

Note di Sala. Lizst

La *Sonata in Si minore* è l'opera di Liszt di cui si è più discusso e scritto. È la composizione che ha dato al suo autore l'opportunità di essere annoverato tra i musicisti "seri" e rispettabili. In questa sede non desidero ripetere concetti e postille che sono ormai ben note agli appassionati. Eviterò quindi di soffermarmi sulle specificità formali e linguistiche della *Sonata*. Vorrei cercare di esprimere alcuni semplici opinioni, del tutto personali, che sono frutto di una lunga consuetudine con questo spartito.

Innanzitutto penso che la comprensione della *Sonata* non possa prescindere dalla conoscenza della *Faust Symphony* e, parallelamente, la *Sonata* sia indispensabile per entrare nel mondo della *Faust Symphony*. Se noi, a ragion veduta, consideriamo la *Sonata* e la *Faust* i capolavori di Liszt, dobbiamo ammettere che la relazione tra i due lavori è strettissima. Questo non vuole e non deve significare che sotto la *Sonata* si nasconda un programma, così come esplicitamente avviene per tutte le opere maggiori di Liszt. I molteplici tentativi di attribuire un senso preciso allo sviluppo musicale della *Sonata* sono del tutto inutili e in un certo senso fuorvianti. Ma anche la *Faust Symphony* si legge molto più facilmente se il rapporto con il dramma di Goethe viene tenuto a distanza, evitando di cercare collegamenti a tutti i costi. Entrambe le opere non seguono un programma ma dipingono dei caratteri (*Eine Faust Symphony im drei Bilder*). Se andiamo a lavorare sulla drammaturgia della *Sonata* e poi su quella ben più complessa della Sinfonia, ci rendiamo conto che i contrasti tra i temi musicali che erano parte della fisiologia della Forma-Sonata classica (una volta si usava dire "tema maschile" e "tema femminile"), sono ora psicologici e non necessariamente attribuibili a diversi "personaggi" ma piuttosto ad un solo protagonista: Franz Liszt. Persino quando i ritratti (*Bilder*) intendono descrivere Faust, Gretchen e Mefistofele, davanti a noi appare un solo volto: quello del suo autore. L'intreccio tra vita ed arte, una delle caratteristiche più evidenti della poetica romantica, trova in Liszt un esempio emblematico. Siamo autorizzati a vedere nella sua musica la persona stessa del musicista ungherese, il suo carattere, le sue emozioni. La musica diventa una confessione, un autoritratto, consapevole o no conta poco. La celebre tecnica di trasformazione dei temi lisztiani in caratteri sempre nuovi, ferma restando la base motivica ed armonica, è sì un aspetto fondamentale della sua sapienza musicale, ma a livelli più sottili è una manifestazione della sua personalità. Liszt è stato un uomo assai inquieto, sempre alla ricerca di una pace interiore e che viveva una vita densa di esperienze molto diverse tra loro. Il suo conflitto, all'epoca in cui furono composte la *Sonata* e la *Sinfonia*, era sopito sotto l'impegno preso con la corte di Weimar, e moderato dalla volontà della principessa Carolyne Sayn von Wittgenstein, sua amante. Ma la decisione di dedicarsi finalmente a opere grandiose che esprimessero in pieno le potenzialità del suo immenso talento, sino ad allora appena intraviste, non poteva modificare i punti nevralgici della sua personalità. La *Sonata* esprime con straordinaria chiarezza e con solida struttura il contrasto insanabile tra la richiesta di serenità e l'insopprimibile inquietudine, o in altre parole la contemporanea presenza di Dio e di Satana. Ciò che nella *Sinfonia* è delineato a chiare lettere nella *Sonata* è appena suggerito. Ma in entrambe le opere quello che colpisce e affascina l'ascoltatore non è tanto il materiale musicale in se stesso quanto l'atmosfera in cui quel materiale prende vita e le sue trasformazioni. Donde viene questa splendida abilità nel mutare la scena psicologica? Dal carattere stesso dell'autore, dalla sua instabilità emotiva. Non faccio alcuna fatica a riconoscere nei ritratti goethiani della Sinfonia una psicologia ricchissima di sfaccettature, ma sempre riferibile al musicista stesso. Gli episodi "emotivi" che ritroviamo nel grande organismo sinfonico sono riscontrabili in altri lavori più o meno importanti dello stesso periodo e tutti riconducono alla fortissima personalità dell'ungherese. Basti ricordare il *Mephisto Valzer*, immediatamente collegabile al Mefistofele della *Faust*, e il poema sinfonico *Prometeo*, uno dei numerosi esempi di eroi nei quali Liszt si autoritraeva.

