

Un grande eclettico

ALAN WALKER, *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, London, Faber, 1989, pp. 626, Lst. 35.
DEREK WATSON, *Liszt*, London, Dent, 1989, pp. 626, Lst. 35.
FRANZ LISZT, *An Artist's Journey: Lettres d'un bachelier ès musique 1835-1841*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 260.

Nel prologo al primo volume della sua biografia di Franz Liszt, apparso nel 1983, Alan Walker esprimeva la convinzione che egli rappresentasse "la figura centrale del secolo romantico (a dispetto di Berlioz e di Wagner)", e che fosse tempo che qualcuno "proclamasse finalmente l'idea in un libro". Non c'è dubbio che l'assiduo studioso di Liszt debba condividere questa tesi nel momento in cui si trova a confrontarsi con fonti notoriamente voluminose, contraddittorie e poco trasparenti; ma questa istanza, così come espressa da Walker, ci porta dritto al cuore dell'annoso dibattito che orbita intorno al compositore. Mentre i suoi contemporanei Wagner, Schumann, Chopin e Berlioz sono stati da tempo collocati nell'olimpo della musica, Liszt, almeno nella sua veste di compositore, continua a sostare nel purgatorio dei geni in attesa di giudizio.

Più evidente è il rilievo assunto dalla sua personalità. Egli attraversò l'Europa in lungo e in largo, da Cork a Costantinopoli, da Pietroburgo a Gibilterra; fu un personaggio pubblico di primo piano per più di sessant'anni, incontrando personalità di spicco in tutti i campi; da Heine a Pio IX, da George Sand a George Eliot, da Hans Christian Andersen a Baudelaire. Allo stesso modo Liszt può essere considerato un punto di riferimento fondamentale per compositori del nostro secolo molto diversi tra loro, quali Messiaen e Schoenberg, Bartók e Berio, Stravinskij e Busoni.

Ma l'universalità che lo contraddistingue potrebbe anche essere interpretata sotto una luce negativa: come l'incoerenza, il girare a vuoto di un compositore che aprì innumerevoli strade senza percorrere alcuna fino in fondo. Era un fatto, questo, del quale forse egli stesso aveva coscienza. In una delle prose raccolte da Charles Sutton nel suo volume, si legge: "Si addice all'artista più che a chiunque altro il montare una tenda per campeggiarvi soltanto qualche ora, anziché costruire qualcosa che dia l'idea di un'abitazione permanente. Ovunque vada, egli si sentirà in ogni caso un esule". Quello dell'esilio è ovviamente un tema ricorrente della sensibilità romantica, forse "il tema" per eccellenza. Ma in Liszt esso acquista una connotazione personale. In primo luogo, perché nel suo caso non si tratta soltanto di una categoria mentale, ma di una realtà esistenziale: nel periodo coperto da questo secondo volume di Walker, il compositore, ungherese francofono, viveva in Germania. E tuttavia, giungendo proprio nel momento in cui il mecenatismo dei nobili stava cedendo il passo ai processi di mercato, la sua estraneità non poteva essere totale, perché il suo sostentamento era legato alla presenza in sala di pubblico pagante. Se a Beethoven un reddito fu garantito dalla costante magnanimità di pochi, quello di Liszt dipendeva dalla benevolenza e dalla disponibilità di molti per ogni serata.

Liszt, che in un'altro passo della raccolta di Sutton definisce "le composizioni della scuola moderna" come "opere che in linea di massima aspirano a rappresentare

Attraverso l'analisi di tre libri recenti, Paul Griffiths traccia un ritratto moderno di Liszt, grande viaggiatore europeo, teorico romantico dell'esilio, virtuoso e compositore eclettico.

di Paul Griffiths

l'espressione di una individualità particolare", aveva riconosciuto i tratti distintivi della nuova musica romantica; ciononostante nel suo caso quell'espressione era stata temperata per necessità da un altro fattore: il cattivo gusto del pubblico. Le critiche che tacciano la sua produzione pianistica di esibizionismo, mancanza di raffinatezza, ingenuità e sentimentalismo non tengono conto dell'ineluttabilità di questo risultato, non in quanto espressione di una individualità quanto di una particolare relazione tra compositore e pubblico.

