



Il concerto di Liszt a Schönbrunn nel 1871. Sotto: il musicista a Weimar nel 1884. A destra, un suo spartito autografo



A cent'anni dalla morte del musicista c'è ancora una forte resistenza a elevarlo al rango di «grande». È una semplice questione di gusto o anche per noi, come per i suoi contemporanei, è troppo scomodo?

Le piace Liszt? Sì, forse, non so

di PIERO RATTALINO

CENT'ANNI or sono, il 31 luglio, moriva a Bayreuth Franz o François o Francesco Liszt o, in ungherese, Liszt Ferenc. Di famiglia di origine tedesca (Liszt, trasformato in Liszt per motivi di fonetica), il Nostro era stato educato a Vienna, aveva studiato ed aveva risieduto a lungo a Parigi, aveva quindi girato il mondo in lungo e in largo, aveva abitato a Weimar e poi a Roma, e nell'ultimo quindicennio di vita si era diviso tra Roma, Weimar e Budapest. Aveva conosciuto Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Wagner, e in pratica tutti i grandi musicisti dell'Ottocento fino a Brahms e a Borodin. La sua prima composizione — una variazione su un valzer di Diabelli — era stata pubblicata nel 1823, l'ultima — *En rêve* — l'aveva terminata da poco. Non era neppure tanto vecchio, perché al momento della morte gli mancavano poco meno di tre mesi a compiere settantacinque anni, ma era l'artista che più intensamente aveva vissuto l'evoluzione del secolo XIX: con lui scompariva un pezzo vivente di storia, e di quale storia!

mo con cura è proprio questa. Posto che la *Bagatella senza tonalità* e *Disastro* sono degnissime di figurare tra le opere precorritrici che spiegano l'evoluzione della musica colta occidentale del Novecento, la *Rapsodia ungherese n. 2* e il *Sogno d'amore n. 3* sono o non sono rispettabili capolavori? E pari la *Rapsodia ungherese n. 2* alla *Polacca op. 53* di Chopin? E pari il *Sogno d'amore n. 3* al *Notturmo op. 27 n. 2* di Chopin?

che si tratta di tesi non ancora maturata nella coscienza collettiva di oggi. Nessuno è disposto a riconoscere, intimamente e senza riserve, che il *Notturmo. Sogno d'amore* di Liszt sia pari ad qualsiasi dei notturni di Chopin, neppure il meno riuscito. E questa resistenza a collocare Liszt al rango dei maggiori creatori del suo tempo e di ogni tempo ci impedisce poi di studiare Liszt in quanto Liszt.

dell'Ottocento come uomini di pensiero; Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi operano come uomini d'azione. Ma i primi creano musica strumentale o vocale da concerto, i secondi creano melodrammi. Ora, Liszt non è uomo di pensiero ma di azione, sebbene crei non melodrammi ma musica da concerto. Potremmo fare con Wagner il caso inverso. Come drammaturgo, Wagner è uomo di pensiero che, non meno di Beethoven o di Chopin, non bada alla popolarità. Per Liszt, come per Rossini o per Donizetti, il successo è invece una condizione imprescindibile dell'operare. E come ci sono in Rossini o in Donizetti la tolleranza verso i libretti non sempre esemplari e verso le richieste dei cantanti e verso i mille e un compromesso del teatro lirico, c'è nel Liszt creatore la tolleranza verso le commissioni che il Liszt concertista è disposto ad affrontare, pur di conquistare un nuovo pubblico.

C'è un nucleo di verità che Liszt scopre ben presto ed a cui non rinuncia mai: le pagine più preziose di Liszt, quelle che si scrive per sé, non per l'esecuzione pubblica, e le pagine che in vecchiaia è costretto a scrivere per sé, perché nessuno le vuole sentire, toccano i livelli profondissimi di intuizione, di intelligenza, allo specchio. I miti del destino individuale e del destino collettivo dell'uomo percorrono però tutta la sua opera, contemporaneamente a un livello spietato e a un livello feroce, assoluta, a livello di dubbio, a livello di entusiasmo pieno, a livello di propaganda. Per molti anni Liszt persegue il successo e lo ottiene: prima, libero imprenditore, dimostra come un concertista di pianoforte possa imprimere una svolta alla vita culturale ed avere l'Europa ai suoi piedi, poi, direttore di un teatro di corte,

Dice bene Rattalino che la musica di Liszt non entra nelle correnti del gusto come una lama nel fodero. Ci sta stretta. E stretta, nel «fodero» delle convenzioni, sta anche la vita di Liszt. Fu Clara Schumann a rilevarlo come, in Liszt, arte e vita coincidono.

