....	93
Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell’evento performativo nella <i>popular music</i> registrata	
Alessandro Bratus.....	109
Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano	
Elena Mosconi.....	131
Indice analitico	155
<i>Abstracts e note biografiche / Abstracts and short bios</i>	161

Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale

Alessandro Cecchi

1. La performance rimediata

«Che cos'è insomma l'aura?
Una singolare trama di tempo e
spazio: l'apparizione unica di una
lontananza, per quanto prossima
essa sia»
(Benjamin [1936] 2012, p. 8)

Nel 2015 ricorreva il ventesimo anniversario della morte di Arturo Benedetti Michelangeli, avvenuta a Lugano, Svizzera il 12 giugno 1995. La Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana ha commemorato l'evento il 14 giugno con una lunga puntata del programma musicale *Paganini* (112').¹ La puntata ha alternato collegamenti in studio, estratti di registrazioni audiovisive su Michelangeli (performance pianistiche, apparizioni televisive, interviste, documentari) e una conversazione con Piero Rattalino, critico musicale e autore di pubblicazioni sul pianista bresciano (2006; 2013). Pochi giorni dopo, il 19 giugno, la Rai Radiotelevisione Italiana lo ha ricordato trasmettendo il documentario *Arturo Benedetti Michelangeli* (62'), scritto e diretto da Nino Bizzarri.² In entrambi i casi è andato in onda un Michelangeli mediale, conformemente ai canoni dalla comunicazione televisiva, fondata su dinamiche intertestuali (Fiske 1987; Jensen 1999) chiamate a esplorare il grande archivio dell'immaginazione intermediale (Montani 2010). L'istanza della rimediazione (Bolter, Grusin 1999) domina oggi a tal punto il sistema dei media da avere soppiantato concettualmente la stessa riproducibilità tecnica (Benjamin 1936, 2012): quest'ultima è spesso una mera funzione della rimediazione, perfino nel caso paradigmatico della produzione discografica.

Nel giugno 2015 la Warner Classics ha lanciato un elegante cofanetto dedicato al pianista (14 CD). In copertina una foto in bianco e nero lo ritrae intento ad accendersi una sigaretta con un fiammifero. La foto, di gusto vintage, è filtrata da un retino che esalta la

¹ La puntata del programma di Giovanni Conti, diretto da Roberta Pedrini e condotto da Giada Marsadri con la partecipazione di Giusi Boni, è andata in onda su La 1, canale della RSI ed è tuttora reperibile in podcast (URL: <<http://www.rsi.ch/la1/programmi/cultura/paganini/>> [data di accesso: 11/11/2016]).

² Il documentario è prodotto da Gloria Giorgianni per Anele, in collaborazione con Rai 1, che lo ha trasmesso in seconda serata.

patina depositata dal tempo e stabilisce un rapporto iconico con Michelangeli. Questo, in piano americano, emerge dallo sfondo nero in una lontananza auratica, in un atto che esula completamente dalla performance pianistica. Tuttavia le mani sono ben visibili e quel gesto della vita quotidiana tradisce quella stessa eleganza che caratterizzava le sue performance, quando le stesse mani lavoravano sulla tastiera di uno Steinway: il gesto si fa metafora dell'ineffabilità dello stile, stabilendo un'equivalenza tra Michelangeli musicista e Michelangeli persona. Si tratta, ancora, di una persona mediale, colta in un gesto che a sua volta è la rimediazione di uno stereotipo cinematografico (Schweinitz 2011). Ciò riporta il discorso a una circolarità che attesta l'immagine mediale come nesso di stile individuale, per definizione irripetibile, e ripetizione di un modello culturale in funzione della sua riproduzione tecnologica.

Sullo sfondo nero, il titolo del cofanetto è dato dal lungo e altisonante nome del pianista, rosso, e dalla scritta, bianca, «THE COMPLETE WARNER RECORDINGS». L'unico altro elemento grafico che figura in copertina è il logo dell'etichetta, bianco su sfondo blu, ultimo atto di appropriazione di un ampio catalogo di registrazioni di Michelangeli. Nel 2013, data dell'acquisizione del catalogo EMI Classics, la Warner Classics si era affrettata a sostituire il logo sulle copertine delle raccolte della collana «ICON», dedicate alle leggende della performance, tra cui il cofanetto del 2008 dedicato a Michelangeli (4 CD). Il cofanetto più recente, oltre al catalogo EMI, che già includeva le registrazioni per La Voce del Padrone, racchiude anche quelle dei cataloghi Teldec (ex Telefunken) e Fonit Cetra, acquisiti da Warner Music rispettivamente nel 1988 e nel 1998. Sul retro del cofanetto sono ripercorsi i tratti del discorso su Michelangeli: enigmaticità («an enigmatic figure»), eccellenza estetica («the elevated beauty and poetry of his playing»), maestria tecnica («superhuman precision»). Vi si spiega che il cofanetto raccoglie registrazioni effettuate tra il 1939 e il 1975 e include tre inediti («three previously unreleased tracks») – anche se la registrazione dei primi tre numeri di *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 di Schumann aggiunge ben poco al repertorio noto del pianista.

Il senso dell'operazione si chiarisce se notiamo che Michelangeli aveva pubblicato tutta l'op. 26 e tutto *Carnaval* op. 9 di Schumann con la Deutsche Grammophon, recuperando una registrazione londinese del 1957. Si tratta, pertanto, di una strategia commerciale: in un mercato saturo di edizioni di Michelangeli non sarà vano rimarcare che il ciclo di Schumann non è del tutto assente dal catalogo Warner. A esigenze di concorrenza risponde anche l'eleganza del confezionamento e le molte foto di Michelangeli, definite «rare», che compaiono in copertina, sulle 14 custodie dei CD e all'interno del booklet, per gentile concessione degli Amici della Musica di Arezzo. Tutto per indurre gli appassionati e perfino i collezionisti seriali ad acquistare questa raccolta di raccolte, ultima tappa di un percorso di riversamenti e riedizioni discografiche del suono e dello stile di Michelangeli che non pare destinato a concludersi. La museificazione implicita nel concetto di raccolta si spinge qui fino all'imbalsamazione: tolte le viscere, il corpo della performance è serbato in un elegante sarcofago, che tuttavia è prodotto in serie e riporta, da un lato, un codice a barre numerico che lo identifica in quanto merce. La rimediazione è sia un bisogno sociale e culturale, sia un'istanza economica.

Nel 2002 la Deutsche Grammophon aveva già provveduto a raccogliere le registrazioni complete di Michelangeli in un cofanetto che si autodefiniva «Collectors Edition» (8 CD). La raccolta è uscita poco dopo anche nella sua forma liquida, che permette l'acquisto di singole tracce MP3 di qualità non eccelsa.³ Nell'era del digitale o del «post-digitale» – finita la «rivoluzione» il digitale è ormai parte integrante della nostra quotidianità (Negroponte 1995) – pare un'opzione scontata, eppure è già obsoleta: le condizioni attuali consentirebbero il download di formati compressi con una perdita di dati minima o addirittura di formati lineari non compressi, garantendo una qualità notevolmente superiore. La Deutsche Grammophon poteva contare sulla continuità con il passato. La collaborazione con Michelangeli era stata duratura: dall'edizione di Schumann (1971) si era protratta fino all'uscita, nell'ottobre 1990, dell'ultimo disco, con i Concerti K 415 e K 450 di Mozart, basati sulla registrazione live effettuata il 27 gennaio 1990 alla Musikhalle di Amburgo con la NDR-Sinfonieorchester diretta da Cord Garben. Fedele all'iconografia delle altre edizioni Deutsche Grammophon, la copertina del cofanetto esalta il volto del pianista. La sua concentrazione, l'inclinazione dello sguardo, la tensione della fronte e quella, caratteristica, delle labbra e della mandibola, mostrano che sta suonando un pianoforte. Il profilo, non a caso, è quello che sarebbe offerto allo spettatore di un recital, per quanto magnificato dall'obiettivo fotografico. È una foto in bianco e nero, ma una forte illuminazione frontale rende Michelangeli studiatamente più presente, più vicino. Anche l'immediatezza è rimediata.

La raccolta Deutsche Grammophon era uscita lo stesso anno di un libro su Michelangeli dal sottotitolo indicativo: *Gratwanderungen mit einem Genie*, tradotto *In bilico con un genio* (Garben 2004), con la conseguente perdita del senso della fatica del percorso su una cresta montana. L'autore, Cord Garben, oltre a direttore d'orchestra delle ultime incisioni mozartiane è stato direttore di produzione e di incisione di tutte le registrazioni di Michelangeli per Deutsche Grammophon dal 1980 in poi. Il libro è una testimonianza preziosa non soltanto perché proviene da un punto di vista interno alla produzione discografica – Garben è consapevole delle dinamiche di costruzione dell'immagine mediale di Michelangeli – ma anche per il CD allegato. Questo contiene per lo più tracce da incisioni edite da Deutsche Grammophon, a esclusione della prima traccia, che contiene una registrazione inedita di una sessione di prove del *Concerto K 466* di Mozart, realizzata nel 1988 in vista della penultima produzione discografica di Michelangeli. Vi sentiamo una voce baritonale, quella di Michelangeli, amplificata dall'acustica della sala. È una voce notevolmente abbassata e approfondita rispetto a quella delle interviste televisive degli anni Sessanta, forse solo perché risoluta e collerica, a fronte dell'eloquio timido e impacciato delle interviste. Si tratta, d'altra parte, di una registrazione rubata al pianista. Lo seguiamo mentre passa in rassegna numerosi passaggi accompagnato da Garben al secondo pianoforte e illustra, in italiano, la sua interpretazione della partitura. Si tratta di un'analisi basata su un'«intuizione informata», strettamente finalizzata alla performance (Rink 1990; 2002). La registrazione offre una rappresentazione plastica della concezione del testo di Michelangeli. La lettura è prevalentemente fraseologica; non però nel senso teorico di Hugo Riemann, bensì in

³ URL: <<http://www.deutschegrammophon.com>> [data di accesso: 11/11/2016].

quello pratico del fraseggio: esprime una precisa identificazione dell'inizio e della fine di incisi, motivi, frasi, temi, sezioni formali in quanto portatori del senso musicale declinato in funzione espressiva; il tutto è finalizzato alla gestione di una retorica o, meglio, di una 'drammaturgia' della performance come strategia comunicativa.