Ma all'origine della sua musica c'erano anche relazioni di diversa natura. Le trascrizioni, chiaramente riconoscibili come sue anche quando estremamente fedeli agli originali, nascevano dall'incontro con la musica di altri compositori. I poemi sinfonici erano una replica a Wagner, un gesto ricambiato da quest'ultimo tanto da far pensare a quelle composizioni lisztiane come al logico anello di congiunzione tra *Lohengrin* e *L'Anello del Nibelungo*. Liszt poteva addirittura spingersi fino al punto di sconfinare nel territorio musicale di altri compositori per dare corpo, come sostiene Walker a proposito delle "polonaise" del 1851 e di alcune altre opere, a "una produzione pianistica coerente attraverso la quale ci giunge, come dall'oltretomba, la voce di Chopin". Ci si chiede allora (ma potrebbe trattarsi di un'anticipazione tematica sul terzo volume di Walker), in quale misura *Christus* sia il frutto della relazione con la principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, e quanto lo si possa considerare un contrappunto musicale ai ventiquattro volumi del suo *Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Eglise*.

A volte, anziché di modelli ideali o ascoltatori immaginari, si trattava di vere e proprie collaborazioni con altri musicisti. Quando nel 1847 Liszt interruppe la sua carriera di virtuoso itinerante, egli abbandonò anche la tribuna per la quale gran parte della sua musica era stata composta. Il pianoforte aveva rappresentato "me stesso, il mio linguaggio, la mia vita"; parole che, considerando tutto il tempo che Liszt deve avere trascorso seduto davanti alla tastiera a comporre musica pianistica, suonano diversamente da un'esagerazione retorica. Durante gli anni di Weimar, Liszt era alla ricerca di una nuova personalità, di una vita nuova. Tutta la tecnica che aveva acquisito non gli sarebbe stata di grande utilità nel ruolo di direttore, e tanto meno nella sua nuova attività di compositore di musica per orchestra. Perciò egli decise di accettare l'aiuto di August Conradi e in seguito di Joachim Raff.

Walker fa di tutto per minimizzare la portata del contributo apportato dai due collaboratori. Tuttavia, non si può attribuire una partitura a Liszt soltanto per avere avallato la strumentazione pensata da qualcun altro; nel tentativo di conformare il musicista all'ideale individualistico del compositore romantico, il suo biografo si lascia sfuggire l'occasione di evidenziare possibili somiglianze tra le tecniche creative di Liszt e quelle di compositori come Rubens o, in misura an-

cora maggiore, Stockhausen. Questo tipo di musica rivela le incrinature del modello che interpreta la comunicazione musicale come un'interazione lineare tra compositore, esecutore e ascoltatore. È piuttosto evidente che nel caso di Liszt il "compositore" non coincide, nei termini di una metafora visiva, con il punto dal quale si origina il raggio di luce, ma piuttosto con un sistema di specchi: gli specchi dell'immaginazione, ma anche quelli della musica già scritta, dell'orizzonte di attesa del pubblico e della pluralità dell'invenzione.

Da questo punto di vista, e contrariamente a ciò che la corrente opposizione tra progressisti e conservatori sembrerebbero indicare, Wagner aveva molto di più in comune con Brahms che con Liszt. Entrambi i primi due, a differenza di quest'ultimo, hanno lasciato dietro di sé una produzione coerente e omogenea, per certi versi interpretabile come un'unica composizione sinfonica; *Parsifal* può essere pensato come l'ultimo capitolo di una storia che ha il suo esordio nel *Vascello fantasma*, con le ultime composizioni di musica da camera di Brahms come coda. Non c'è in Liszt uno sviluppo paragonabile, ma soltanto una sequenza di nuovi inizi improvvisi (i poemi sinfonici nel 1848, le grandi opere di musica sacra nel 1855), senza che lungo tutto il percorso della sua carriera vengano mai del tutto abbandonati i moduli stilistici e formali più antichi. Quando verso la fine della sua vita Liszt ritornò al poema sinfonico con *Von der Wiege bis zum Grab* e alla parafrasi operistica con *Réminiscences de "Simon Boccanegra"*, egli riportò in vita delle energie creative rimaste assopite per decenni. Il risultato è un'opera tumultuosamente sconclusionata, dove le composizioni che sembrano simili possono essere cronologicamente molto distanti tra loro, anche trenta o quarant'anni, mentre a volte quelle scritte nello stesso anno sono così diverse che parrebbe impossibile poterle attribuire a un unico compositore.

