

# Virtuoso, ciarlatano e profeta: Franz Liszt

Se Chopin fu il pianista dei pianisti, Franz Liszt fu il pianista del pubblico: lo showman », l'eroe, colui che inchiodava al loro posto, di muta ammirazione, gli spettatori. Tutto giocava a suo favore: il bell'aspetto, il fascino magnetico, l'energia, la tecnica formidabile, la sonorità senza precedenti e l'opportunismo (almeno negli anni della gioventù) con cui si prestava a soddisfare, nella maniera più cinica, i gusti del pubblico. Possedeva quel quid imponderabile che impone un'atmosfera. Prima di lui, i pianisti avevano tenuto le mani vicine alla tastiera e avevano suonato col polso e le dita invece che con il braccio o la spalla. Ma dopo di lui nessuno lo fece più. Liszt stabilì una volta per tutte il genere di pianista che fa sfoggio di bravura virtuosistica, il pianista che entra altezzoso in scena, costringe all'assoluto silenzio il pubblico, leva in alto le mani e aggredisce lo strumento. Perfino i musicisti che detestavano tutto ciò che Liszt rappresentava, i musicisti « puri », non potevano fare a meno di esserne impressionati. Mendelssohn, che era al polo opposto, dovette riconoscere che Liszt non aveva uguali, che era capace di suonare con « una misura di virtuosismo, una totale indipendenza delle dita e un assoluto sentimento musicale che sono ineguagliabili. Insomma, non ho sentito altro esecutore in cui l'acume musicale arrivi fino alla punta delle dita ». I pianisti contemporanei, per esempio Charles Hallé, lo sentivano e piombavano nella disperazione. Non era pensabile che potessero competere con quella combinazione di brillantezza e di fascino. Clara Wieck, che non era certo l'ultima arrivata in fatto di tecnica, ne rimase sorpresa: « Liszt suona a prima vista cose sulle quali noi ci arrovelliamo senza riuscire a venirne a capo ».

Fu come pianista che Liszt ebbe il suo primo successo in Europa. Poi diventò tutto: compositore, direttore, critico, letterato, dongiovanni, abate, maestro, simbolo e, alla fine, patriarca della musica. Nacque il 22 ottobre 1811, più o meno contemporaneo di altri antesignani del romanticismo, ma sopravvisse di molti anni a tutti. Mendelssohn morì nel 1847, Chopin nel 1849, Schumann nel 1856, Berlioz nel 1869. Liszt morì il 31 luglio 1886, ultimo dei grandi musicisti che erano stati intimi di quei primi eroi, l'uomo che aveva conosciuto Beethoven e che anzi (così si credeva) era stato baciato dalle labbra dell'Immortale. Franz Liszt: grand'uomo, uomo complicato, dalle mille sfaccettature. Ebbe del genio, ma in lui ci fu del ciarlatano. Fu attratto dalla chiesa eppure, diventato abate, non rinunciò alle avventure amorose che facevano parlare tutta Europa. Ebbe una bella intelligenza musicale, una delle più notevoli della storia, eppure nelle sue esecuzioni non seppe fare a meno di manomettere la musica altrui, avvilendo perfino Beethoven con le sue aggiunte. Sapeva essere gentile e generoso, arrogante e capriccioso. Era vano e aveva bisogno di sentirsi continuamente adulato, eppure sapeva essere sinceramente umile in presenza di un genio come Wagner. Sì, fu tante cose agli occhi degli altri, e il risultato è che pochissimi lo videro in tutti i suoi poliedrici aspetti. Forse neppure lui ci riuscì. Per molti fu l'uomo rinascimentale della musica. Gli ammiratori vedevano solo le sue qualità. Per gli altri era soltanto orpello e ciarlataneria: « Un impostore di talento », lo definì sprezzante il direttore Hermann Levi. I nemici non avevano occhi che per i suoi difetti.

Occorrerebbero interi volumi per distinguere i fatti dalle fantasie, e ci vorrebbe una batteria di psicanalisti per tentare una spiegazione delle motivazioni di Liszt. Ma le linee generali sono abbastanza chiare. Nato in Ungheria, a Raiding, Franz suonava benissimo il piano a sette anni, componeva a otto, appariva nei concerti a nove, studiava con Czerny e Salieri a Vienna a dieci. Nei suoi viaggi era accompagnato dal padre. Adam Liszt, amministratore al servizio degli Esterházy, era un dotato dilettante di musica che intuì perfettamente l'enorme talento del figlio. E lo intuirono pure alcuni nobili ungheresi, che sovvenzionarono gli studi di Franz. L'Europa musicale convalidò pienamente la loro alta opinione del giovane genio. Il ragazzo sbalordiva i pubblici dovunque

appariva. Pochi anni dopo aver lavorato con Czerny a Vienna, era già un veterano del concertismo, avendo debuttato a Parigi e a Londra e fatto il giro dell'Europa. A sedici anni ebbe un periodo di incertezza e un esaurimento nervoso, durante il quale parlò di lasciare tutto e di farsi prete. Per tutta la vita continuò a dire che voleva abbracciare la carriera ecclesiastica; la cosa faceva parte dell'atteggiamento romantico. Ovviamente erano solo parole. Anche quando, più in là con gli anni, entrò nella chiesa, ebbe il meglio di tutti e due i mondi, e probabilmente non prese mai molto sul serio la religione. Fece soltanto finta di prenderla seriamente.