Ora, nell'eseguire la *Sinfonia* (appena ascoltata nella magistrale interpretazione di Riccardo Muti con la Chicago Symphony) e a livello più semplificato la *Sonata*, il primo problema si presenta nella necessità di organizzare le scosse emotive che appartengono alla fisionomia di entrambi i lavori, fino a rendere comprensibile il discorso musicale così ampio ed instabile. Stiamo parlando di una difficoltà che non appartiene alla musica in senso stretto, perché, nel senso che vado esaminando, non esistono criteri puramente musicali per rendere giustizia alle partiture lisztiane. Esiste invece una bussola

emotiva che ci indica quanto insistere su una direzione (uno stato psicologico) e quanto contrasto creare con una successiva controdirezione. Al termine dei trenta minuti della *Sonata* l'ascoltatore dovrebbe ricevere un messaggio fatto di molte contraddizioni, di conflitti intensi ma di conclusiva unità. Un grande affresco, che comprenda il tormento e l'estasi. Tanto meno valuteremo entrambi come atteggiamenti letterari, quanto più potremo restituirli agli ascoltatori nella loro genuina vitalità. A proposito dell'estasi, i quesiti che sorgono sulla spiritualità lisztiana sono causati dalla contraddizione insita nella vita di Liszt, divisa tra meditazione e dispersione. Liszt era l'uomo che ogni mattina partecipava alla prima messa e alla sera si faceva corteggiare dalle ammiratrici nei salotti di tutta Europa. Nessuna delle due facce è fasulla: esse convivono in un equilibrio instabile per l'intera esistenza di Liszt. E il merito grande della *Sonata* è la chiarezza del contenuto psicologico, avvantaggiato dalla semplificazione dell'ordito pianistico, evidentemente necessaria all'autore nel momento in cui si confronta con l'eredità beethoveniana. Né Schumann né Chopin avevano avuto il coraggio di voltare pagina nell'affrontare il problema della Forma-Sonata: le composizioni sonatistiche di entrambi sono di eccelsa qualità musicale ma di impacciata adesione ai modelli pregressi (il discorso vale anche per le Sinfonie di Schumann). Chopin e Schumann vivono la Sonata con imbarazzo, Liszt affronta di petto il dilemma e propone una nuova Forma nella quale si fonde la tradizione e il frammento romantico, con l'innesto della forma ciclica e della tecnica della variazione da lui sviluppata. Una pietra miliare nella storia della musica.