Il documento sonoro completa le informazioni di testimoni diretti come l'allieva Lidia Kozubek (2003). Il dato testuale è rispettato nei minimi dettagli. Michelangeli presta attenzione ai più minuti aspetti grafici della notazione: segue i segni d'interpunzione musicale, massimizza la differenza tra le modalità di attacco e sostegno delle note (legato, slegato, staccato, sforzato, accentato ecc.) in combinazione con gradazioni anche minime del pedale di risonanza. L'attenzione è tutta per i fraseggi, in stretta relazione con aspetti non secondari della tecnica pianistica, come le diteggiature, pensate in funzione della resa espressiva e delle articolazioni considerate corrette. Tutto ciò deve qualcosa allo studio del violino, frequentato per un breve periodo dal giovanissimo Michelangeli: il pianista pare impegnato a riprodurre al pianoforte, con l'ausilio di rapporti di durate, dinamiche, accenti, in combinazione con il dosaggio del tocco, alcune tecniche dell'arco, dal gesto del portamento, alla definizione di arcate virtuali.

In base alla riflessione di Adorno per una teoria della «riproduzione musicale» (2001), cioè una teoria della performance intesa come resa corretta e appropriata del pensiero musicale rappresentato nella partitura (questo il senso del termine invalso nella scuola di Arnold Schönberg), si dovrebbe ascrivere a Michelangeli un'interpretazione «neumatica» del testo. In Adorno il «neumatico» viene distinto sia dal momento «mensurale», riferito agli aspetti «simbolici» e almeno tendenzialmente univoci della notazione musicale, sia dal momento «idiomatico», che riguarda gli aspetti linguistici o 'dialettali' di un brano e presuppone una conoscenza dello stile esecutivo e del codice espressivo di una determinata epoca o di un determinato compositore (2001, pp. 88-89). Adorno riporta il «neumatico» a una paradossale imitazione di tutto ciò che nelle partiture è nascosto (2001, p. 13). Il termine «neumatico» è coniato da Adorno sulla scorta dello studio sulle notazioni antiche di Hugo Riemann nei primi volumi dello *Handbuch der Musikgeschichte* (1905); esso indica il residuo mimetico delle notazioni musicali più antiche, dette chironomiche proprio perché, almeno secondo alcune ipotesi tuttora in campo, i loro segni, i neumi, sarebbero derivati per imitazione del movimento della mano del *praecentor*. Questo aspetto mimetico si sarebbe trasferito, a giudizio di Adorno, alle successive notazioni simboliche, basate invece su una codifica di segni convenzionali. Secondo Adorno l'eredità dei neumi andrebbe individuata nei segni di fraseggio e interpunzione della notazione moderna, che non tanto prescrivono quanto suggeriscono, per analogia, l'articolazione formale ed espressiva del brano musicale (2001, pp. 76-86).

Il presupposto di Adorno – e di Michelangeli – si situa in una precisa retorica: quella dell'analisi del testo musicale intesa come approfondimento, come ingresso nei recessi più profondi delle partiture, nascosti a una valutazione superficiale. La performance sarebbe pertanto un modo per entrare nel testo musicale, alla ricerca di una verità attingibile in ultima istanza solo per via ipotetica. Dalla prospettiva della performance siamo invitati piuttosto a vedere in ogni lettura o interpretazione di un testo – inclusa quella neumatica – una strategia per uscire dal testo, per allontanarsi dalla sua configurazione scritta. Benché

il testo non possa non essere parte integrante dell'esperienza degli interpreti di musica scritta – un'esperienza complessa, non di rado sofferta e problematica –, l'esperienza della performance è largamente indipendente dal testo; questo non è che un limite del campo della performance musicale. D'altra parte nelle performance di Michelangeli così come, per una convenzione ineludibile, di pianisti e violinisti solisti la partitura scompare, per lasciare traccia di sé solo nella memoria dell'interprete come nesso inestricabile di mente e corpo, cervello e apparato psico-motorio intercettato dal concetto di «cognizione incorporata» (Geeves, Sutton 2014; Leman, Maes 2014; Leman 2007). Considerata «in quanto performance» (Cook 2013a) anziché in quanto esecuzione delle prescrizioni di una partitura, la musica ha un'esistenza sociale che va molto al di là della cerchia degli esperti e dei lettori di musica. Con la performance la musica abbandona il testo per farsi suono situato, fatto sociale, oggetto di circolazione.

Occuparsi della circolazione della performance di Michelangeli significa studiarla nelle forme che ha assunto entro i dispositivi mediali che ha attraversato e attraversa, fino alle sue ultimissime rimediazioni. Si tratta, pertanto, di rimediare ancora una volta la sua performance, di perlustrarne l'archivio nella forma del saggio di studio. L'attenzione ai dettagli delle singole produzioni e dei contesti dei media di volta in volta coinvolti non è puntiglio; vuole piuttosto evidenziare la modalità discorsiva che investe l'esperienza della performance musicale nella «realtà» dei media (Bolter, Grusin 1999), ma anche sottolineare l'urgenza di promuovere quei dettagli a oggetto di specifico interesse musicologico. Per questo ha senso passare in rassegna la performance di Michelangeli attraverso i media – dal disco, al film, alla televisione, al libro, dall'analogico al digitale – ed esplorarla in prospettiva storica a partire dalle primissime attestazioni del suo suono e della sua immagine, fino a toccare il nodo della persona musicale come persona mediale.

2. La performance nel disco, la performance del disco

«Il piatto dei fonografi è
paragonabile al tornio del vasaio:
la massa sonora viene plasmata su
di esso e la materia è già data. Ma
il vaso sonoro che ne nasce resta
vuoto: sarà l'ascoltatore a riempirlo»
(Adorno [1928/1965] 2012, p. 21)

Michelangeli è mediale da sempre: dalla trasmissione radiofonica della sua prova con orchestra alla prima edizione del *Concours international d'exécution musicale* di Ginevra (luglio 1939) con la performance del *Concerto* n. 1 per pianoforte e orchestra di Liszt; dalla solenne proclamazione a vincitore scandita dalla voce entusiasta di Alfred Cortot («Un nouveau Liszt est né [...]»), rimbalzate nelle radio e nei giornali di tutta Europa; dalla tournée svizzera del pianista diciannovenne; dalle prime incisioni discografiche. Michelangeli entra in studio di registrazione a Milano, per *La Voce del Padrone*, emanazione della britannica *His Master's Voice*, forse già alla fine del 1939, più probabilmente nel 1940, sicuramente

nel 1941. Subito dopo, nel 1942 e nel 1943, sempre a Milano, Michelangeli incide per la tedesca Telefunken, paradossalmente poco prima di rifugiarsi in Franciacorta per sfuggire ai rastrellamenti dei tedeschi e alle coscrizioni dei repubblicani. Si era in piena guerra mondiale, ma la produzione discografica, come la vita concertistica, non si era fermata, anzi, tendeva a intensificarsi. Al centro del sistema mediale vi erano i dischi 78 giri: la velocità della rotazione e la grandezza del solco non permetteva più di circa 3 minuti e mezzo di musica per lato nei dischi standard (25 cm di diametro), arrivando a circa 5 minuti in quelli più grandi (30 cm). È soprattutto questa la ragione per cui la maggior parte dei brani registrati in quella fase sono brevi. I brani più lunghi venivano spezzati. Sono gli anni in cui per album si intende effettivamente un raccoglitore di dischi. Il disco offriva un'esperienza diversa rispetto alla continuità della performance live. Non è dunque la predilezione dei pianisti, ma un aspetto contestuale come la circolazione dei 78 giri a favorire l'esecuzione delle cosiddette miniature musicali. Al tempo stesso ciò era funzionale al rito del concerto: il disco influenzava la formazione di un repertorio che era anche quello dei pezzi da bis, a loro volta tanto più richiesti quanto più circolanti nel mercato discografico. Come molti altri, Michelangeli diffonde la sua prima immagine mediale attraverso istantanee a 78 giri che si conformano al suo stile performativo tanto quanto lo influenzano.

Come contributo a una «musicologia della produzione discografica» (Zagorski-Thomas 2014) che non vada dissociata da un'attenzione particolare alla circolazione dei media, va detto che allo stato attuale il nodo della discografia iniziale di Michelangeli è tutt'altro che sciolto. Non esiste, al momento, una discografia completa che sia priva di aspetti problematici: la prima discografia di Michelangeli che può dirsi accertata e confortata da un incrocio di dati (le discografie esistenti, lo spoglio dei cataloghi discografici, la verifica delle informazioni sulle etichette dei 78 giri ancora circolanti, i metadati provenienti da portali web di recente costruzione, le rimediazioni digitali delle tracce analogiche) offre indicatori interessanti tanto sulle scelte di Michelangeli quanto sulla politica editoriale delle etichette che riservavano uno spazio significativo alla musica d'arte. In questa fase storica, nella retorica del medium, è la casa discografica a portare al pubblico gli artisti più acclamati ponendoli in catalogo. Ciò resta valido anche in seguito, ma risulta meno evidente nel momento in cui il grande formato della copertina del 33 giri – il Long playing introdotto dalla Columbia Records nel 1948, gradualmente esportato al di fuori degli Stati Uniti e arrivato in Italia con un certo ritardo – sposta l'attenzione sul performer. Solo da quel momento la sua immagine fotografica sarà chiamata a trainare la vendita. In precedenza il nome del performer veniva solo stampigliato sull'etichetta del disco, in posizione subordinata; era il produttore o il suo marchio a occupare la posizione preminente, a partire dal celeberrimo cane, intento ad ascoltare, da un grammofono, la voce del suo padrone, da cui sorge la metafora della fedeltà per indicare la qualità della registrazione discografica.