Solo a diciannove anni si decise, più o meno, a scegliere una residenza stabile. Fissò il suo quartier generale a Parigi nel 1827, dopo la morte del padre, e si applicò a colmare le lacune dell'educazione ricevuta. Come quasi tutti gli enfants prodiges aveva avuto solo i rudimenti di una istruzione generale, e quando decise di recuperare si trovò davanti una quantità enorme di studio e di letture da fare. Finì per apparire come un uomo colto, e questo fu un trionfo della sua laboriosità, perché fece tutto da solo. « Il mio cervello e le mie dita hanno lavorato come dannati » scrisse nel 1832. « Omero, la Bibbia, Platone, Locke, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sono tutti intorno a me. Li studio, li divorò con furia. » Frequentava gli ambienti intellettuali, bene accetto per la genialità e il bell'aspetto. A Parigi fece strage di fanciulle nobili. E sentì i tre musicisti che influirono in maniera decisiva sulla sua formazione.

Il primo fu Berlioz. Da Berlioz Liszt apprese il significato del colore, e anche l'importanza delle grandi aspirazioni. L'atteggiamento mentale di Berlioz gli era congeniale. Grazie a lui conobbe il romanticismo visionario, con le sue passioni e i suoi struggimenti, il soggettivismo e l'amore del monumentale. Cercò di fare col piano ciò che Berlioz faceva con l'orchestra e trascrisse addirittura per il pianoforte diverse grosse opere orchestrali di quest'ultimo, tra cui la *Symphonie fantastique*. Anzi ne suonò la riduzione nei concerti: uno dei suoi trucchi consisteva nel far seguire a una esecuzione orchestrale della sinfonia la sua versione pianistica della *Marche au supplice*, il quarto movimento, con un effetto (scrisse Hallé) « che supera perfino quello della piena orchestra e crea un furore indescrivibile ». Liszt fu il primo a orchestrare sul piano, arrivando ai più sfrenati contrasti dinamici, al massimo del colore e sfruttando tutta l'estensione della tastiera in una massa di sonorità. Di tutto questo andò debitore a Berlioz.

La seconda influenza fu quella di Paganini. Qui, si trattò di una influenza esclusivamente strumentale, non estetica o filosofica. Liszt sentì per la prima volta Paganini nel 1831: lo ascoltò attentamente e ne rimase folgorato. Decise immediatamente di trasferire al piano gli effetti che l'italiano otteneva con il violino. Questa ricerca aveva due obiettivi: tecnica trascendentale e spettacolarità. Una delle sue prime iniziative fu trascrivere per il piano sei *Capricci* di Paganini per violino solista, ammuccchiando difficoltà su difficoltà. Probabilmente nessuno, salvo lo stesso Liszt, era in grado di suonarli allora; e ancora oggi pochissimi saprebbero farlo. Gli *Studi* di Paganini sono uno sbalorditivo equivalente pianistico dei brani originali per violino. Inoltre la musica, suonata come lui soltanto era capace di suonarla, portava il pubblico a uno stato di esaltazione frenetica pari a quella creata dallo stesso Paganini.

Infine, Liszt sentì Chopin e si rese conto che si poteva suonare il piano con poesia oltre che con bravura virtuosistica, che lo strumento era capace di sottili sfumature di colore oltre che di eroiche tempeste, che la decorazione poteva essere funzionale al disegno musicale di base invece che escrescenza vistosa e volgare.

Così, quando riprese i suoi giri in Europa, Liszt, diventato ormai un artista finito, fece il vuoto intorno a sé. I suoi concerti furono una serie di trionfi. Soprattutto le donne ne erano attratte, come lo sarebbero state in seguito da quelli di Paderewski: e si verificavano scene di vera e propria frenesia durante le quali le signore più impressionabili svenivano o lottavano energicamente per impadronirsi dei guanti che lui lasciava cadere con gesto negligente sul palcoscenico. Heinrich Heine, tentando di descrivere il fenomeno, parlò di « magnetismo e di elettricità: di contagio in

