

Le parafrasi di Liszt

L'immagine di Liszt è fortemente legata all'estesissima sezione del suo catalogo dedicata a trascrizioni e parafrasi: la loro composita schiera rischia di far velo al capitolo più nutrito delle composizioni originali, eseguite nella prassi concertistica in numero sorprendentemente esiguo. Verso un compositore che ha prodotto 1400 numeri d'opera c'è tanta pigrizia e routine da parte degli interpreti nella scelta dei brani: molti di essi, quasi ignoti, sono meritevoli di un nuovo ascolto e spesso di un nuovo approccio. Ma proprio la presenza di tante trascrizioni ha screditato per decenni la figura di Liszt tacciata di quel vacuo virtuosismo che nella sua giovinezza fu invece la carta vincente del suo successo europeo. Non è qui la sede per approfondire il concetto di "virtuoso" e degli equivoci che spesso accompagnano questa parola. Basti dire che da elogiativa, essa è passata ad essere dispregiativa, collegata com'è all'idea di funambolo. La fortuna storica dell'opera di Liszt ha seguito, per così dire, itinerari secondari, lungo i quali mai è venuto meno il gradimento del pubblico sui titoli più scontati e accattivanti, ma dove è sostanzialmente mancato il lasciapassare dei benpensanti e dei "sacerdoti dell'impegno". Peccato che il più delle volte il giudizio su Liszt sia stato dato sulla scorta di una conoscenza assai lacunosa della sua opera. In realtà gli anni 1860-1880 furono per Liszt pieni di chiaroscuri: accanto al rispetto per la sua leggendaria carriera affioravano puntualmente perplessità e scetticismo sulle sue creazioni musicali. È quindi lecito affermare che mai Liszt abbia ottenuto un vero consenso, dimostrando paradossalmente che colui che apparve artista sin troppo "facile" attende ancora un pubblico che, accanto al piacere dell'ascolto, possieda tutti i necessari presupposti culturali per comprendere. Un programma di recital composto esclusivamente di parafrasi è stato per decenni un'idea poco seria, e come tale, respinta: oggi qualcosa è cambiato e gli isolati ma autorevolissimi estimatori di Liszt musicista hanno aperto varchi significativi nella tradizionale diffidenza. Vorrei aggiungere che anche per Liszt vale una verità universale: una cattiva esecuzione danneggia la composizione. Scontato, mi si dirà. Non proprio, se si pensa che cattiva esecuzione, nel caso di Liszt, significa normalmente incapacità di comprendere le ragioni dell'autore e conseguente utilizzo del brano per una mera, volgare esibizione di bravura digitale. In alcuni stili artistici, il liberty ad esempio, la distanza tra l'estrema finezza e il cattivo gusto è minima. Nel nostro caso l'interprete lisztiano ha, nell'indagine artistica ed estetica che sta alla base delle migliori parafrasi, una parte di decisiva importanza e mai come in Liszt (ma potrei citare anche Saint-Saëns) tale scelta appare facile, mentre invece si richiedono strumenti culturali sofisticati.

Il costume di improvvisare su temi occasionali era negli anni '20-'30 il piatto forte del virtuoso che si esibiva in concerto, e il caso di Liszt conferma questo costume (basti ricordare che Liszt, suonando alla Scala, sollecitò i suggerimenti del pubblico e di conseguenza gli toccò improvvisare sul tema - non musicale... - Il Duomo di Milano).

La nostra prospettiva storica ci fa pensare che il mondo musicale dell'epoca fosse dominato da personalità come Schubert, Schumann, Mendelssohn, mentre in realtà il successo di massa arrideva ad altri virtuosi che, in veste di compositori, la storia ha cancellato. Quindi i primi passi di Liszt erano collocati nel più tipico ed effimero costume dell'epoca, ma manifestarono in breve una prepotente personalità. Va inoltre detto che le parafrasi e le trascrizioni che oggi eseguiamo non appartengono alla massa incolore di trascrizioni da melodrammi ad uso familiare, pianisticamente accessibili ad un vasto pubblico e unico mezzo di diffusione delle novità - tempi beati - che il pubblico desiderava conoscere e riprodurre (Schumann analizzò la Sinfonia Fantastica di Berlioz attraverso la trascrizione lisztiana per pianoforte, peraltro di scoraggiante complessità). Le parafrasi di Liszt erano eseguibili solo dall'autore stesso o da pochissimi altri ed erano la sintesi di innumerevoli improvvisazioni intorno alle quali si creò la sua leggenda. Il loro corpus rappresenta uno dei vertici del pianismo tout-court e, come tale, hanno addirittura guadagnato fascino nel tempo. La parafrasi ha numerosi volti e si presenta in modo insistente nel corso del XX secolo, nella misura in cui le idee originali si sono gradualmente inaridite e si è ricorso sempre più spesso alla creazione, per dirla con George Steiner, "secondaria".