Con *La Voce del Padrone* Michelangeli incide *Fantasque* del ginevrino Marescotti, scritto per il Concours, con *Andaluza* dalle *Danzas españolas* op. 37 di Granados nella seconda facciata del disco (DB 5354). Incide anche lo *Scherzo* n. 2 in si bemolle minore op. 31 di Chopin, suddiviso in due facciate (DB 5355). La sua prima discografia comprende poi lo Chopin postumo della *Mazurka* in la minore op. 68 n. 2 e del *Valzer* in la bemolle op. 69 n. 1 (DA 5371), e il Grieg di *Melankoli* op. 47 n. 5 e *Båndlåt* op. 68 n. 5, dai *Lyriske*

Smaastykker (DA 5379). I dischi fin qui citati (e solo questi) compaiono nel Catalogo dei dischi pubblicati da La Voce del Padrone tra il gennaio 1940 e il 31 marzo 1941 e ancora nel Catalogo numerico aggiornato al 31 dicembre 1941. Tuttavia va notato che il Catalogo del 1940, aggiornato al 31 dicembre 1939, termina con il numero che precede immediatamente il primo disco di Michelangeli. Il fatto che il primo contratto di Michelangeli con La Voce del Padrone risalga al 1941 (Biosa 2003, p. 131) non esclude che le registrazioni possano essere state precedenti o successive a quella data; in ogni caso non offre garanzie circa la pubblicazione, la distribuzione e l'effettiva circolazione dei suoi dischi.

Il disco dedicato a Grieg sembrerebbe seguito, almeno dal punto di vista del numero di catalogo, dal primo Scarlatti di Michelangeli, con la *Sonata* in do minore L 352 / K 11 e quella in re minore L 413 / K 9 (DA 5380).⁴ Altri dischi sono sicuramente successivi, almeno per quanto riguarda la data di uscita: dal disco spagnolo con la prima delle *Canciones y danzas* di Mompou e *Rumores de la caleta (Malagueña)* da *Recuerdos de viaje* op. 71 di Albéniz (DA 5432), all'album di 3 dischi con la *Sonata* in do maggiore op. 2 n. 3 di Beethoven (DB 5442-44). Tutti i titoli fin qui elencati si trovano nel Catalogo numerico aggiornato al 30 giugno 1946, dove non viene menzionato il disco con il Presto dalla Sonata in si bemolle maggiore di Galuppi e il primo Debussy registrato da Michelangeli, *Reffets dans l'eau*, primo brano della prima serie di *Images*, il cui numero di catalogo risulta molto successivo (DB 6859). In ogni caso il disco non compare nemmeno nel catalogo numerico del 1948. Alcuni dei numeri di matrice fanno pensare a incisioni realizzate negli anni della seconda guerra mondiale (Biosa 2003, p. 193, nota [69]), ma sulla circolazione effettiva i cataloghi suggeriscono risposte più caute.

Negli anni della seconda guerra mondiale Michelangeli incide anche per la tedesca Telefunken. Il portale del progetto CHARM offre a questo proposito dati interessanti e coerenti:⁵ oltre a confermare il già noto, essi prospettano un possibile ampliamento non solo della discografia, ma anche del repertorio del giovane Michelangeli. La datazione è sensata anche dal punto di vista della concentrazione delle sedute di registrazione in tre sessioni molto plausibili (14-16 giugno, 2-10 settembre, 20-22 gennaio 1943):

DATA	COMPOSIZIONE	MATRICE	NUMERO DI CATALOGO
14 GIU 1942	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026517	<i>non pubblicata</i>
	Spendiarow, <i>Wiegenlied</i> op. 3 n. 2	026518	SKB 3703
16 GIU 1942	Chopin, <i>Ballata</i> op. 23	026537-38	SKB 3705
	Bach/Busoni, <i>Chaconne</i>	026539-42	SKB 3825-26
02 SET 1942	Schumann, <i>Concerto</i> op. 54 (Orchestra del Maggio Musicale fiorentino, dir. Antonio Pedrotti)	026629-36	SKB 3260-63
04 SET 1942	Grieg, <i>Concerto</i> op. 16 (Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Alceo Galliera)	026618-24	SKB 3280-83/A

⁴ Il catalogo di Ralph Kirkpatrick (K) uscirà solo nel 1953. I dischi dell'epoca riportano pertanto, per lo più sotto forma di numero di opera, i numeri del catalogo di Alessandro Longo (L), pubblicato nel 1906.

⁵ URL: <http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/search/disco_search.html> [data di accesso: 11/11/2016].

06 SET 1942	Grieg, <i>Erotik</i> op. 43 n. 5	026645	SKB 3283/B
09 SET 1942	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026653	<i>non pubblicata</i>
	Chopin, <i>Valzer</i> op. 34 n. 2	026654	SKB 3704
	Chopin, <i>Berceuse</i> op. 57	026655	<i>non pubblicata</i>
	Chopin, <i>Valzer</i> op. 70 n. 1 (postumo)	026656	SKB 3704
10 SET 1942	Albéniz, <i>Malagueña</i>	026660	<i>non pubblicata</i>
	Mompou, <i>Cancion y danza</i> , n. 1	026661	<i>non pubblicata</i>
20 GEN 1943	Scarlatti, <i>Sonata</i> L 465 / K 96	026793	SKB 3290
	Scarlatti, <i>Sonata</i> L 449 / K 27	026794	SKB 3290
	Chopin, <i>Berceuse</i> op. 57	026955	SKB 3289
	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026956	SKB 3289
22 GEN 1943	Bach, <i>Concerto im italienischen Stil</i>	026797-99	SKB 3320-21/A
	Tomeoni, <i>Allegro</i>	026800	SKB 3321/B

La composizione di Aleksander Spendjarov (indicato in tabella con la grafia tedesca) è una novità del repertorio di Michelangeli. La sua *Berceuse* era molto eseguita, anche se l'incisione di Michelangeli non è confortata da altre evidenze. Non stupirebbe la mancata pubblicazione, sia perché si trattava di un armeno molto noto come direttore d'orchestra e attivo in Unione Sovietica fino all'anno della sua morte (1928), dunque ormai un nemico dichiarato sia della Germania nazista sia dell'Italia fascista, sia per la presenza non dissimulata dell'elemento ebraico tra i titoli delle sue composizioni. Tuttavia il titolo figura nell'elenco delle matrici Telefunken conservate presso la sede della Warner ad Amburgo.⁶ Quanto a Tomeoni, si tratta senza dubbio di Pellegrino Tomeoni, come indicato nell'etichetta del disco, non del figlio Florido, come ipotizzato in altre discografie (Biosa 2003, pp. 129-194; Rattalino 2006, pp. 117-151). L'*Allegro* è il *Post comunio* in sol maggiore del manoscritto conservato nell'archivio del Convento della Verna, pubblicato da tempo con altri pezzi organistici del compositore lucchese (Duella 1986). Michelangeli si recava spesso al Santuario di Chiusi della Verna negli anni dei corsi di perfezionamento da lui tenuti ad Arezzo tra il 1952 e il 1965, ma già in precedenza era stato nel luogo in cui Francesco ricevette le stimmate, in occasione di un periodo di convalescenza che aveva rafforzato la sua fede francescana. La dissimulazione del titolo originale del brano potrebbe rimandare alla nota riservatezza di Michelangeli in materia di fede religiosa.

Alcune registrazioni Telefunken sono escluse dalla catena di riversamenti e riedizioni che giunge fino ai 3 CD Naxos *The Early Recordings* (8.112051-53), pubblicati tra il 2008 e il 2012, quindi al cofanetto Warner del 2015. Per quanto riguarda le tracce che ci è ancora dato ascoltare, va detto che le scelte editoriali relative alla prima discografia di Michelangeli rispondono a un sofisticato equilibrio. La Voce del Padrone e Telefunken si spartiscono equamente Scarlatti e Chopin: due sonate di Scarlatti, ma non le stesse; due pezzi brevi e un pezzo lungo di Chopin, ma non gli stessi. La *Sonata* di Beethoven

⁶ Ringrazio John Rink e Daniel Leech-Wilkinson per le indicazioni, e Michael Gray – con la Michael Gray Stiftung – per i riscontri, le verifiche e le precisazioni [Michael Gray, comunicazioni email: 07-12/04/2016].

è compensata dal *Concerto* di Schumann. Entrambe le etichette hanno Grieg, ma in diversa misura: due pezzi brevi da una parte, un pezzo breve e il *Concerto* dall'altra. La *Ciaccona* di Bach-Busoni, registrata ma non pubblicata per Telefunken, sarà registrata a Londra nel 1948 per His Master's Voice e pubblicata insieme alle *Paganini-Variationen* di Brahms (DB 21005). Inoltre Michelangeli riserva a Telefunken il *Concerto italiano* di Bach e il brano di Tomeoni. Di conseguenza Mompou e Albéniz, registrati per entrambe le etichette, escono solo per La Voce del Padrone. Si tratta di indicatori di un sistema di scelte editoriali che dimostrano come la prima immagine discografica di Michelangeli sia funzione di un preciso sistema mediale e commerciale. Michelangeli non è al centro di questo sistema, né in quanto pianista (i cataloghi dell'epoca sono dominati dall'opera, dai cantanti, dalle musiche per film e dai ballabili, mentre in ambito strumentale prevalgono i grandi direttori d'orchestra), né in quanto artista che si concede in maniera molto più selettiva dei pianisti delle generazioni precedenti. Questa selettività è funzionale alla definizione del suo stile e della sua persona, caratterizzata da una ritrosia che da una parte rende più ambita la sua performance, e dall'altra contribuisce ad autenticare il suo ideale artistico.