una sala afosa piena di innumerevoli candele accese e di centinaia di persone profumate e grondanti sudore; di epilessia istrionica; di solletico; di cantaridi musicali e di altre cose sconvenienti ». Liszt era perfettamente consapevole dell'impressione che produceva. Era tutto calcolato, compresi i programmi che di rado avevano molta sostanza. Nel suo studio suonava di tutto. Probabilmente conosceva a memoria tutta la letteratura pianistica allora nota. Ma al grosso pubblico presentava solo musica di sicura presa, fatta apposta per avvincere l'attenzione. Generalmente erano pezzi suoi. Entrava in palcoscenico, risonante di decorazioni. I capelli gli arrivavano alle spalle. Guardava calmo il pubblico e si toglieva lentamente i guanti, lasciandoli cadere a terra. Fino al 1839 si adeguò alle usanze stabilite per i concerti, dividendoli con altri artisti o con un'orchestra ed esibendosi solo in una parte del programma. Tipici contributi suoi erano la trascrizione dell'ouverture del Guglielmo Tell di Rossini, una sua fantasia sul Don Giovanni di Mozart, una sua trascrizione dell'Erlkönig di Schubert e dell'Adelaide di Beethoven, e il suo Galop Chromatique. Questo fu il programma che eseguì una volta a San Pietroburgo.

Naturalmente ci voleva lui, il grande adoratore di se stesso, a inventare nel 1839 il concerto solista come lo conosciamo oggi. Perché dividere con altri un programma? All'inizio chiamò i suoi concerti « soliloqui », e li definì così alla principessa Belgioioso...: « i noiosi soliloqui musicali (non saprei quale altro nome dare a queste mie invenzioni) con cui mi sforzo di dilettere i romani, e che sono capace di importare a Parigi, così illimitata diventa la mia impudenza! Immaginate che, stanco di fare la guerra, incapace di mettere insieme un programma che abbia un po' di senso, mi sono azzardato a dare una serie di concerti da solo, facendo il Luigi XIV e dicendo senza cerimonia al pubblico le concert, c'est moi ». Poi i soliloqui diventarono recital, un termine che suscitò grande allegria in Inghilterra. « E che cosa vuol dire? Come si può recitare al piano? »

Se Liszt maturò presto come pianista, con ogni probabilità il più grande che il mondo abbia mai conosciuto, si sviluppò invece piuttosto tardi come compositore. Le sue prime composizioni musicali non presentano più alcun interesse. Si tratta generalmente di materiale virtuosistico privo di contenuto. A quarant'anni compose un'opera, il Don Sancho. Anche questa è stata dimenticata. Dal 1829 al 1834 fu occupato a trascrivere vario materiale - le composizioni per orchestra di Berlioz, le sinfonie di Beethoven - o a fare parafrasi di opere. Solo nel 1835 mise mano a quella serie di composizioni che sarebbero rimaste in repertorio. I quattro anni che vanno dal 1835 al 1839 videro gli Studi trascendentali, gli Studi di Paganini, le Années de pèlerinage, gli arrangiamenti dei Lieder di Schubert, la serie di composizioni per organo di Bach trascritte per piano. Dopo il 1840 vennero un buon numero di Rapsodie ungheresi, le parafrasi di opere e una notevole serie di melodie che oggi si cantano di rado e che invece varrebbe la pena di ascoltare più spesso.

Nel 1847 cessò di essere un pianista « professionista », smise cioè di fare tournées e di dare concerti a pagamento. Fino allora aveva vissuto in una sorta di frenesia musicale e sentimentale: tra l'altro ebbe un amore che fece scuotere la testa a tutta l'Europa, con una disapprovazione forse tinta di segreta invidia. Aveva conosciuto la contessa d'Agoult nel 1834: l'anno dopo la gentildonna abbandonò il marito e fuggì con lui in Svizzera. Dall'unione nacquero tre figli. Due morirono giovani ma Cosima, nata nel 1837, sposò il primo grande discepolo del padre, Hans von Bülow, e poi lo abbandonò per Wagner. Era degna rampolla di Liszt e, come lui, visse a lungo: morì infatti nel 1930 a novantatré anni.

La contessa d'Agoult aveva aspirazioni letterarie e fu per le sue pressioni - e molto probabilmente con la sua assistenza stilistica - che Liszt cominciò a scrivere critiche e saggi. Si stabilirono a Ginevra dove lui si mise a insegnare: di lì partiva per i suoi continui viaggi. Nel 1842 fu nominato Generalmusikdirektor alla corte di Weimar, ma non prese molto sul serio l'incarico fino al 1848. Intanto i rapporti con la contessa si erano raffreddati. Si separarono nel 1844; lei tornò a Parigi e

pubblicò un romanzo, *Nélida*, sotto lo pseudonimo di Daniel Stern. Liszt non ci fa affatto una bella figura.