Una biografia che seguisse un tracciato lineare non potrebbe che rivelarsi fuorviante, e mi sembra saggia la decisione di Walker di organizzare il materiale del volume per argomento, attraverso una narrazione caratterizzata dalla presenza di numerose interruzioni, e salti in avanti e all'indietro. È una scelta felice anche da un punto di vista pratico, perché il materiale da vagliare è moltissimo: Liszt trascorse la propria vita immerso in un fiume di inchiostro. La prima opera biografica che lo riguarda uscì quando egli aveva appena ventitré anni, seguita nel decennio successivo dall'avvincente battaglia a colpi di romanzo ingaggiata dalle amanti di due compositori. Essa cominciò con l'attacco di George Sand nei confronti di Marie d'Agoult in *Horace*, continuò con quello della d'Agoult contro Liszt, dopo che i due si erano separati, in *Nélida*, per concludersi con *Lucrezia Floriani*, dove la Sand dipinge un ritratto trasognato di Chopin, anche questa volta in seguito alla fine della loro relazione. Tutto ciò avveniva dopo che Balzac, istigato dalla d'Agoult, aveva messo Liszt e la

stessa contessa tra i personaggi di *Béatrix*, ma prima della comparsa sulla scena della più illustre controparte letteraria del compositore, il Klesmer di *Daniel Deronda*.

Questa, in ogni caso, non è che la parte più superficiale e spumeggiante di un denso ammasso di documenti all'interno del quale la scoperta più rilevante fatta da Walker è quella negli archivi vaticani, che riguarda le pratiche di annullamento relative ai Sayn-Wittgenstein, e alla proposta di matrimonio che Liszt fece a Carolyne. Gli ostacoli frapposti dalle leggi canoniche vengono rimossi con fermezza, ma le testimonianze documentarie si fermano, con grande disappunto del lettore che sperava di appagare la propria curiosità, il 20 ottobre del 1861. Due giorni più tardi Liszt e la contessa sarebbero stati liberi di sposarsi, ma non lo fecero, e le foschie autunnali romane continuano a circondare quello che rimane l'enigma più appariscente della vita del compositore.

Meno oscuro e più colorito è il resoconto di Walker sulla relazione clandestina tra Liszt e Agnes Street-Klindworth, che continuano a incontrarsi anche a sole sette settimane dalla nascita di Charles Street (così è nominato sui documenti) avvenuta il 18 luglio del 1855. Non è chiaro perché Walker scarti la possibilità che il bambino sia figlio del compositore: non sarebbe spiacevole immaginare che nel nostro secolo siano vissuti due discendenti diretti di Liszt, la signora di Bayreuth e il manager di una certa società Carbone, insignito della Legion d'onore per "invenzioni di ingegneria industriale".

Il resoconto degli anni di Weimar di questo secondo volume biografico, è il resoconto delle attività di Liszt nel suo ruolo di amante ma anche di funzionario di corte, di direttore d'orchestra ma anche di uomo di famiglia, di patriota ungherese ma anche di insegnante di pianoforte, di propagandista ma anche di compositore. L'eloquente commento musicale di Walker è altrettanto avvincente delle sue considerazioni su altri filoni della vita del compositore. Anche le note a piè di pagina, perfettamente integrate nella lettura del testo, possono puntare con precisione verso il centro indefinito di una figura la cui centralità è altrettanto indefinita.