La preparazione culturale di Liszt non può essere certamente definita accademica e rischia di sembrare dilettantesca. Basta però confrontarla con altri musicisti dell'epoca per riconsiderare lo scetticismo da essa generato. Autodidatta frenetico, Liszt lesse di tutto un po' e da molte e diverse fonti trasse succosi motivi di ispirazione. Schumann e Liszt segnano veramente la svolta romantica, per la convinzione radicata che la musica trovi nuovi e ricchissimi stimoli nella letteratura e nella poesia. Da Petrarca a Dante, da Raffaello a Sénancour, da San Francesco all'insurrezione di Lione, dai Ritratti storici ungheresi a Faust, sono innumerevoli le fonti dalle quali l'onnivoro Liszt ha tratto alimento per la sua fantasia. Proprio questa cultura cosmopolita si è rivelata il suo tallone d'Achille. Nessuna cultura nazionale, né quella tedesca né quella francese e neppure quella italiana (Roma si è mai resa conto di aver ospitato l'ungherese per una ventina d'anni?) lo ha accolto come membro effettivo. Viceversa l'Ungheria che nell'autonomia da Vienna cercava simboli, lo fece eroe nazionale. Ma ciò non bastò a definire e collocare Liszt in un ambito rassicurante. In questo contesto il melodramma italiano giocò un importantissimo ruolo nella sua formazione estetica. Non deve impedirci di vedere chiaro in ciò la straordinaria amicizia umana ed artistica tra Wagner e Liszt, che comunque maturò quando Liszt aveva formato già il suo linguaggio. In esso si ritrovano con assoluta chiarezza stilemi melici derivanti dal melodramma italiano. Le prime trascrizioni e parafrasi da Rossini (1835), Donizetti (1835), Bellini (1836), Mercadante, (1838) e Verdi (1847), sono infondo un risultato ed insieme un laboratorio nel quale egli analizza con ammirevole intelligenza pregi, caratteristiche e tic della prassi compositiva ed esecutiva del melodramma. L'adesione non è occasionale né formale. E' un'osmosi talmente efficace che ne troviamo tracce in testi ben lontano dall'improvvisazione di successo; testi nei quali Liszt si è impegnato senza ironia né istrionismi (per esempio, per citare alcuni capolavori, i tre Sonetti del Petrarca e le quattro Valses Oubliées). Liszt ha dunque imparato a melodizzare dagli italiani in uno stile composito che non esclude Chopin né Meyerbeer; ma che appare inconfondibile. Con tutti i dovuti distinguo egli fa parte di una linea di musicisti i quali hanno sentito la melodia nei suoi legami diretti con l'Opera lirica: intendo parlare di Weber, Chopin, Paganini. Ad essi si può grossolanamente contrapporre un altro gruppo di musicisti - come Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms - che, in modo crescente nei quattro nomi, non riuscì a penetrare completamente o addirittura non comprese le ragioni del teatro musicale (certi commenti di Schumann su Rossini, ad esempio...). La capacità miracolosa di Liszt di aderire al testo da parafrasare fa sì che le composizioni su tema non originale siano nella maggior parte del catalogo un'insuperabile sintesi critica dell'opera prescelta, attraverso la quale possiamo persino intravedere l'immagine di tale opera ai tempi di Liszt, la sua ricezione - basti citare il caso delle Reminiscenze dal Don Giovanni di Mozart. Ma, paradossalmente, tutte le pratiche di trascrittore recano il suo marchio inconfondibile: la Pastorale trascritta per pianoforte è di Beethoven o di Liszt? Il testo è di Beethoven ma essa suona opera di Liszt. A tal punto Liszt è il pianoforte. Il giudizio sull'opera di Liszt manca ancor oggi di una prospettiva storicistica. Si valuta con lo stesso metro un brano del 1840 e un altro dell'80. Ciò è palesemente improprio e impedisce di osservare la centralità della figura lisztiana nell'arco di tempo che va dalla Nona Sinfonia sino al primo Debussy, un arco nel quale è sorto e tramontato l'intero fenomeno del Romanticismo musicale.

Nella vita stessa di Liszt si possono distinguere tre momenti e in essi definire con maggiore chiarezza le sue parafrasi. il primo, che giunge sino al suo ritiro a vita privata, nel 1847, comprende gli esordi e la folgorante carriera concertistica: in quegli anni il successo di Liszt è appunto veicolato dalla sua inarrivabile capacità di leggere qualunque musica e farla propria. Le parafrasi sono numerosissime e esprimono senza pudori il desiderio di assecondare le richieste del pubblico. Ciò non impedisce che il processo evolutivo del compositore si sviluppi brillantemente. Reminiscenze da Norma e Reminiscenze da Don Juan, soltanto per citare due esempi, sono già capolavori. Il secondo, il periodo di Weimar dal '47 agli anni '60 (Rigoletto, Il Trovatore, il Valzer dal Faust di Gounod, le trascrizioni da Wagner) e infine gli ultimi anni e lo stile tardo (Simon Boccanegra, Aida, Parsifal). Credo appaia ben chiaro all'ascolto la distanza che divide brani di linguaggio ed ambizione nettamente distinte. Bellini e Mozart appartengono al periodo nel quale Liszt andava affermando la sua personalità prepotente e scopriva inaudite possibilità strumentali. Egli inventava una nuova tecnica pianistica,