Nell'ultima tournée da virtuoso, Liszt suonò in Russia. A Kiev conobbe la principessa Carolvne Sayn-Wittgenstein. Aveva trentasei anni. Lei ne aveva ventotto, era figlia di un grande proprietario terriero polacco e si era sposata a diciassette anni col principe Nicola di Sayn-Wittgenstein. Dopo pochi anni si erano separati e Carolvne era andata a vivere sola nel suo feudo, a Kiev. Fisicamente poco attraente, era fanaticamente religiosa, testarda e un po' mascolina. Ma era una principessa, anche se soltanto per via di matrimonio. Era anche immensamente ricca e Liszt l'aggiunse alle altre sue conquiste. Lei, però non lo avrebbe mollato. Nel 1849 lo raggiunse a Weimar, scandalizzando la corte. Nonostante tutti i suoi sforzi, non riuscì mai a ottenere il divorzio. In ogni caso ebbero scarsi rapporti sessuali dopo qualche anno. Era una di quelle donne che aspirano a guidare non il corpo ma la mente di un uomo. E prese per mano Liszt. Scrittrice ampollosa e mediocre, a lei si devono probabilmente delle cose pubblicate sotto il nome di Liszt. Grazie a lei e alle sue idee in fatto di stile letterario, la biografia di Chopin scritta da Liszt, che poteva essere una fonte importantissima per la conoscenza dell'uomo e della sua tecnica pianistica, degenerò in una serie di pagine vaghe quanto fiorite, nelle quali Chopin risulta un personaggio secondario. La storia ha buoni motivi per non amare Carolvne Sayn-Wittgenstein. Negli ultimi anni della sua vita visse a Roma, occupata da un grande progetto, una serie di libri intitolata *Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Eglise*. Fu pubblicata in ventiquattro volumi, moltissimi dei quali superano le mille pagine. Nella sua camera teneva un torchio da stampa, quattordici busti di Liszt e centinaia di sigari forti fabbricati apposta per lei. Il tabacco, pare, veniva stagionato nella limatura di ferro perché diventasse più forte.

A Weimar Liszt si immerse nel lavoro, facendo di quella cittadina la capitale del progressismo musicale. Presentò la musica di Wagner, Berlioz, Schumann e di compositori della scuola del futuro come Raff, Cornelius e Verdi. A Weimar affluirono pianisti di tutta l'Europa per studiare con lui. Il più illustre tra questi fu Karl Tausig, morto a trent'anni nel 1871. Tausig, a giudizio unanime delle fonti, era un pianista stupendo, capace di fare tutto ciò che sapeva fare Liszt, anche se non con la sua stessa facilità. Fu a Weimar, inoltre, che Liszt cominciò a dirigere. Non tutti hanno riconosciuto l'importanza di Liszt come direttore. Portò sul podio molte caratteristiche della sua tecnica pianistica. Rappresentò la tecnica direttoriale libera. Invece di limitarsi agli accenti di battuta, dirigendo con accenti regolari, come facevano e fanno ancora tanti direttori, si preoccupava della mutevolezza degli accenti, della drammaticità e del colore. Il suo modo di battere il tempo, lontanissimo da quello ortodosso, sottolineava l'aprirsi e il chiudersi della frase invece che marcare pesantemente ogni battuta. « Noi siamo piloti e non meccanici » diceva. Wagner era interessato anche lui, come direttore, più alla frase che all'accento e, come Liszt, si prendeva grandi libertà in fatto di tempo. Quando dirigevano Liszt o Wagner non c'era un solo tempo, ma tutta una serie di tempi fluttuanti legati tra loro da una concezione generale. È difficile stabilire la cronologia ed è impossibile determinare fino a che punto Liszt influenzasse Wagner come direttore e fino a che punto fosse invece Wagner a influenzare lui. I due tendevano continuamente a influenzarsi l'un l'altro. Ma come pianista venne prima Liszt, e le sue libere concezioni in fatto di interpretazione furono travasate nella sua maniera di dirigere. È molto probabile che Liszt, come in tante cose, influisse su Wagner più di quanto Wagner non riuscisse a influire su di lui.

In seguito a una manifestazione ostile alla prima del *Barbiere di Baghdad* di Peter Cornelius, nel 1858, Liszt si dimise dall'incarico a Weimar. Questo fu, almeno, il motivo addotto da lui. A Weimar non era più felice. Il suo primo patrono, il granduca Carlo Federico, gli aveva conferito pieni poteri e messo a disposizione un generoso bilancio. Ma Carlo Federico morì nel 1853, e il successore, il granduca Carlo Alessandro, si mostrò poco interessato alla musica. Inoltre non gli andava che si spendesse tanto per l'orchestra e il teatro dell'opera. La presenza dell'amante non migliorava

certo la situazione di Liszt. Quando l'opera di Cornelius fece fiasco, capi che la dimostrazione era diretta contro di lui non meno che contro il compositore.

Ma pur lasciando il posto di direttore musicale, Liszt mantenne stretti legami con Weimar. Per il resto della sua esistenza si mosse abitualmente tra Roma, Budapest e Weimar, ma si presentò dovunque, in Europa, potesse essere utile a una buona causa. Era sempre seguito da uno stuolo di allievi e giovinette adoranti. Nel 1865 prese gli ordini minori, e da allora in poi portò la tonaca e si fece chiamare abate. « Mefistofele in tonaca » dicevano di lui. Compose assiduamente, insegnò fino all'ultimo anno della sua vita, si mosse tra i re come un re.