Ma che cos'è un disco o, più precisamente, che cosa fa? Il disco esiste per la circolazione della musica sotto forma di oggetto e dunque di merce che ha bisogno di un'altra merce per restituire all'acquirente il suo suono: un dispositivo meccanico, poi elettrico, dotato di una puntina in grado di trasformare le variazioni del solco, attraverso un amplificatore e un altoparlante, in onde sonore. Come ogni medium, anche il disco presuppone un contratto stipulato tra il produttore e l'artista, ma anche tra quest'ultimo e l'acquirente: un contratto economico e simbolico, i cui termini mutano con il mutare delle condizioni storiche e tecnologiche. Benché l'ascolto puro non sia un dato di esperienza (Cook 2013b; 2015), nell'epoca del 78 giri si tratta di un contratto acustico: il pubblico acquista il suono fissato nel disco principalmente da ascoltatore, senza la possibilità di assistere a uno spettacolo, o di associare l'ascolto a una riproduzione fotografica. Ne deriva un'intimità di carattere aurale, alla quale si somma un aspetto tattile, dato che il supporto stesso diventa proprietà dell'acquirente, che può riprodurlo a piacimento senza scomodare l'interprete.

Benjamin aveva supposto che questa condizione di fruizione dovesse annullare l'aura che circondava le opere d'arte della tradizione (2012, p. 7). Nella versione pubblicata del saggio sulla riproducibilità (Benjamin 1936) egli metteva in secondo piano il ruolo dei processi di investimento simbolico e psicologico che pure svolgono un ruolo in molti dei suoi appunti precedenti e successivi. Se l'aura non è una qualità dell'oggetto, bensì del fruitore – cioè dell'ascoltatore – e del contesto di fruizione non basterà la produzione in serie né la ripetibilità dell'esperienza a diminuire l'impatto dell'aura o a estinguerla. Benché a portata di mano, o forse proprio per questo, il suono di Michelangeli continua a emergere in una lontananza auratica. Tale aspetto è accentuato dal carattere di simulacro del 78 giri, condannato alla breve durata. Il suono che proviene dalla puntina di un grammofono appare oggi, in un'epoca che ha un concetto completamente diverso della fedeltà del suono, gravato da una opacità ineludibile: la patina della storia non può essere annullata dalle tecnologie di editing.

Il paradosso dell'aura si risolve pertanto in un atto intenzionale di credenza che non riguarda necessariamente la fede religiosa ma si avvicina a quella mescolanza di consapevolezza e abbandono che caratterizza il gioco infantile, il lavoro dell'attore o l'investimento da parte dello spettatore nella realtà finzionale dei dispositivi mediali, fondati su forme di identificazione mimetica e di accettazione provvisoria della realtà di una rappresentazione (Walton 1990).

Il Michelangeli dei primi 78 giri non è meno incline alla circolazione della sua performance del Michelangeli digitale. Non è mai stato rilevato, ma è stato uno dei primi pianisti a consegnare le sue performance alla registrazione digitale. Lo ha fatto con la produzione Deutsche Grammophon delle *Ballate* op. 10 di Brahms e della *Sonata* in la minore D 537 di Schubert (DG 2532 017). La registrazione digitale è ovviamente menzionata sulla copertina del 33 giri, datato 1981. La prima masterizzazione digitale commerciale, cioè il primo CD prodotto per la vendita, è stato *52nd Street* di Billy Joel (CBS/Sony 35DP 1), registrato nel 1978 con procedura analogica. La Sony presentò questo CD al pubblico giapponese il 1° ottobre 1982, contestualmente al lancio del primo lettore digitale Sony (CDP-101). La data di uscita in CD del disco di Michelangeli (1982), realizzato, come tutti i primi CD, da Polygram, coincise con l'anno della prima presentazione pubblica del suono digitale. Dunque il disco, nel quale Garben figura sia come direttore di produzione sia come direttore di incisione, era pronto a entrare in commercio quando, il 2 marzo 1983, la masterizzazione digitale fu lanciata in Europa e negli Stati Uniti. Erano ormai in commercio i primi lettori Philips (CD100) e Hitachi (DA-1000), mentre al primo Marantz (CD-63) era già subentrato un *upgrade* (CD-73). L'epoca del CD era appena iniziata e Michelangeli aveva già inciso un disco che solo in seguito sarebbe entrato nel novero delle produzioni identificate dal codice SPARS (1984) tramite la sigla DDD, realizzate, cioè, in digitale già in fase di registrazione e di missaggio, oltre che, naturalmente, di masterizzazione – la sigla compare effettivamente nella riedizione in CD del 2000 (DG 457 762-2).

Non stupisce che il pianista più acclamato per la qualità del suo suono possa vantare questo primato. Eppure questa produzione, avanzatissima sul piano della tecnica della registrazione, appare paradossalmente sfregiata dall'incontentabilità dell'artista. Forte di un potere contrattuale quasi assoluto, che non è mai stato messo in discussione da nessuna produzione, Michelangeli pare beffare la retorica del suono digitale con la scelta di un pianoforte inadeguato. Non contento della messa a punto dei pianoforti che portava regolarmente con sé in occasione di concerti e registrazioni, aveva alla fine optato per il più vecchio. Deve essersi trattato di una scelta molto sofferta da parte della produzione, che si è vista costretta a scrivere nel booklet del CD e sulla custodia del disco LP un'avvertenza: «Il pianoforte su cui sono state effettuate le registrazioni ha più di 60 anni». In modo più o meno consapevole, Michelangeli imponeva il suo stile o il suo capriccio al più moderno e avanzato apparato di produzione discografica della musica d'arte, in qualche modo costringendolo a piegarsi di fronte al limite della scelta artistica e della meccanica del pianoforte; forse addirittura al limite umano nel senso propriamente teologico o creaturale. Si tratta in ogni caso di un gesto eloquente: il suono di Michelangeli non poteva né doveva essere una funzione della tecnica di registrazione o delle istanze

della produzione discografica, ma soltanto funzione dell'arte. Così l'artista autenticava il suo stile ancorandolo a un ideale.

Il catalogo Deutsche Grammophon permette di evidenziare altri modi in cui Michelangeli e il suo stile si sono consegnati agli ascoltatori. Le avvertenze che costellano le copertine, le buste degli LP e i booklet dei CD danno indicazioni eloquenti sulle scelte che sono alla base del suo stile performativo. Il disco dedicato a Chopin, pubblicato nel 1972 come LP (DG 2530 236) e nel 1984 come CD (DG 413 449-2) rimanda esplicitamente all'edizione Paderewski per le 10 *Mazurke* (PWM 240, vol. X), la *Ballata* op. 23 (PWM 232, non 4927 come indicato erroneamente nel disco, vol. III) e lo *Scherzo* op. 31 (PWM 236, vol. V). Questa scelta rispondeva all'esigenza di usare edizioni filologicamente accurate, aderenti a un criterio di *restitutio textus*, in polemica con le edizioni riviste, adattate e commentate dai pianisti, che interpretavano le partiture modificando il testo originale e aggiungendo note esplicative per una corretta interpretazione, osservazioni critiche, diteggiature e perfino esercizi per rafforzare la tecnica, con finalità eminentemente didattiche (è il caso delle edizioni di Chopin curate da Alfred Cortot per Salabert). La dichiarazione dell'edizione utilizzata era quindi una scelta di campo. Contraddittoriamente, però, per il *Prélude* op. 45, che non è presente nell'edizione Paderewski, Michelangeli aveva optato per l'edizione Ricordi dei *Preludi per pianoforte* rivista da Attilio Brugnoli (ER 206, Milano 1929), che infrange platealmente qualsiasi criterio di aderenza testuale. Nessun altro disco di Michelangeli, in ogni caso, fa menzione delle partiture utilizzate.

Indicative sono anche le registrazioni dei concerti di Beethoven con i Wiener Symphoniker diretti da Carlo Maria Giulini. Il pianista impone che l'edizione discografica corrisponda esattamente alla ripresa televisiva dei concerti, trasmessi dal Musikverein di Vienna. Il caso del *Concerto* n. 5 op. 73 *Imperatore*, trasmesso nel febbraio 1979, è particolarmente interessante. Garben era direttore di incisione anche di questa registrazione analogica realizzata nel contesto televisivo. Il disco esce nel 1982 in LP (DG 2531 385) e in CD (DG 419 249-2), con la chiara indicazione del suo status di live televisivo («Live-Mitschnitt eines TV-Konzertes in Wien»). La performance di Michelangeli e dell'orchestra viene offerta nella sua integrità, pur marcata da un marcato episodio di asincronia tra pianoforte e orchestra nel primo movimento e, ovviamente, da molte altre imperfezioni marginali. La Deutsche Grammophon è costretta a questa opzione che mette in scena, ancora una volta, il limite della performance live. È del tutto evidente che i fraseggi scelti da Michelangeli non incontrano la spontanea adesione di Giulini, ma sono dettati dalla particolare lettura neumatica del testo: la sua singolarità, che in quel preciso momento ne faceva un'interpretazione del tutto riconoscibile e personale, molto distante dalle registrazioni dello stesso concerto di altri pianisti, deriva da una volontà di compiuta aderenza al testo, di rispetto dei minimi segni della partitura – un criterio che in seguito per questo concerto ha fatto scuola. Una ulteriore prova del fatto che perfino il criterio di massima aderenza al dato testuale, con la performance (e con la sua registrazione) si tramuta in un marcatore di stile.