nuovi ambiti espressivi, intuendo come il pianoforte potesse gareggiare nel canto spiegato con le voci del melodramma. Dalle sue mani nascevano invenzioni fluviali e brani di diabolica difficoltà ed enormi ambizioni. Le nuove sperimentazioni tecniche portarono alla creazione di sonorità sconosciute dove il pianoforte veniva sfruttato anticipando la sua evoluzione strutturale. Rigoletto e Trovatore sono già al di là del gesto clamoroso del 1847, quando Liszt rinunciò alla carriera concertistica per dedicarsi alla composizione, beninteso non di parafrasi, ma di grandi opere sinfoniche. Rigoletto è una splendida occasione per cogliere con quanta ironia Liszt guardasse a se stesso ed al gioco dell'istrione. È l'ironia una chiave di lettura essenziale per tanta parte della sua musica, dove l'autore prende le distanze dal suo personaggio e manipola materiale tematico, spesso non suo, con un consapevole distacco. In Norma Liszt "incarna" "il virtuoso-eroe, in Rigoletto egli "rappresenta" se stesso come virtuoso sommo (un altro formidabile esempio di ironia è il Valzer dal Faust di Gounod). Un compositore impegnato a scrivere una Faust Symphonie e un Christus non può prendere troppo sul serio una parafrasi. Nondimeno la sua raddomantica capacità di cogliere l'ethos dell'opera si affinava e raggiungeva i vertici nella tarda età, quando le uniche sue opere gradite agli editori come Ricordi, erano ancora e solo parafrasi. Ecco nascere Aida, Simone e Don Carlos, tre straordinari capolavori: geniali nella struttura, nelle scelte, nell'invenzione di atmosfere evocative, nel pianismo prosciugato, impietrito, artritico, nell'armonia che viene da Verdi ma approda a Liszt. Tutto suona moderno e ieratico, come Liszt era divenuto, secondo le testimonianze di coloro che lo ascoltarono; su tutto spira aria profetica.

Debussy è a un passo, Bartók nasce da qui. La doppia conclusione di Aida, una per l'applauso, l'altra per la poesia, ci dice come ancora Liszt sia dibattuto tra il venerato virtuoso e il Liszt più vero, lo sconfitto e misconosciuto compositore incompreso financo dalla figlia Cosima e dal genero Richard Wagner.

Liszt ha imparato nel corso della sua lunga vita a ridurre gradatamente le proporzioni strumentali, partendo da un linguaggio che pecca di gigantismo ed enfatismo e giungendo ad una formidabile capacità di concentrazione energetica. Molto spesso la linea musicale del tardo Liszt è ridotta ad una monodia priva di riferimenti armonici. Il gesto tecnico ha perso l'infalibile disposizione della mano per la quale l'impossibile diveniva realizzabile, ma ogni grumo sonoro ha un peso specifico ignoto al giovane Liszt. Tale linguaggio, che apre spazi sterminati al Novecento, viene usato da Liszt anche nelle ultime parafrasi verdiane, in particolare nel Bocanegra: l'ultima pagina di questo brano, un accordo di mi maggiore, tradisce nella sua ossessiva ripetizione quanto i trionfalismi tipici di Liszt abbiano cambiato valenza e come il Prometeo del pianoforte sia giunto per le sue strade agli stessi panorami desolati della Grande Sonata in sol maggiore (1878) di P. I. Ciajkovskij: la sopravvivenza della tonalità è un disperato atto di volontà. L'Aida è invece uno studio sul timbro pianistico, evocativo di atmosfere esotiche di gusto decadente: una prova magistrale della sensibilità del compositore ungherese, pronto a cogliere nelle nuove opere appena rappresentate stimoli preziosi.

Guardando all'insieme delle parafrasi verdiane, si può azzardare un profilo del compositore italiano visto dagli occhi di Liszt: prevalgono in tale ritratto i caratteri di una drammaticità vigorosa, che rammentano le Cronache Italiane di Stendhal. L'Italia non è il paese allegro e spensierato che si soleva contrapporre alla serietà teutonica, e le storie raccontate da Verdi e Bellini sono esaltate da un'adesione appassionata, che sottolinea la loro nobile grandiosità.

Concludendo circolarmente: in una parafrasi si ascolta musica di Verdi e Bellini o musica di Liszt? È una domanda rivolta all'interprete. Un lavoro di mestiere, quale potrebbe facilmente essere una parafrasi, diventa nelle mani di un grande compositore arte "secondaria" (ovvero commento, chiosa, argomento intorno), ma non per questo arte di secondaria qualità. Liszt interpreta (nel senso etimologico) il testo e a sua volta l'esecutore deve interpretare la sua interpretazione. È un'operazione al quadrato, che coglie Verdi e Bellini attraverso Liszt, ma forse, ancor più, Liszt attraverso Verdi e Bellini.

Michele Campanella