Sin dall'inizio della sua carriera aveva insistito per essere trattato da pari a pari dall'aristocrazia. Da giovane aveva suonato nei grandi salotti e aveva notato che « artisti di prim'ordine come Moscheles, Rubini, Lafont, la Pasta, la Malibran e altri sono costretti a entrare dalla porta di servizio ». Lui non si sarebbe lasciato trattare così. Se non poteva mescolarsi da eguale agli ospiti, chiunque fossero, non suonava. Insultò nobili e perfino re, quando si comportarono maleducatamente mentre lui suonava. Egli era Liszt, unico nel suo genere, e i re dovevano inchinarsi alla sua volontà. Invecchiando, si comportò proprio come un sovrano e pretese di essere trattato come tale. Ma una volta ricevuto il tributo di omaggi e adulazioni - disgraziatamente era uno snob - sapeva essere mite e generoso, ed erano pochissimi i talenti che lo conoscevano e che non se ne rallegravano. Da tutti i paesi d'Europa e perfino dagli Stati Uniti venivano giovani a portargli la loro musica. Lui la esaminava attentamente con impeccabile cortesia, incoraggiando compositori come Grieg, Smetana, Borodin, Rimskij-Korsakov, Balakirev, MacDowell, e per un po' anche Brahms. Questo « flirt » con Brahms, che lo andò a trovare a Weimar nel 1853, non durò a lungo. Brahms rappresentava la scuola classica « pura », che era per le antiche forme della sinfonia e per il principio della sonata. Liszt e il suo gruppo erano invece per le forme libere, per gli eccessi romantici e per un tipo di musica suggerito da associazioni extra-musicali. Nel 1860 Brahms, Joachim e altri firmarono un manifesto contro la Musica del Futuro, rappresentata dalla scuola di Weimar. Brahms si sarebbe affermato come leader dell'opposizione e Custode della Fede, ma la storia non era dalla sua parte. Né lui né i suoi seguaci, come Max Reger, ebbero molto peso nella musica del ventesimo secolo, mentre Liszt e Wagner portarono direttamente a Strauss, a Mahler, al giovane Arnold Schönberg e, alla fine, alla scuola dodecafonica e derivati.

Anche come maestro di piano Liszt avrebbe avuto grande influenza. Ebbe due generazioni di epigoni, che diffusero nel mondo lo stile e l'insegnamento del maestro. Dopo von Bülow e Tausig vennero pianisti giganti come Sophie Menter, Eugène d'Albert, Moritz Rosenthal, Alfred Reisenauer, Alexander Siloti, Arthur Friedheim, Frédéric Lamond, Rafael Joseffy, Emil von Sauer e Bernhard Stavenhagen: tutti prodotti di Liszt, e nella gran maggioranza, maestri che ne continuarono la tradizione. Ce ne furono ancora centinaia, letteralmente, preparati da lui, tutti rappresentanti di una scuola pianistica romantica ormai scomparsa.

Nel primo periodo di Weimar, che va dal 1848 al 1858, Liszt toccò il culmine della sua attività creatrice. Con un'orchestra a disposizione, iniziò una nuova fase della composizione. All'inizio i suoi spartiti furono orchestrati per lui da August Contadi, Joachim Raff e altri giovani compositori di talento della sua cerchia. Nel 1854 aveva acquistato sufficiente sicurezza per provvedere da sé all'orchestrazione. Da questo periodo vengono i dodici poemi sinfonici, una forma musicale nuova inventata da lui. Sono esempi di musica descrittiva, in un solo movimento, ispirata da uno stimolo esteriore: una poesia, un dramma, un quadro, qualsiasi cosa. Il titolo del poema sinfonico e, spesso, una citazione stampata sul frontespizio dello spartito, suggeriscono il contenuto: Les Préludes, Orfeo, Amleto, Mazeppa. La musica illustra il programma, anche se può essere, a suo modo, organizzata con non meno rigore di una sonata. Dopo che Liszt ebbe dato l'esempio, la voga dei poemi sinfonici dilagò in tutta l'Europa. Un altro suo contributo fu un concetto che riguarda l'elaborazione tematica. In opere come la massiccia Sonata in si minore in un solo movimento o il

Concerto in mi bemolle per piano, un tema serve a diversi fini. Può essere modificato in modo da diventare un secondo soggetto, può servire in un'altra forma ancora, come soggetto per un finale: ma resta sempre riconoscibile. Liszt era ricco di inventiva in questa sorta di giochi di prestigio con i temi, che spesso utilizzava come principio formale, per dare alla sua musica un suo genere di unità senza ricadere nelle vecchie forme. Liszt e lo stile classico non ebbero mai niente da spartire. Perfino Chopin, nelle tre Sonate e nella Sonata per violoncello, rese omaggio al vecchio principio della sonata. Liszt non fece omaggi del genere. Inventò sempre forme proprie.