Della terza *Année de Pèlerinage*, celebre è il solo *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, passato alla storia come anticipazione dei *Jeux d'eau* di Ravel. Purtroppo nella ricezione di questo capolavoro si è instaurato un equivoco di fondo: ci si compiace della onomatopeia che traduce in musica lo scorrere delle fontane e si dimentica di dare all'acqua il senso chiaramente indicato dallo stesso Liszt nella citazione del Vangelo di Giovanni "sed aqua quam ego dabo, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam". I giochi d'acqua dunque non sono un'occasione di piacevole contemplazione quanto un simbolo della purificazione cristiana attraverso il battesimo: insomma qualcosa di un po' più impegnativo intellettualmente. E solo in questo modo essi a buon diritto rientrano nel senso globale del ciclo lisztiano. Tutti e sette i brani compresi in quest'ultimo anno di pellegrinaggio, così lontano nel tempo e nel significato dai due precedenti volumi, sono una meditazione sulla vita e sulla morte. I titoli stessi (per inciso "trenodia", canto funebre, è un termine greco citato da Liszt nei due brani dedicati ai cipressi di Villa d'Este) sono un'esplicita guida all'ascolto di musica che ormai non concede più alcuna carezza all'ascoltatore. Un'inusitata crudezza di linguaggio, ad esclusione dell'*Angelus* e dei *Jeux*, pervade il tessuto armonico e melodico lisztiano. Ci balza davanti agli occhi un uomo, un linguaggio, una musica che non ha precedenti e che ci invita perentoriamente a dimenticare tutto il passato di Liszt. Il fantastico virtuosismo lisztiano che pure aveva mutato valenza nel corso degli anni è qui annichilito. In realtà non si può dire che nei quarantacinque minuti di musica della terza *Année* esista un solo passaggio di tecnica trascendentale. La difficoltà (perché non esiste musica "facile") racchiusa nel ciclo sta nel interpretare il discorso musicale senza compromessi e sostenerlo nelle sue grandi dimensioni temporali.

Sono dell'opinione che se si comprende questa musica si comprende dove Liszt era giunto al termine della vita e del suo percorso creativo. Qui il linguaggio ha trovato una plasticità e una tensione espressiva che lo porta ai margini dell'espressionismo stesso. Ogni compiacimento estetico è abolito severamente, la sensualità che traspariva dal suono della giovinezza lisztiana si è trasformata in durezza rocciosa, il senso della confessione che bandisce ogni codice letterario appare di una forza spirituale sorprendente. In *Italie* riconosciamo momenti di disperazione, grida di dolore, minacciose onde sonori, abbandoni dolcissimi, ricordi, nostalgie, certezze nate dalla fede, oasi di serenità. Infine la fierezza di un vecchio combattente che nella depressione non perde la sua nobile dignità. E' un Liszt che non conosciamo; in un certo senso un Liszt che non *vogliamo* conoscere, che mette in dubbio lo stereotipo che abbiamo coniato su di lui. Eppure *Italie* si confida senza pudori e con assoluta onestà intellettuale: se pensiamo che Liszt sia un autore ancora da scoprire *Italie* è una strada da percorrere, lasciando dietro di noi ogni pre-giudizio.

Chiudo queste note e con esse tutto il ciclo di quattro concerti che vi ha accompagnato nelle celebrazioni del bicentenario lisztiano con un frammento del resoconto di un visitatore di Liszt a Villa

d'Este, che ebbe la ventura di ascoltare l'*Angelus* proprio sul pianoforte Erard sul quale fu composto: "Sai," disse Liszt rivolgendosi a me," in Italia suonano l'*Angelus* trascuratamente: le campane si muovono in modo irregolare e si interrompono, in questa maniera spesso le frasi musicali vengono spezzate". E cominciò ad accennare al pianoforte una breve melodia, come campane che risuonano alte nell'aria della sera. Cessò, ma così dolcemente, che nel silenzio si sentiva la mezza battuta vuota, e l'orecchio ascoltando poteva distinguere il ritmo rotto della pausa. L'Abate stesso sembrava piombato in un sogno: le sue dita cadevano leggermente sui tasti e le campane continuavano [...] Stavamo seduti immobili, Pohling da un lato, io dall'altro. Liszt era come immobilizzato: le sue dita sembravano del tutto indipendenti, casuali guide della sua anima. Il sogno fu interrotto da una pausa e l'*Angelus* terminò (Hugh Reginald Haweis, ecclesiastico inglese in visita a Tivoli nel 1880).

Michele Campanella