Anche più di Rossini, che pure ha un primato, Liszt fece scoppiare il gusto di un concerto, nel 1823. Liszt aveva dodici anni. I primi sei li aveva trascorsi in continui malanni, più di là che di qua, ma gli erano serviti a maturare la vocazione musicale, irresistibilmente esplosa nei secondi sei anni della sua vita.

C'era in cielo una cometa, quando Liszt nacque, che — si diceva — portava bene, e la madre l'aveva sempre tenuta d'occhio. Fu la cometa a salvare il bimbo, e fu Beethoven a indicare il pezzo che avrebbe portato bene a tutto il mondo della musica. L'abbraccio, e gli sussurrò: «Va', tu sei un fortunato e renderai fortunati altri. Non v'è nulla di più bello».

Dopo i successi di Vienna, venerdì, nel 1824, quelli di Parigi. Non avevano finito i maligni di additare nel fortunato ragazzo il musicista della «destra», che Liszt, nel 1830, fu subito il musicista della «sinistra». Intonata da Berlioz (Liszt si era schierato con la *Jeune France*), si riscattava a Parigi la *Marsigliese*. Liszt dedicò a La Fayette la sua *Sinfonia rivoluzionaria*. Aveva avuto altre crisi, ma la madre, che aveva tenuto d'occhio la cometa, tenne d'occhio anche la storia, e disse che il cannone aveva guarito Liszt.

Non se ne andò in gloria. Del suo enorme catalogo di musiche per pianoforte erano popolari non più di una ventina di pezzi, che la critica non considerava alla stregua dei capolavori assoluti e che i concertisti collocavano preferibilmente alla fine dei programmi, come se non potessero mai più di una volta entrare in allegria dal pubblico. Le sue composizioni per orchestra venivano eseguite raramente, ed una sola di esse faceva già veramente parte del repertorio e vi sarebbe rimasta. La sua vasta produzione di musica sacra non era entrata né in sala di concerto né nell'uso liturgico. Come personaggio era rappresentativo ma un po' imbarazzante. Soltanto come maestro di giovani pianisti era veramente apprezzato, e soltanto in questo campo poteva essere considerato una presenza attiva nella cultura europea del suo tempo. Un sopravvissuto, dunque. Morì a Bayreuth, dove si era recato per assistere ai festival del suo amico e nemico Richard Wagner. E lì la figlia Cosima lo seppellì, come un eroe minore nel cimitero dell'eroe supremo. Aveva stabilito di essere sepolto a Budapest, dove lo avrebbero venerato: la figlia si tenne la salma in casa e la colò nel santuario di famiglia, negandole il mausoleo. E a Bayreuth giace ancora dopo cent'anni.



Le fortune concertistiche delle opere di Liszt non subirono dopo la sua morte né un sensibile incremento né un sensibile affievolimento; le sue fortune critiche, già precarie, subirono un tracollo, e nel periodo fra le due guerre, mentre si avviava a scomparire dalla scena la generazione dei concertisti nati intorno al 1850, anche le sue musiche per pianoforte apparvero sempre più raramente nei programmi dei recitals. Ad affermare la grandezza assoluta di Liszt furono pochi: Ferruccio Busoni tra il 1900 e il 1920 e Béla Bartók tra il 1920 e il 1940, mentre il culto di Liszt pianista era vivo ancora nell'Unione Sovietica e l'interesse per il Liszt creatore si manteneva in Gran Bretagna. Nelle grandi storie della musica la figura di Liszt era ingombrante: non la si poteva espungere, non la si poteva aggregare alle schiere del «minor», e non si sapeva collocarla a lato dei maggiori. Liszt come Bach? Nemmeno pensarci. Liszt come Beethoven? Certamente no. Liszt come Chopin? Forse sì, ma in fondo no. Liszt come Liszt? Impossibile.

Già tutto l'Europa come un pianista leggendario, inventando un nuovo modo di programmare, nonché il suonare a memoria e il puntare sulla musica nuova del suo tempo: Beethoven, Chopin, Schumann. Quando si stavano di essere «salottieri», si esibivano per beneficenza o per scopi culturali: la costruzione del monumento a Beethoven o i soccorsi ai sinistrati ungheresi.

Una congestione polmonare, via via sempre più grave, lo portò agli ultimi giorni. Il 25 luglio si fece trasportare in teatro per riascoltare il *Tristano e Isotta* e, dopo giorni di crisi e di delirio, morì quietamente alle due del mattino.

Verdi, Wagner, Rossini lasciarono concrete sostanze: Liszt soltanto la sua tonaca, qualche canica e sette fazzoletti. Stretto «stretti» anch'essi. Niente di Liszt entra come una lama nel suo fodero. Dice bene Rattalino.