3. La performance audiovisiva tra costruzione e avvicinamento

«Colui che si raccoglie davanti
all'opera d'arte vi s'immerge. Di
contro la massa, a causa della sua
distrazione, accoglie l'opera d'arte
nel proprio grembo, le trasmette il
suo ritmo di vita e l'abbraccia con i
suoi flutti»

(Benjamin [1936] 2012, p. 39)

La riscoperta è una modalità molto diffusa del discorso culturale contemporaneo che investe i media e i prodotti artistici come qualsiasi altro oggetto. Nell'ambito delle produzioni audiovisive tornano in auge forme e generi desueti grazie alla loro digitalizzazione e archiviazione in piattaforme web, una modalità di rimediazione che permette di apprezzarne in certa misura la testualità, benché al di fuori dei contesti originari. Nell'ultimo decennio in Italia sono fioriti archivi, festival, rassegne e convegni dedicati a forme audiovisive che non circolavano più da tempo a causa del venire meno dei circuiti di fruizione a cui erano destinati. Il programma di una delle rassegne del Music Doc Fest che si è svolto a Roma dal 19 al 27 febbraio 2005, *Gran repertorio*, a cura di Anna Maria Cerrato e Silvana Turco, basata su materiali di più archivi italiani (Rai Teche, Istituto Luce, Fondazione CSC Cineteca Nazionale), riportava, nella parte dedicata all'Istituto Luce, il documento di cinegiornale intitolato *La tastiera felice* di Amedeo Castellazzi (1949). Nel programma veniva posto in rilievo il nome del protagonista del breve documentario, non deducibile dal titolo: Arturo Benedetti Michelangeli. Si tratta di una produzione Incom, acronimo di Industria CortiMetraggi (Roma), fondata nel 1938 e diretta da Sandro Pallavicini. Durante la seconda guerra mondiale la società era impegnata nella produzione di documentari propagandistici e reportage di guerra. Dopo la guerra era passata ai laboratori di doppiaggio e alla produzione di un cinegiornale, *La Settimana Incom*, 2555 numeri tra il 1946 e il 1965 (Scollo Lavizzari 2003). I documentari che circolavano nei cinema avevano la durata, stabilita per legge, di 11 minuti. Venivano proiettati prima dell'inizio dei film di fiction che avevano attratto gli spettatori in sala, dunque in uno spazio o in una cornice paratestuale rispetto al film. Prestandosi a questo genere di produzione, Michelangeli era consapevole di offrirsi a un pubblico convenuto in realtà per altro, dunque ben poco ricettivo sul piano musicale. Questo non gli impedì di partecipare a un progetto destinato a una fruizione tendenzialmente distratta, almeno in quanto inaspettata e subita passivamente. Dal punto di vista dei produttori, del regista e dello stesso pianista, il film poteva tuttavia rivestire una funzione educativa. Per questa ragione il regista unisce la ricostruzione storica all'intrattenimento, tramite l'ingegnosità della costruzione audiovisiva.

La tastiera felice vede Michelangeli impegnato nella performance di 4 sonate di Scarlatti.⁷ La *Sonata* in re minore L 413 / K 9 è nei titoli di testa e nella parte

⁷ Il film è online negli archivi dell'Istituto Luce (URL: <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>) e in YouTube (URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=sK8I9VXrUJM>> [data di accesso: 11/11/2016]).

introduttiva, caratterizzata dalla presenza di cartelli e *voice over* che colloca Scarlatti in un «Settecento felice». Le altre si offrono all'ascolto senza sovrapposizioni di altri livelli sonori. Si tratta delle *Sonate* in re maggiore L 461 / K 29, in do minore L 352 / K 11 e in si minore L 449 / K 27. Le caratteristiche fondamentali dello stile di Michelangeli che interpreta Scarlatti al pianoforte sono velocità, pulizia, precisione, continuità del suono, articolazione. Si tratta per certi versi di un paradosso: si offre un documentario storico sulla musica del Settecento e in particolare su Domenico Scarlatti – si lasciano intravedere partiture manoscritte frammiste a quadri e strumenti d'epoca – per introdurre una performance pianistica. Questa contraddice l'assunto della storicità già per il fatto di non avvenire su un clavicembalo ma su uno Steinway & Sons nella massima evoluzione tecnica, per di più perfezionata dalla maniacale intonazione e messa a punto che Michelangeli otteneva grazie all'ausilio dei più esigenti tecnici, come Augusto Cesare Tallone, che ne seguiva gli spostamenti da quando Giovanni Anfossi, nel 1930 circa, lo aveva presentato al pianista non ancora undicenne, negli anni del Conservatorio di Milano. Per di più di Scarlatti è data una lettura moderna e modernizzante, che corrisponde al testo delle edizioni pianistiche di Alessandro Longo, ed è in questa forma che il pianista ne fa un mezzo di avvicinamento al pubblico cinematografico: è lo Scarlatti di Michelangeli, che coniuga a suo modo e in modo esemplare velocità e precisione, chiarezza e uniformità di tocco, tecnica ed espressività. Ma Scarlatti non è che un pretesto: tocca a Michelangeli e alla sua performance incantare i distrattissimi «audiospettatori» (Chion 2001).

Ciò che sorprende, oggi, è la regia di Castellazzi, il quale si avvale di più macchine da presa o di più riprese di esecuzioni diverse, con angolature mai convenzionali, molto inclinate, spesso volutamente parziali, per inquadrature rispondenti a un chiaro progetto artistico. Interviene poi il montaggio, con una scelta dei ritmi assolutamente avvincente. Il corpo di Michelangeli viene inquadrato per lo più in modo frammentario. All'inizio le riprese si soffermano lungamente sulla sua ombra proiettata sul pavimento, e il suo corpo intercetta una illuminazione a sua volta molto inclinata. Le inquadrature si soffermano a lungo sul solo pedale di risonanza mosso dal piede destro del pianista. Benché non manchino le inquadrature frontali o laterali della figura, mai intera, prevale la rappresentazione delle parti del corpo del performer. La scena e il suo allestimento corrispondono a un preciso progetto: Michelangeli e il pianoforte sono collocati in una stanza di gusto avanguardistico, che richiama la pittura metafisica, con oggetti che si offrono nella loro astratta presenza, evidentemente rispondente a un criterio di costruzione e controllo integrale del contesto della performance. Nell'ultimo brano, la *Sonata* in si minore, prevale una sincronizzazione molto stretta tra il ritmo del montaggio delle inquadrature, centrate sulle mani riprese da diverse angolature, e l'articolazione del brano. In una sorta di adesione della costruzione audiovisiva alle discontinuità più evidenti della lettura di Michelangeli – infedele nel momento stesso in cui è fedele al momento neumatico del testo, e non potrebbe essere diversamente – spicca la sincronizzazione stretta tra il repentino passaggio, a ritmo sempre più veloce, da un'inquadratura all'altra, e le articolazioni dinamiche, fraseologiche e formali delle sonate. Si tratta di uno Scarlatti non meno aggiornato, sul piano della comunicazione audiovisiva, del Bach di Glenn

Gould, che in questo caso pare precorso da Michelangeli verso la fine degli anni '40, benché diverso sia lo stile e la sottostante estetica. Tuttavia la celebre o almeno celebrata ritrosia e diffidenza di quest'ultimo nei confronti dei media e della registrazione risulta obliterata dalla partecipazione stessa a questo film che mette in luce precisamente la costruzione dell'artefatto mediale.

Michelangeli è il protagonista anche di un altro film Incom del 1949, dello stesso regista, conservato dall'Istituto Luce: *Concerto a Massenzio*.⁸ Qui Castellazzi gioca sulla completa sottrazione della immagine del corpo dell'artista, se si escludono le rare inquadrature delle mani sulla tastiera. L'interesse del film risiede nel tentativo di giocare direttamente con l'aura di Michelangeli, con il discorso che lo riguarda, a partire dall'inquadratura di una locandina («CONCERTO STRAORDINARIO DI ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI») e anzi ancora prima, dai cartelli iniziali, che lo presentano come «UNO DEI PIÙ GRANDI PIANISTI DEL MONDO». Anche questa volta il pianista opta per un Settecento rivisitato: la *Toccata e Fuga* in re minore di Bach nella trascrizione di Ferruccio Busoni. Si tratta dell'unico documento registrato dell'esecuzione di Michelangeli di questo brano e quindi di un arricchimento del catalogo delle sue registrazioni, benché in forma di film. Un'esile trama, una fiction anziché un documentario, incornicia la performance. Il film esplora il tema e il punto di vista dello spettatore: lo spettatore del video si identifica con lo spettatore della performance attraverso la focalizzazione su un personaggio. La cinepresa, trafelata come il pubblico, segue l'arrivo dei ritardatari a causa del traffico delle automobili a Roma; tra questi una ragazza, interpretata dall'attrice Carla Bizzarri, diventa protagonista. La *voice over* sottolinea la straordinarietà dell'evento: «entrare è come vincere una lotteria». Più avanti, sulle inquadrature del pubblico all'inizio del concerto (il regista si concede solo una rapida visione d'insieme del palco e quindi della figura del pianista, che resta comunque in ombra e in secondo piano), lo speaker sottolinea: «il maestro laggiù è lontanissimo – la magia del suo tocco si dissolverà nella cupola stellata». È il linguaggio dell'aura, che la mediazione audiovisiva non può dissolvere: la performance è offerta e avvicinata al pubblico del cinema proprio nella sua lontananza prospettica; appare come un evento sacro, intoccabile, chiuso in una cerchia tra gli adepti e il loro oracolo, il loro medium. La ripresa del volto di Michelangeli non viene mai concessa, ma la performance si concede doppiamente: al pubblico del teatro *en plein air* e a quello assai più vasto e indifferenziato che partecipa all'evento tramite il filtro ordinario di un documento di cinegiornale.