Le straordinarie parafrasi per piano di opere erano anch'esse una novità. Compositori come Herz e Hiinten vissero molto bene soddisfacendo le richieste in questo campo. Scrivevano una brillante introduzione - difficile, ma non tanto che le giovinette loro clienti non potessero eseguirla - e poi introducevano il tema, facendolo seguire da una serie di variazioni standard, senza inventiva, e concludendo con una coda piena di scale e di arpeggi. Paragonate con queste, le parafrasi e le fantasie su opere di Liszt sono come un lampo rispetto alla luce tremolante di una candela. Egli metteva insieme i temi in una mescolanza contrappuntistica, cambiava le armonie, sfruttava al massimo ogni risorsa tecnica del proprio genio pianistico. Il risultato è una musica riservata esclusivamente ai supervirtuosi: composizioni originali (quale che fosse la fonte) su scala eroica e addirittura esplosiva. Nel ventesimo secolo questo tipo di musica è caduto in disgrazia, benché di recente si siano avuti segni di ripresa. La musica ha elementi di grande ingegnosità e fa rivivere come nessun'altra un periodo particolare della storia, in cui il virtuoso era re e il virtuosismo era fine a se stesso.

Il periodo di Weimar fruttò anche composizioni ambiziose come le sinfonie Faust e Dante, la stupefacente Totentanz per piano e orchestra, gran quantità di musica per organo e sacra, e opere più ampie per piano solista. Compresa una intensa, affascinante serie di variazioni su un tema tratto dalla cantata di Bach Weinen, Klagen, Sorgen, Sagen. È difficile descrivere tutta questa musica così com'è difficile descrivere l'uomo, perché è una combinazione di nobiltà e di sentimentalismo, di poesia e di effetti volgari. Ma una cosa ha la musica della sua maturità, ed è una prospettiva armonica del tipo più originale, audace, addirittura estremista. Sotto tutti gli effetti sotto l'accentuazione della maniera a spese della sostanza, c'è una mente musicale sorprendentemente eccezionale. Il cromatismo di Liszt sapeva essere più ardito anche di quello di Chopin, e avrebbe portato direttamente a Wagner. C'è una lirica di Liszt, Ich möchte hingehn, che contiene nota per nota i famosi accordi del Tristano, con un piccolo cambiamento (re naturale nel primissimo accordo anziché re diesis). Fu composta nel 1845, molto prima che Wagner avesse cominciato a pensare al Tristan und Isolde (Tristano e Isotta). Secondo un aneddoto, probabilmente apocrifo, Liszt e Wagner sono seduti in un palco quando comincia il preludio del Tristano. « È il vostro accordo, papà » dice Wagner. E Liszt risponde, caustico: « Se non altro, adesso si sente ». Wagner riconobbe il suo debito. « Da quando ho conosciuto le composizioni di Liszt » scrisse nel 1859 « la mia scrittura armonica è diventata molto diversa da quella di una volta ». I tocchi audaci e le frequenti dissonanze di Liszt furono imitati dai giovani compositori di tutto il mondo, e tra Liszt e Chopin un nuovo linguaggio comparve nella musica. Chopin fu il pioniere, il primo nel suo campo. L'armonia di Liszt, che deve qualcosa a quella sua, era molto più estroversa della più raffinata e sottile armonia del compositore polacco. Ma era altrettanto personale, altrettanto piena di peculiarità, e dalla portata altrettanto vasta.

Per il resto la musica di Liszt è fatta di brio e di bravura, di effetti attentamente calcolati, di provocazioni, di trionfali soluzioni che risolvono massicce difficoltà tecniche. È musica cinetica. È musica intesa a stupire. In una fase successiva della sua vita, sarebbe cambiata, e in modo significativo. Ma affermare che è fatta di puri effetti e di scarsa sostanza, come alcuni hanno detto, significa non coglierne l'essenza. Una musica così audace dal punto di vista armonico non può essere del tutto superficiale. E non si possono trascurare certe melodie a lungo respiro di Liszt. Egli

fu un melodista superiore, anche se i suoi motivi indugiano un tantino troppo, e sono un po' troppo volti ad attirare l'attenzione. La musica ha un fascino genuino, ma una delle difficoltà che si incontrano quando si cerca di capirla è che essa dipende fortemente dalla maniera in cui viene eseguita. Questo vale soprattutto per la musica pianistica. La tradizione romantica della tecnica d'esecuzione alla Liszt cominciò a declinare dopo la prima guerra mondiale, e oggi pochissimi hanno la combinazione di diablerie e di fantasia necessaria per imporla. Se un pianista si accosta alle note prendendole alla lettera è perduto. La musica allora risulta vuota, tintinnante, tutta scale e arpeggi. Se il pianista d'altro canto fa uso eccessivo di divagazioni, risulta volgare e compiaciuta. Le composizioni pianistiche di Liszt esigono esecutori di tecnica eccezionale, audaci (i pianisti prudenti che non corrono mai un rischio perché temono di suonare una nota sbagliata non saranno mai interpreti convincenti di Liszt), di grande sonorità, di delicate sfumature, di un esibizionismo e di una estroversione temperati dalla capacità di conservare una linea aristocratica, un ritmo senza cedimenti eppure flessibile. Non è solo lo schema pianistico ad essere difficile. Molto più difficile, di questi tempi, è identificarsi con la mentalità e il mondo dell'autore.