Una volta in Italia, in Ungheria e ancora a Weimar, componendo tantissimo e portando avanti il rinnovamento di vecchie strutture musicali. Si riappacificò con Wagner e Cosima, fu a Bayreuth nel 1876, per l'inaugurazione del Teatro, vi ritornò nel 1882 per il *Farsfall*, fu indicato da Wagner come la persona senza la quale nessuno avrebbe udito una nota della sua musica.

La morte di Wagner lo colpì profondamente; tutto un mondo era scomparso che lui aveva scoperto, e a quel mondo consacrò, disinteressatamente, gli ultimi anni. Intraprese nel 1885 una intensa tournée in Europa, dovunque accolto come un trionfatore; avvisò nel 1886 un secondo giro, interrotto per partecipare, a Bayreuth, al matrimonio della nipote Blandine.

Ora, la domanda a cui dovremmo essere in grado di rispondere è che invece evitila-

Nella collana «Le sfere» diretta da Luigi Pestalozza, sta per uscire una raccolta di saggi di Liszt, inediti in Italia. Il volume, curato e introdotto da György Kröök, presenta una serie di scritti che vanno da quelli del Liszt ventenne al celebre «Berlioz e la sua Harold symphonique» del 1855 mai tradotti in Italia. Per gentile concessione della casa editrice Unicopli-Ricordi pubblichiamo alcuni passi di quest'ultimo saggio. Si tratta delle pagine nelle quali Liszt scrive in campo per difendere «la musica a programma» dell'amico Berlioz.

Il programma — in certo modo o a premessa, il linguaggio comprensibile, aggiunto alla musica puramente strumentale, con la quale il compositore intende salvaguardare il pubblico che si accosta alla sua opera da una interpretazione poetica arbitraria, e dirigere in anticipo l'attenzione sull'idea poetica del Tutto, su un particolare del Tutto stesso — è stato così poco inventato da Berlioz come lo è stato da Beethoven, e così poco da Beethoven come lo è stato da Haydn. Per esempio è ben noto il *Capriccio* di Sebastian Bach: «Sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo».

Il programma precedente sono osservati in misura minima, sentiamo dire.

È vero! Ma è come la ghianda della quercia i cui germogli sono tutti semplici, anche quelli dai quali crescono gli alberi, dai quali crescono le idee.

Non è nostro obiettivo addestrarci nella descrizione dell'Oratorio e della Cantata in cui il compito dell'orchestra, nella parte puramente strumentale — dunque senza coro e canto solista —, è stato sempre indirizzato a creare lo sfondo paesaggistico o anche la cornice nella quale si muovono i protagonisti. Il suo contributo è qui

di tipo simile a quello dell'opera. Da quest'ultima deriva la forma di quel pezzo strumentale che ben presto, senza rinunciare alla scena, passò nelle sale di concerto dove divenne autonomo: l'*ouverture*.

All'inizio l'*ouverture* era soltanto un breve preludio che apriva l'opera, e nella sua denominazione conservava fino a oggi il ricordo della sua origine. A poco a poco essa assunse, al di fuori del suo compito che era quello di servire da introduzione a opere drammatiche, un valore e un contenuto autonomi, e in certi casi una forma in sé così compiuta, che venivano presentate alle ouverture anche senza le opere alle quali erano destinate. Anzi, non di rado queste ouverture sopravvivevano come pezzi a sé. Si scrissero allora ouverture senza presentate delle ouverture, e senza le opere alle quali erano destinate. Anzi, non di rado queste ouverture sopravvivevano come pezzi a sé. Si scrissero allora ouverture senza presentate delle ouverture, e senza le opere alle quali erano destinate. Anzi, non di rado queste ouverture sopravvivevano come pezzi a sé. Si scrissero allora ouverture senza presentate delle ouverture, e senza le opere alle quali erano destinate.

Quando la Musica ha un bel programma

di FRANZ LISZT

concepito una *Sinfonia del Faust*, sulla quale lo colse la morte, dimostra quanto Beethoven si avvicinasse all'idea di unire la poesia con la musica strumentale.

Il programma precedente sono osservati in misura minima, sentiamo dire.

È vero! Ma è come la ghianda della quercia i cui germogli sono tutti semplici, anche quelli dai quali crescono gli alberi, dai quali crescono le idee.

Non è nostro obiettivo addestrarci nella descrizione dell'Oratorio e della Cantata in cui il compito dell'orchestra, nella parte puramente strumentale — dunque senza coro e canto solista —, è stato sempre indirizzato a creare lo sfondo paesaggistico o anche la cornice nella quale si muovono i protagonisti. Il suo contributo è qui

di tipo simile a quello dell'opera. Da quest'ultima deriva la forma di quel pezzo strumentale che ben presto, senza rinunciare alla scena, passò nelle sale di concerto dove divenne autonomo: l'*ouverture*.

(...) Sulla sinfonia questa