Prima della performance la protagonista si ritrova esclusa dall'evento a causa del ritardo. Non trova un varco verso il concerto e finisce per posizionarsi all'ingresso della basilica di Santa Francesca Romana: la ragazza, sorridente per essere riuscita ad assistere al concerto, benché da un luogo esterno alla cerchia ristretta del pubblico, apre la partitura della *Toccata e Fuga* in re minore di Bach/Busoni per seguire, da esperta, la performance di Michelangeli. Durante l'esecuzione del brano il regista opta per un montaggio e una sincronizzazione

⁸ Il film è online in Istituto Luce (URL: <<http://www.archivioluca.com/archivio/>>), Mediateca di Roma (URL: <http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/directory/Percorsi_tematici/Musica_a_Roma.html>) e YouTube (URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=BRhiphWE8fw>> [data di accesso: 11/11/2016]).

particolari: se prescindiamo dalle brevi riprese delle mani sulla tastiera, Castellazzi fa esclusivamente ricorso alle riprese delle rovine e delle architetture suggestive dei fori romani: i torsi, le colonne, il campanile di Santa Francesca Romana, il tempio dei Dioscuri, l'arco di Costantino, il tempio di Vesta, frammiste a riprese naturalistiche, della luna che si nasconde dietro le nuvole o si specchia nella fontana, delle nuvole stesse che la celano e la trattengono. La sincronizzazione è particolarmente stretta nella parte centrale della performance: la direzione delle carrellate, il loro rovesciamento ottenuto non di rado tramite l'inversione del senso di scorrimento della pellicola, gli stacchi, il montaggio, l'articolazione del video corrispondono pedissequamente alle micro-articolazioni del brano musicale, alla direzione melodica, alla dinamica a terrazze palesemente sovrainposta al dato testuale e sempre ben rilevata. È l'unità di misura della musica a dare il ritmo al montaggio filmico.

La televisione arriva in Italia nel 1954 con il Programma Nazionale Rai, che sarà arricchito dal Secondo Programma solo sul finire del 1961. È indicativo che già nel 1962 il pianista si conceda alle telecamere e ai microfoni degli Studi Rai di Torino con estrema generosità. La regia di Vittorio Brignole salda indissolubilmente l'estetica in bianco e nero del pianoforte a quella in scala di grigi del pianista. Per fare questo ricorre a un'articolazione basata sulla tipica dialettica del film delle origini: titoli, intertitoli e sequenze filmate unitarie, che qui corrispondono alla ripresa della performance di un brano musicale, tra elementi di «autonomia» e di «concatenazione» (Gaudreault 2013). Dal punto di vista dell'immagine c'è la tendenza a creare un equilibrio, un bilanciamento di tipo formale tra due macchie scure in campo chiaro: il corpo del pianista e il corpo del pianoforte. I movimenti della telecamera sono lenti e restano dentro un angolo di 45 gradi in orizzontale; la ripresa è sempre laterale – il lato che il pianista offrirebbe al pubblico in una situazione di concerto – con inclinazioni limitate in verticale e rarissimi stacchi di montato. La telecamera non si concede mai (pare in realtà che non le sia stata concessa da Michelangeli) la ripresa frontale del volto del pianista, specie ravvicinata; questa è esclusiva delle mani, purché non si arrivi al dettaglio. Si apprezza l'eleganza e il controllo del corpo. Solo il volto arriva a tradire qualche movimento, trattenuto, della mandibola e della muscolatura del collo: una caratteristica che interviene soprattutto in previsione dei passaggi più rischiosi.

Al momento della messa in onda (1963) le registrazioni furono dette «concerti», una definizione per molti versi paradossale. Sono concerti che si svolgono in uno studio di registrazione, di fronte a una troupe spiazzata e infastidita, dotata di apposite pantofole per non disturbare l'evento che si sta materializzando di fronte a loro ma che pure non è per loro. Impensabile non accettare ogni idiosincrasia di Michelangeli, non concedere continui rimandi dell'evento performativo destinato alle telecamere. Impensabile, una volta che ha cominciato a suonare, pensare di interromperlo, anche dopo avere terminate le riprese, caute, timorose e reverenziali, anche quando la troupe, finiti i turni, lo ha ormai abbandonato al suo pianoforte e dunque non è più utile, mediaticamente, continuare a suonare. Impensabile fermarlo finché non si ferma da solo, anche se il portiere protesta: una interruzione manderebbe tutto a monte, perché il rischio della rottura, come già dimostrato in altre occasioni, è molto alto (Gambarotta 2014). Tutto questo per dare al pubblico televisivo un evento eccezionale. Si tratta di un pubblico che nell'Italia di quegli anni non è ancora così individualizzato come sarà in seguito: spesso la televisione presuppone una

fruizione collettiva, nelle abitazioni private o nei circoli che ne sono dotati. Ma in questo pubblico indifferenziato si trova un pubblico selezionato di cultori, allievi, musicisti, pianisti dilettanti (chiunque è un dilettante di fronte alla perfezione e alla infallibilità, vera o presunta, della performance di Michelangeli), professionisti, critici, musicologi, musicofili, audiofili – questi certo insoddisfatti dal suono degli apparecchi televisivi dell'epoca. La trasmissione televisiva è ancora un evento unico, di per sé ripetibile ma quasi mai ripetuto: nessuna possibilità di rivedere *ad libitum*.

La messinscena televisiva non cambia, qualunque sia l'autore eseguito. Siamo nella fase in cui la ripresa televisiva delle performance strumentali si è standardizzata in una prassi non più creativa (Varon 2011), in un mestiere che, tuttavia, pare funzionale alle esigenze del performer. Qualunque sia il brano che esegue, è sempre Michelangeli che va in scena, la sua immagine, il suo stile. Per la Rai il pianista passa in rassegna tutti i suoi autori, fissando televisivamente il suo repertorio più ampio: di Beethoven le *Sonate* ai due estremi cronologici, op. 2 n. 3 in do maggiore e op. 111 in do minore; la *Sonata* in do maggiore di Galuppi; di Scarlatti le *Sonate* in do minore L 352, do maggiore L 104, la maggiore L 483 (una novità del suo catalogo), si minore L 449. Di Chopin tutti i cavalli di battaglia: *Sonata* n. 2 in si bemolle minore op. 35; *Ballata* in sol minore op. 23, *Scherzo* in si bemolle minore op. 31, ma anche *Andante spianato e Polacca brillante* op. 22, la *Fantasia* op. 49, la *Berceuse* op. 57 e un gruppo di *Valzer* (op. 69 n. 1, op. 34 n. 1 e quello postumo in mi bemolle maggiore) e *Mazurke* (op. 68 n. 2, op. 33 n. 4, op. 30 n. 3). Infine Debussy: tutte le *Images*, prima e seconda serie, *Children's Corner*, e due numeri dal secondo libro dei *Préludes*: *Canope* (X.) e *Bruyères* (V.). La televisione è già catalogo, il nuovo catalogo che affianca e provvisoriamente rimpiazza quelli discografici.⁹

Nel 1987 la Rai ripropose queste registrazioni di Michelangeli con la presentazione di un Roman Vlad in grado di coniugare le esigenze della comunicazione televisiva al commento musicologicamente informato. I suoi interventi a un tempo ricchi e concisi introducevano e articolavano le otto trasmissioni incorniciando, con le loro riprese a colori, il bianco e nero delle performance di Michelangeli, già storicizzate. Si trattava di una vera e propria rimediazione, pur dall'interno dello stesso medium televisivo. Era l'epoca già molto individualista della televisione capillarmente diffusa, dell'ampliamento dell'offerta televisiva con l'ingresso nel mercato delle emittenti private. Ritrasmettendo Michelangeli, la Rai si poneva quale baluardo di un servizio pubblico di qualità, votato alla cultura musicale 'alta'. Era anche l'epoca del VHS e dunque della videoregistrazione: la moltiplicazione di copie magnetiche, con i mezzi di riproducibilità già casalinga e sempre più alla portata di tutti, ha senza dubbio amplificato il successo della trasmissione televisiva, specialmente tra pianisti o aspiranti tali, che hanno inscatolato quegli eventi di grande raffinatezza, da rivedere e ascoltare a piacere, nonostante la cattiva qualità del suono pianistico in televisione, specialmente videoregistrato. Vlad ha poi raccontato di non aver mai ricevuto cenni di approvazione da Michelangeli ma di avere saputo solo in seguito, dalla vedova, delle attestazioni di stima per la comprensione profonda della sua arte (Vlad 2011, p. 32).

⁹ Ritroviamo tutte le puntate Rai nei tre DVD Opus Arte pubblicati tra il 2005 e il 2006 con i titoli *Michelangeli plays Beethoven*, *Michelangeli plays Chopin* e *Michelangeli plays Debussy* (OA 0939-41).

Il 7 aprile 1981 Michelangeli offrì un recital televisivo live a Lugano, autorizzando una produzione video, recentemente riedita in DVD.¹⁰ La messa in scena assume i connotati di una confessione: il tratto di autenticità emerge a dispetto del fatto che il pianista si conceda in realtà a un apparato di ripresa televisiva molto complesso e sofisticato sul piano tecnico. A differenza di quanto avveniva nel 1962, Michelangeli torna a concedere alla telecamera tutta la sua figura. Le inquadrature variano più del solito, per la presenza di molte telecamere, ognuna con ampie possibilità di movimento, per la regia televisiva di János Darvas. Le riprese si soffermano spesso sul volto del pianista segnato dal tempo. Ciò permette una valutazione impossibile ai tempi delle registrazioni Rai; ma almeno rispetto ai film precedenti la mobilità del volto si è accentuata notevolmente. Dalle riprese è possibile apprezzare la magnificazione dei micromovimenti facciali, che si conformano in modo impressionante a una coreografia della performance. Da un certo punto di vista è la messa in scena della concentrazione, dello sforzo fisico e della tensione psicologica ed espressiva di Michelangeli. Questi non cerca la telecamera ma nemmeno la rifugge, e il suo sguardo cade non di rado sia sul pubblico in sala sia su quello a casa. I brani eseguiti sono ancora i capisaldi del repertorio: due *Sonate* di Beethoven nella prima parte, op. 26 e op. 22; la *Sonata* di Schubert in la minore D 537 e le quattro *Ballate* di Brahms op. 10 nella seconda parte, dedicata ai brani del disco digitale Deutsche Grammophon uscito lo stesso anno. L'evento però non è paragonabile a una cover del disco. La tensione del live cambia completamente il senso dell'interpretazione pianistica. Il modo in cui Michelangeli accoglie gli applausi finali è un misto di ritrosia e concessione al pubblico, estetica della trasparenza e completa esposizione del corpo viscerale della performance. Sono le immagini con le quali si concludeva la trasmissione televisiva del programma *Paganini* il 14 giugno 2015. Proprietaria della registrazione, la televisione svizzera approfittava per integrare nel suo format, in due parti, il concerto di Lugano nella sua interezza. Era proprio il grado di esposizione mediatica del corpo del pianista e soprattutto del suo volto ad autenticare Michelangeli suggellandone la commemorazione.