Negli ultimi anni di vita Liszt intraprese una serie di curiosi esperimenti. In certi pezzi per pianoforte come *Czardas macabre* e *Nuages gris*, il virtuosismo è quasi eliminato. Le armonie sono dissonanti, spoglie e aperte. Ci sono suggerimenti impressionistici e perfino espressionistici. In anni recenti le composizioni posteriori di Liszt sono state oggetto di studi interessanti. Contengono i semi di Debussy, Bartók e di altri moderni. Restano in buona parte sconosciute, perché pochissimi pianisti le eseguono in pubblico. Molte sono abbozzi più che composizioni elaborate a fondo. Ma sono profetiche, addirittura medianiche: il vecchio Liszt accenna pigramente una musica che allude a un mondo ancora sconosciuto, per puro divertimento, senza preoccuparsi di sapere se sarebbe mai stata suonata: anzi, se avrebbe mai visto la luce.

Da vecchio, Liszt diventò una istituzione. Era sempre circondato da giovani pianisti, giovani compositori, giornalisti, parassiti e seccatori. Di tanto in tanto faceva qualche comparsa in pubblico, ed era ancora capace di mandare in deliquio gli spettatori. L'età, i capelli bianchi e una non indifferente collezione di verruche non spensero in lui l'ardore amoroso. Le donne continuavano a sentirsi attratte dal grand'uomo, e scoppiò un bello scandalo quando una sua allieva, la ricca Olga Janina (« la contessa cosacca ») tentò di ucciderlo e di uccidersi. La sua vita era perenne oggetto di discussione. Tutto ciò che riguardava il grand'uomo interessava un mondo affamato di pettegolezzi. Particolare attenzione ricevettero le mani del più grande di tutti i pianisti. Se ne fecero dei calchi e gli allievi ci scrissero sopra poemi in prosa. Tutti erano convinti che avesse una mano enorme, ma non era vero. Non riusciva a prendere comodamente più di una decima. Come i frenologi erano ansiosi di esaminare le protuberanze del suo cranio, così i chiromanti avrebbero dato chissà che cosa per guardargli la mano: ci riuscì una signora americana, Anne Hampton Brewster che mandò il suo rapporto all'«*Evening Bulletin*» di Philadelphia in data 22 marzo 1878; vale la pena di riportarne qui una parte, come curiosità:

Quale riprova della teoria di Desbarolle si trova nella mano e nelle dita di questo celebrato artista! È una mano mista; le dita, cioè, sono diverse, alcune hanno il polpastrello rotondo, altre quadrato e altre ancora a spatola. È la vera mano di un artista, perché suggerisce forma e idea. Il palmo è coperto di raggi, indicando che ha avuto una vita agitata, piena di avvenimenti, passioni ed emozioni: ma i noeuds, o nodi, filosofici e materiali sulle dita di Apollo e di Mercurio, la logica e la volontà di quel dito pollice così mirabilmente lungo, che arriva oltre l'articolazione mediana dell'indice, dimostrano che quest'uomo illustre è riuscito a vincere gli istinti e a dominare il temperamento. Secondo la chiromanzia l'autocontrollo si rivela nelle linee del palmo, che sono un po' sbiadite. Il lavoro serio e severo, e lo studio di un alto e nobile carattere hanno cancellato le impressioni di una giovinezza tempestosa e lo hanno portato, in vecchiaia, su un piano elevato dove gode serenità e pace. La linea della vita è la più forte che io abbia mai visto; e innumerevoli

linee partono dal monte di Giove. Le dita sono degne di nota. Quelle di Giove e di Saturno sono quadrate; l'anulare, dito di Apollo, e il mignolo, dito di Mercurio, sono a spatola, piatti e larghi. La seconda falange del dito di Giove è più lunga della prima, il che denota ambizione. Il dito di Saturno è pieno di nodi. C'è una verruca sul dito di Apollo della mano destra. La forza del mignolo di tutt'e due le mani è tremenda; la nocca sembra di ferro. La nocca del dito di Apollo è molto sviluppata. Quella del dito di Saturno è come un cardine. Una linea parte dalla base del dito di Apollo e attraversa tutte le articolazioni; è marcatissima, il che significa grande fama.