Chiunque abbia una certa familiarità anche solo con una piccola parte delle diverse centinaia di quadri, disegni, e fotografie che costituiscono le testimonianze iconografiche di Liszt, non avrà potuto fare a meno di notare la straordinaria mutevolezza dei suoi tratti, e la conseguente notevolissima diversità che esiste tra molte delle immagini che lo raffigurano, quasi irriconoscibili come riproduzioni dello stesso modello umano. Se ciò non bastasse, si contano a decine le persone che, incontrandolo dopo aver avuto occasione di vederne un ritratto, hanno affermato che i suoi lineamenti esprimevano qualcosa che nessun artista avrebbe mai potuto cogliere e riprodurre a beneficio dei posteri.

La pubblicazione di *Liszt* di Derek Watson giunge forse in un momento poco fortunato, visto che

coincide con quella del volume di Walker. Il confronto non può che essere diretto e immediato, sebbene le discrepanze non siano di grande rilievo e non siano tali pertanto da oscurare la bravura dell'autore, che riesce a condensare gli avvenimenti di una vita lunga e intensa nell'arco di centosessanta pagine. Adottando una metodologia opposta a quella di Walker, Watson tratta la vita e l'opera del compositore come temi separati, sebbene la parte più interessante e originale del libro sia quella in cui i due argomenti si sovrappongono, in una sequenza di capitoli in cui l'autore prende in considerazione le caratteristiche più generali della realtà musicale lisztiana; il suo pianismo, il linguaggio musicale e le trascrizioni. Qui si trovano indizi (le considerazioni sulle cadenze, ad esempio) che lasciano intravedere possibili linee di continuità all'interno di un'opera così varia come quella di Liszt, mentre l'ipotesi di Walker a questo proposito, il suo tentativo di individuare nelle chiavi l'elemento caratterizzante del linguaggio musicale del compositore, non sembrano portare nella direzione giusta; la chiave di fa diesis maggiore di certa musica di Skrjabin o di Messiaen comunica un senso di elevazione spirituale senza che in essa vi siano particolari somiglianze con quella di Liszt e l'identificazione del re minore come il tono dell'intensità drammatica è un luogo comune. Molto acute sono ancora le osservazioni di Watson sul repertorio pianistico lisztiano: l'autore riesce a essere estremamente eloquente anche attraverso un'esposizione molto concisa e corredata solo da qualche esempio musicale. In un solo breve passaggio, dedicato alle diverse versioni degli *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*, si trovano notazioni di cruciale importanza sulla trascrizione, e specialmente sull'autotrascrizione, una pratica cui Liszt si dedicò massicciamente creando più versioni di molte delle sue opere.

Watson e Walker sono comunemente concordi nel difendere Liszt dalle accuse di coloro che vorrebbero attribuire la sua prosa alla penna della sua amante, senza però spingersi (come fa Sutton nella sua traduzione della raccolta di prose pubblicate sotto il titolo di *An Artist's Journey*) fino a sostenere che si tratti in gran parte "delle idee di Liszt espresse con le parole della d'Agoult". Possiamo parlare di "Liszt come uomo di lettere" allo stesso modo in cui parliamo di "Liszt come autore del *Tasso*", ben sapendo che "Liszt", in entrambi i casi, non possiede quella solidità che "Goethe" avrebbe avuto al suo posto. Non si parla di una persona, ma di un fenomeno, e la scia avventurosa lasciata dietro di sé dal fenomeno rappresentato dalla coppia di fuggiaschi, il compositore e la contessa, in viaggio per l'Europa dal 1835 al 1841, è senza dubbio un ottimo soggetto di intrattenimento per un lettore. La storia si conclude con le lettere della Sand, di Heine e di Berlioz, e con l'articolo che ha per tema il futuro della musica sacra, pubblicato nel 1835 sotto il nome di Liszt. Nelle parole che profetizzano l'avvento di una musica "allo stesso tempo drammatica e sacra, semplice e maestosa, commovente e solenne" si scorge un'anticipazione della vigorosa irregolarità che sarà uno dei caratteri ideologici dominanti nella seconda metà del secolo. □

(trad. dall'inglese di Anna Bertolino)