4. La performance della persona musicale

«What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae»
(Auslander 2006, p. 102)

Le trasmissioni Rai sono solo un aspetto della presenza televisiva di Michelangeli. Nel 1964, in occasione della registrazione di una performance negli studi della RTF di Parigi,

¹⁰ *Beethoven, Schubert, Brahms. Recital in Lugano*, regia televisiva: János Darvas; prodotto da Karl Faust e Carlo Piccardi; registrato dal vivo: Auditorium della RTSI, Radiotelevisione della Svizzera Italiana, Lugano, 7 aprile 1981; DVD, Digital Remastering PCM stereo, DD 5.1, DTS 5.1, Radiotelevisione della Svizzera Italiana /Polytel Music Productions /distribuito da TDK, 2004.

il pianista concede una breve intervista a Bernard Gavoty, trasmessa in una puntata della serie «Les grands interprètes» (Francfort 2014; Lavat 2011). Dato che Michelangeli non ha lasciato scritti («non ne sono capace, non è il mio mestiere», sosteneva), le interviste, rilasciate con parsimonia ai giornali e alla televisione, sono il veicolo principale del suo pensiero, che ha peraltro il pregio di portarci anche la sua voce. Gavoty pone, a un certo punto, una domanda molto diretta sull'uomo, al di là del pianista: «Quel homme est vous?». Michelangeli risponde in italiano: «Non credo che dipenda da me il poter dire questo, io non ho mai pensato a me». L'estetica della trasparenza, in continuità con l'ideologia dell'interprete come mediatore di istanze altrui, quelle cioè dei compositori 'eseguiti', non potrebbe essere posta con più radicalità. Qualche anno dopo, nell'estate del 1969, concede un'intervista filmata a Carlo Florindo Semini durante i corsi di Villa Helenum a Lugano, nati da un'idea dello stesso intervistatore. Rispondendo con minore ritrosia a una domanda sulla sua vocazione all'insegnamento puntualizza: «Forse lei non sa, ma è 30 anni che faccio il mestiere dei concerti, ma è 35 anni che insegno [...] Ho cominciato a insegnare perché mi hanno chiesto, non è un vizio o una mania, anzi ho fatto grandi sacrifici per dividere il tempo in maniera... decente, diciamo, fra i concerti e l'insegnamento, è sempre stata una mia grande preoccupazione». L'intervistatore poi mette in rilievo la generosità assoluta dell'insegnamento di Michelangeli che non è mai stato remunerato. La risposta è anche qui schiva ma dice molto del tratto morale della persona: «Sì ma questo fa proprio parte della mia *forma mentis*. Penso che il sapere è un diritto, conoscere è un diritto, non è facoltativo». È una posizione politica sull'insegnamento musicale come progetto culturale, che implementa la sua identità di musicista.

In precedenza Michelangeli era più riluttante. Quando nel 1959 si era fatto riprendere per un documentario della PROA Produttori Associati trasmesso dalla Rai, aveva preferito non parlare del tutto limitandosi a pochi cenni a mezza voce.¹¹ Dal documentario emerge il discorso su Michelangeli, nel quale Maner Lualdi si immerge, da reporter, secondo la consuetudine dei documentari della PROA di Federigo Valli, facendo interviste palesemente sceneggiate sia ad Arezzo, dove si svolgevano i corsi di perfezionamento, sia a Castiglion fiorentino, dove risiedevano il maestro e gli allievi durante i corsi. Il reporter si mette in ascolto di ciò che la gente sa e dice di Michelangeli, concentrandosi su chi ha avuto qualche contatto con lui, dal barbiere al saldatore. Incidentalmente i rumori della fabbrica vengono paragonati dal giornalista alla «musica dodecafonica» come sinonimo di cacofonia, alla quale vengono contrapposte, implicitamente, le armonie del pianoforte di Michelangeli e dei suoi allievi. Non manca un accostamento con un campione dello sport, al quale l'artista viene paragonato per la grande fama di cui gode in città, con un commento sulla circostanza incredibile: non si crederebbe che un pianista possa sfidare uno sportivo quanto a popolarità. In seguito il film si concentra sulla sede degli Amici della Musica di Arezzo e dunque sulla quotidianità dei corsi, con annotazioni sugli strumenti, messi a disposizione da Michelangeli non prima di averne controllato personalmente la messa a punto, e sulle finestre chiuse per esplicita disposizione del maestro, che fanno del palazzo

¹¹ Il documentario *Arturo Benedetti Michelangeli: il maestro dei maestri* (33'), prodotto da Federico Valli, è stato riedito nel DVD *Opus Arte Michelangeli plays Debussy* (OA 0941), 2006.

uno «scrigno di suoni». Lualdi intervista gli allievi dei corsi in assenza del maestro, senza alcuna seriosità ma in tono piuttosto leggero e scanzonato, il che non impedisce l'emergere di apprezzamenti iperbolici, suggeriti da Lualdi e ripresi dagli allievi: Michelangeli vi viene dipinto come il solo musicista «spaziale» rispetto a pianisti che possono aspirare al massimo alla definizione di «atmosferici».

Gli allievi sono a volte affermati concertisti, in ogni caso insegnanti e maestri; ciò contestualizza e giustifica il sottotitolo del documentario, attenuato dalle minuscole: «il maestro dei maestri». La telecamera si spinge fino a documentare una parte di una lezione. Discretamente, dietro una porta lasciata aperta, si scorge Michelangeli di spalle mentre, in piedi, dietro un allievo, ne controlla o ne calibra la performance suggerendo mimeticamente la resa espressiva: si percepisce il canto con cui il maestro al tempo stesso accompagna e guida il decorso melodico di *Clair de lune*, dalla *Suite bergamasque* di Debussy. Egli congeda l'allievo prima della fine del brano. Lualdi può così avvicinarsi e salutare, da amico di vecchia data, Michelangeli. Quest'ultimo deve adempiere a una promessa fatta a Milano al reporter, e concede una breve performance: un pezzo dalle *Canciones y Danzas* di Mompou e un valzer in mi bemolle maggiore per un certo periodo attribuito a Chopin e certamente spurio. Nel fare questo autentica sé stesso come persona di parola, concedendo alla televisione italiana una performance minimale, ma caratterizzata, anche nel pezzo facile, dalla consueta maestria timbrica.

Questo modo di avvicinarsi a un pubblico televisivo, per quanto timido e sempre mediato da persone di fiducia, apre degli squarci audiovisivi, paradossalmente, sulla performance di una identità sobria che non si concede all'esibizione, che si sottrae alla pressione delle «folle» o dei «seguaci» e si concentra, anche al di là delle performance pianistiche, sugli allievi. Questo aspetto sottolinea la complessità della persona mediale. Il discorso di Michelangeli su sé stesso corrisponde a una rappresentazione del suo stile, e si nutre di questa complessità. La rappresentazione non si limita alla performance pianistica, ma riguarda anche la sua identità di musicista, la sua «persona musicale» (Auslander 2006). Tale identità si costituisce nel discorso culturale a partire dalla relazione tra il performer e la sua immagine mediale, che coinvolge una rete sociale e include produttori, allievi, testimoni, studiosi e più in generale autori che a Michelangeli hanno dedicato qualche sforzo ermeneutico. Il discorso sulla performance si nutre delle ricostruzioni dei libri sull'artista, che passano in rassegna gli elementi decisivi della sua identità. Si insiste particolarmente sul doppio livello della persona, pubblico e privato. Da una parte titoli e sottotitoli lavorano sul mito del timbro e del tocco: «Il grembo del suono» (Sabatucci 1996), «La magia del suono» (Bianchi 1999), «Il suono ritrovato» (Bramani *et al.* 1999), «Ogni suono una goccia di cristallo» (Ghislanzoni 2014); oppure su quello dell'integrità morale e artistica senza concessioni: «Rigore e coerenza» (De Carli 1999), «Genio e compostezza» (Martinengo Villagana, Monti 1998), «La perfezione si fa musica» (Della Ferrera 2005), «L'asceta» (Rattalino 2006). Anche la vita è naturalmente al centro del discorso; la vita, però, di una persona speciale: «Vita con Ciro» ha pur sempre per sottotitolo «La moglie del pianista più grande si racconta» (Benedetti Michelangeli 1997). Il semplice titolo «Un incontro» (Torno 2007) è occasione per una difesa dell'uomo dalla chiacchiera dei media, con qualche accento di troppo sulla religiosità francescana e sull'occasionale

autodefinizione di monarchico. In altri casi si fissano alcuni «appunti per un biografo» (Martini 1997) o si raccolgono «opinioni in ricordo del grande pianista» (Della Mura 2015). In ogni caso la tendenza è chiara: si afferma la completa identità tra Michelangeli pianista e Michelangeli persona, sulla base di un principio di verità e autenticità.

Anche la retorica intorno alla persona inerisce a un discorso implementato collettivamente, che riguarda alcuni aspetti ricorrenti: il rapporto di affinità elettiva con l'aristocrazia; la forte religiosità francescana; l'intransigenza che lo porta a rifiutare compensi per lezioni e corsi di perfezionamento e che culmina nel rifiuto di un contratto in esclusiva con la Philips; le vicende della casa discografica BDM fondata nel 1965 da Nicola Filiberto Di Matteo con Michelangeli, che non fa in tempo a proporre una linea editoriale e il cui fallimento, nel 1968, si trova all'origine del pignoramento di molti beni, e soprattutto dei pianoforti di Michelangeli, circostanza che lo porta alla decisione di lasciare l'Italia per la Svizzera; la destinazione dei proventi di importanti concerti a opere di beneficenza e la restituzione di importanti onorificenze a fronte della mancata realizzazione di alcune di queste opere; la disdetta di concerti collegati a eventi mondani e pacchetti turistici; l'attacco cardiaco durante il recital di Bordeaux nel 1988, l'intervento salvifico di un medico in sala e la complicata operazione all'aorta, con successiva rinascita artistica; l'eccentricità del pianista che porta con sé almeno due dei suoi pianoforti in occasione di concerti e registrazioni; il ruolo dei collaboratori più intimamente in rapporto con i suoi strumenti, i migliori accordatori e tecnici, che lo seguono ai concerti e nelle sessioni di registrazione per garantire una intonazione e una messa a punto sempre impeccabile; la rottura di rapporti personali e di lavoro per gesti amichevoli percepiti da Michelangeli come offensivi; la passione per le auto da corsa messa in parallelo con la passione per la meccanica del pianoforte.