Ma c'era anche chi trovava intollerabili le pose e le affettazioni di Liszt quando recitava la parte dell'abate. "Le Charivari" nel 1877, diceva che il suo profilo sembrava quello di un Mefistofele « che, toccato dalla morte di Margherita, medita una lenta conversione ». Liszt, continuava "Le Charivari" affettava un'aria di povero vecchio: « Non credeteci; è finta umiltà, e la tonaca non riesce a contenere l'anima ancora giovane... Dovreste vederlo uscire dai concerti Padeloup ad occhi bassi ed entrare modestamente nella carrozza principesca che un grande nome ha messo a sua disposizione ». Poi il giornale descriveva la vita del musicista, le abitudini alimentari, i piccoli e pessimi sigari romani che prediligeva, il caffè nero che sorseggiava tutto il giorno, le ostriche che mangiava a colazione. « Un'ultima cosa » concludeva l'articolo. « Il volto di Liszt è adorno di nei e piccoli porri, chiamati indulgentemente grani di genio. Una volta ne aveva quattro, adesso ne ha più del doppio. Dicono che è la fede che si manifesta. »

Sì, ci si poteva anche divertire alle spalle di Liszt, e le sue debolezze offrivano ottimo materiale alle beffe. Ma quando morì, il dolore del mondo fu sincero; e non soltanto perché con lui scompariva l'ultimo anello di collegamento con il romanticismo degli albori. Come insegnante e come compositore, come pianista e idolo di tutti i pubblici, Liszt era stato un ispiratore: l'arciromantico, l'uomo che aveva dettato le regole, il personaggio eccezionale che aveva saputo conquistare la ribalta e goderne i frutti. Era stato tutto ciò che avevano detto amici e nemici. Se lo si guardava da un certo punto di vista, era un genio, se lo si guardava da un altro era un poseur. Ma non si poteva fare a meno di guardarlo e giudicarlo. Dal momento in cui era comparso sulla scena del mondo, non era stato più possibile ignorarlo.

Agli occhi di molti, oggi, la sua musica appare volgare e dozzinale. Per altri conserva un fascino eterno. Rassomiglia molto all'uomo: sempre originale, sempre ricca di idee, spesso difettosa, spesso caratterizzata da una pseudo-nobiltà. È eternamente varia, e va dalla delicata intimità di quel delizioso brano per pianoforte *Au bord d'une source* agli atteggiamenti mefistofelici dell'imponente Sinfonia Faust. Con Liszt ci sono sempre la carne e il diavolo da una parte, e il coro angelico dall'altra. Le opere diaboliche sono invariabilmente più interessanti di quelle religiose (si sente continuamente ripetere, del resto, che il peccato è più interessante della virtù). La musica di Liszt può essere vuota come nel *Grand galop chromatique*, visionaria come nella Sonata in si minore, semplice come nella Canzonetta di Salvator Rosa, complicata come nella Fantasia sul Don Giovanni, sommessa come nel Pensieroso, scintillante come in *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Può essere nazionalistica, come nelle Rapsodie ungheresi così spesso derise (qualcuno una volta disse che nessuno avrebbe trovato niente da ridire se l'autore le avesse chiamate Rapsodie zingaresche), o bachiana come nelle varie trascrizioni delle composizioni per organo di Bach, o pervasa di religiosità come nell'oratorio *Christus*.

Soprattutto, Liszt portò nella musica nuove concezioni di forma e di armonia. Béla Bartók, in un saggio, sottolineò certi evidenti difetti della sua musica. Ma, aggiunse, non erano cose importanti. « Noi dobbiamo ricercare l'essenza di queste composizioni nelle idee nuove che Liszt fu il primo a esprimere e nell'audacia con cui indicarono la via del futuro. Queste cose lo innalzano, come compositore, a livello di grandi. » Tra gli altri contributi, Bartók citava:

... Le audaci svolte armoniche, le innumerevoli digressioni modulanti, come la sovrapposizione, senza alcuna transizione, di due tonalità molto distanti tra loro, e molti altri elementi che



richiederebbero l'uso di termini troppo tecnici. Ma questi sono particolari La cosa più importante è la concezione assolutamente nuova che si manifesta nelle opere principali (la Sonata per piano e i due movimenti esterni della sinfonia Faust, per esempio), e che le fa annoverare tra le più eminenti creazioni musicali del diciannovesimo secolo. Formalmente, inoltre, pur senza rompere completamente con la tradizione, Liszt creò molte cose nuove. Così si trova in lui - per esempio nel Concerto in mi bemolle per piano - la prima perfetta realizzazione della forma-sonata ciclica, con temi ricorrenti trattati sui principi della variazione ... Umanamente si capisce benissimo come non rifiutasse il romanticismo del suo secolo, con tutte le relative esagerazioni. Da questo deriva il pathos esageratamente retorico, e senza dubbio si spiegano così anche le concessioni fatte al pubblico sin nelle composizioni più belle. Ma chi si ferma a mettere in evidenza questi punti deboli soltanto - e ci sono ancora alcuni amanti della musica che fanno proprio questo - non vede l'essenza che c'è dietro di essi.

Bartók fu tra i primi a riconoscere in Liszt quella forza feconda che in realtà fu. Brahms e Wagner lo avrebbero eclissato, come creatore, durante il diciannovesimo secolo; e tra il 1925 e il 1950 rimase quasi ignorato. Ma può darsi che si finisca per scoprire che il profetico Liszt ebbe nello sviluppo della musica una parte più importante di ogni altro compositore suo contemporaneo. Il posto che gli spetta nella storia musicale dev'essere ancora riconosciuto in tutta la sua maestosa grandezza.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)