Tra i testimoni Cord Garben (2004) è stato il più attento a ricostruire le dinamiche divistiche della figura di Michelangeli. È stato il primo, non a caso, a notare la vicinanza con aspetti della biografia di Glenn Gould, segno che la mitologizzazione ha bisogno di riprodurre schemi prefissati pur nella estrema diversità di atteggiamenti estetici. Il discorso sulla performance pianistica ripercorre tappe narratologiche obbligate. L'attenzione musicologica si è prevalentemente concentrata sulle «eccentricità» di Gould (Ashby 2012; Sanden 2009). Tuttavia la retorica di Michelangeli, ispirata a un'estetica e a un'etica più tradizionali (trasparenza del performer, centralità del testo musicale in una sua lettura autentica, primato del compositore, aderenza alla volontà dell'autore), si colloca esattamente sullo stesso piano. Quando suona, Michelangeli non può che riprodurre Michelangeli, ripetere sé stesso mentre ripete la sua performance – indipendentemente dal fatto che suoni Chopin o Beethoven, Debussy o Scarlatti.

Michelangeli è un pianista mediale anche e proprio nelle sue prese di posizione per principio contrarie ai media, ai quali si concede nondimeno con una certa continuità e generosità. In Italia, nel 1987 e nel 1990, la Rai aveva implicitamente proposto una contrapposizione tra Michelangeli presentato da Vlad, e Gould commentato da Rattalino, che per lo più rimediava le trasmissioni televisive canadesi di Bruno Monsiegeon. Si trattava di due stili performativi molto diversi: quello di Gould, caratterizzato da un approccio alla musica e ai media tanto scaltro e innovativo quanto controverso; quello

di Michelangeli, non meno moderno ma ispirato a un atteggiamento estetico opposto, caratterizzato da diffidenza verso i media, e tuttavia non meno efficace sul piano della comunicazione.

Che lo si voglia o meno, che lui stesso lo volesse o meno, Michelangeli si inserisce negli stessi meccanismi di produzione, diffusione e moltiplicazione della sua immagine e del suo suono attraverso i media. L'uomo è il suo stile, ma questo è una funzione del discorso e vive del rapporto circolare tra la persona, la performance, i media e le diverse tipologie di pubblico e fruitori: dagli allievi che conoscono aspetti della persona privata nel suo ruolo dell'insegnante – uno dei tanti modi di mediare socialmente l'identità musicale della sua persona – agli spettatori delle performance live, al vasto pubblico dei media. In tutti i casi non si tratta che di volti diversi, di performance diverse di uno stile individuale per definizione ineffabile ma riproducibile infinitamente tanto nella sua forma registrata o mediale, quanto nella sua forma discorsiva. Oltre il testo, oltre la persona, sono queste coordinate a definire la performance come oggetto di circolazione.

Bibliografia

- Adorno Th.W. (1928/1965), *Nadelkurven*, «Musikblätter des Anbruch», 10, pp. 47-50; rist. in «Phono. Internationale Schallplatten-Zeitschrift», 11/6, pp. 123-128.
- Adorno Th.W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Lonitz H. (hrsg. von), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Adorno Th.W. (2012), *Long Play e altri volteggi della puntina*, Carboni M. (a c. di), Roma, Castelvecchi.
- Ashby A. (2012), *Gould's Eccentricity in Context: A Pragmatist View of Musical Interpretation*, relazione al convegno “The Glenn Gould Legacy”, University of Toronto, 24 September.
- Auslander P. (2006), *Musical Personae*, «TDR: The Drama Review», 50/1, pp. 100-119.
- Benedetti Michelangeli G. (1997), *Vita con Ciro. La moglie del pianista più grande racconta*, Rossi M. (a c. di), Bologna, Ermitage-Edimedia.
- Benjamin W. (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5/1, pp. 40-68.
- Benjamin W. (2012), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Desideri F. (a c. di), Roma, Donzelli.
- Bianchi G. (1999), *Arturo Benedetti Michelangeli. La magia del suono*, Firenze, Feeria.
- Biosa S. (2003), *Discografia*, in Kozubek 2003, pp. 129-217.
- Bolter J. D., Grusin R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Bramani L. et al. (1999), *Il suono ritrovato di Benedetti Michelangeli*, Milano, Musicom/Electa-Elmond/Banca Intesa.
- Chion M. (2001), *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau [ed. or. *L'audiovision: son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990].
- Cook N. (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Cook N. (2013a), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Cook N. (2013b), *Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property*, in

- Richardson J., C. Gorbman and C. Vernallis (ed. by), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford/New York, Oxford University Press, pp. 53-76.
- Cook N. (2015), *Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box*, in Borio G. (ed. by), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham, Ashgate, pp. 185-202.
- De Carli O. (1999), *Arturo Benedetti Michelangeli: rigore e coerenza*, conferenza: Centro Culturale dell'Accademia dei Filodrammatici, Milano, 25 febbraio, [online] URL: <http://www.ottaviodecarli.com/files/benedetti_michelangeli.pdf> [data di accesso: 11/11/2016].
- Della Ferrera P. C. (2005) (a c. di), *La perfezione si fa musica: Arturo Benedetti Michelangeli*, Azzano San Paolo, Castelli Bolis Poligrafiche.
- Della Mura S. (2015) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Opinioni in ricordo del grande pianista a venti anni dalla morte (1995-2015)*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo.
- Duella M. (1986) (a c. di), *Musiche per organo del Settecento lucchese*, Brescia/Kassel, Paideia/Bärenreiter.
- Fiske J. (1987), *Television Culture*, London, Methuen.
- Francfort D. (2014), *Vous avez dit «classique»? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990*, «Le Temps des médias», 1/22, pp. 107-122.
- Gambarotta B. (2014), *Ombra di giraffa*, Milano, Garzanti.
- Garben C. (2004), *Arturo Benedetti Michelangeli. In bilico con un genio*, Varese, Zecchini Editore [CD allegato] [ed. or. *Arturo Benedetti Michelangeli. Gratwanderungen mit einem Genie*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2002].
- Gaudreault A. (2013), *Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation*, «Film History», 35/1-2, pp. 81-94.
- Geeves A., J. Sutton (2014), *Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music*, «Empirical Musicology Review», 9/3-4, pp. 247-253.
- Ghislanzoni A. (2014) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Ogni nota una goccia di cristallo*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- Jensen K.B. (1999), *Semiotica sociale dei media*, Roma, Meltemi [ed. or. *The Social Semiotics of Mass Communication*, London, SAGE 1995].
- Kozubek L. (2003), *Arturo Benedetti Michelangeli. Come l'ho conosciuto*, Palermo, L'Epos [ed. or. *Arturo Benedetti Michelangeli jakim go znam*, Katowice, Wydawnictwo Unia, 1999].
- Lavat P. (2011), *Musique classique et télévision dans la première moitié des années 1950. Vers une institutionalisation*, in Delavaud G. et D. Maréchal (dir.), *Télévision: le moment expérimental*, Rennes, Editions Apogée, pp. 452-460.
- Leman M. (2007), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Leman M., P.-J. Maes (2014), *Music Perception and Embodied Music Cognition*, in Shapiro L. (ed. by), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 81-89.
- Martinengo Villagana C., S. Monti (1998), *Arturo Benedetti Michelangeli: genio e compostezza*, Bornato in Franciacorta, Fausto Sardini Editore.
- Martini L. (1997), *Arturo Benedetti Michelangeli. Appunti per un biografo*, Firenze, Le Monnier.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari, Laterza.
- Negroponte N. (1995), *Being Digital*, New York, Alfred A. Knopf.

- Rattalino P. (2006), *Arturo Benedetti Michelangeli. L'Asceta*, Varese, Zecchini Editore.
- Rattalino P. (2013), *Benedetti Michelangeli, Arturo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [online] URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_(Dizionario-Biografico)/>) [data di accesso: 11/11/2016].
- Rink J. (1990), Review of Wallace Berry's *Musical Structure and Performance*, «Music Analysis», 9/3, pp. 319-339.
- Rink J. (2002), *Analysis and (or?) Performance*, in Rink J. (ed. by), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 35-58.
- Sabatucci A. (1996) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Il grebbo del suono*, Milano, Albert Skira.
- Sanden P. (2009), *Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music*, «Current Musicology», 88, pp. 7-34.
- Schweinitz J. (2011), *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, New York, Columbia University Press.
- Scollo Lavizzari M. (2003), *INCOM*, in *Enciclopedia del Cinema*, [online] URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_(Enciclopedia_del_Cinema)/>) [data di accesso: 11/11/2016].
- Tallone C.A. (2011), *Fede e lavoro. Memorie di un accordatore*, Milano, Rugginenti.
- Torno A. (2007), *Arturo Benedetti Michelangeli. Un incontro*, Brescia, Editrice Morcelliana.
- Varon G.V. (2011), *Performing Performances: Some Considerations on the Role of the Filming and Recording Crews in Classical Music Videos*, Performance Studies Network International Conference, University of Cambridge, 14-17 luglio, [online] URL: <http://www.cmpcp.ac.uk/wp-content/uploads/2015/11/PSN_2011_Varón.pdf> [data di accesso: 11/11/2016].
- Vlad R. (2011), *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Walton K. (1990), *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Zagorski-Thomas S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.

