

Giordano Montecchi

LO SPECCHIO E IL PODIO

Due secoli di virtuosismo fra musica, mercato, ideologia.

Lo specchio e il podio. Solo e tutti nella vita musicale degli ultimi due secoli.

Questo scritto nasce dall'ampliamento di una conversazione tenuta per la Fondazione Perugia Musica Classica nel maggio 2023, in occasione di un concerto della stagione degli Amici della musica. Il titolo originale era *Lo specchio e il podio. L'lo e il Noi nella musica del Romanticismo*.

Un commento a riguardo può fungere da introduzione a questa riflessione. C'è una doppia coppia: da una parte lo specchio come simbolo di un "lo", un lo musicale, cioè in buona sostanza l'idea del musicista, del solista che, a tu per tu con lo strumento o con la voce, ne esplora le possibilità, ne sfida i limiti e, così facendo, inevitabilmente comunica, esprime se stesso e, inevitabilmente, si rispecchia in ciò che fa.

Dall'altra, il podio, naturalmente il podio del direttore d'orchestra, inteso come emblema del "Noi", cioè di una pluralità, un gruppo, e quindi il fare musica insieme, la polifonia, l'ensemble. A sua volta, il podio rimanda però al singolo, il cui senso, la cui funzione, in questo caso, è inestricabilmente legata al collettivo che sta di fronte o attorno a lui.

A loro volta il singolo e il gruppo hanno a che fare con un'altra realtà, un soggetto ancora più importante dei loro strumenti, almeno sul piano ideale, cioè il compositore. Il quale, da quando la divisione del lavoro si è consolidata anche in campo musicale – con lo sviluppo del concertismo pubblico, l'editoria, l'affermarsi di repertori retrospettivi, la riproduzione sonora, la globalizzazione, ecc. – affida ad altri la propria opera. È la *Nachleben* come la chiamava Walter Benjamin, la "vita postuma" nella quale l'opera rivive e si perpetua, risuonando ancora ogni volta, uguale eppure diversa.

La figura del singolo artista che si guarda allo specchio, quasi inevitabilmente, suggerisce il mito di Narciso innamorato della propria immagine riflessa. Giustamente, in fondo, perché in termini musicali il grande solista ha a che fare con quella categoria terribilmente complessa e dibattuta che è il virtuosismo. Categoria antica e dalle mille facce, nella quale per forza di cose aleggia il rischio dell'istrionismo e dell'esibizione compiaciuta che, se diviene fine a se stessa, perde di vista il senso primario che oggi si assegna alla performance concertistica, cioè l'interpretazione di un testo musicale.

Ma perché riferire tutto questo alla musica del Romanticismo? Non tanto e non solo perché l'epoca romantica è stata la culla di gran parte di quel sentire, di quei valori che ancora oggi sono al cuore dei nostri gusti musicali. Tant'è che, musicalmente parlando, potremmo parafrasare il titolo di un celebre testo di Benedetto Croce, "Perché non possiamo non dirci cristiani". Ebbene, per molti versi, ancora oggi potremmo affermare che "non possiamo non dirci romantici".

C'è però una ragione più specifica per indagare la dialettica dell'interpretazione solistica e della musica d'insieme, l'lo e il Noi per l'appunto, nel periodo compreso grosso modo fra il 1830 e l'ondata rivoluzionaria del 1848.

Per la storia della musica sono anni straordinari, in cui si afferma internazionalmente il cosiddetto "quadrifoglio romantico", ossia Franz Liszt, Fryderick Chopin, Robert

Schumann, Felix Mendelssohn, quel manipolo di pianisti compositori con i quali culmina, per l'appunto, il Romanticismo musicale.

È già evidente che il nostro scenario è principalmente il Romanticismo di lingua tedesca. Anche il resto dell'Europa visse e condivise almeno in parte questa stagione, ma al livello locale gli esiti, le risposte furono molto diverse, specie laddove, pensiamo all'Italia, persistevano forti tradizioni nazionali o regionali di diverso orientamento.

Nel mondo di lingua tedesca questo periodo è chiamato con diversi nomi fra cui, per l'appunto, quello di *Virtuosenzeit*, ossia "l'epoca dei virtuosi". Il termine lo si deve a Eduard Hanslick [E. Hanslick, *Die Virtuosenzeit. 1830-1840. Epoche Liszt - Thalberg, in Geschichte des Konzertwesens in Wien*, vol. I, Wilhelm Braunnüller, Vienna, 1869, pp. 287-372.] e si riferisce in particolare a Vienna, dove nel 1828 era finalmente approdato il capostipite e modello ineguagliato di tutti i virtuosi, Niccolò Paganini, preceduto dalla sua ingombrante nomea di supereroe della musica violinistica. Leggendaro, idolatrato, stregonesco, nei suoi quattro mesi del soggiorno viennese Paganini tenne almeno 14 concerti [Edward Neill, *Niccolò Paganini il cavaliere filarmonico*, De Ferrari Editore, Genova, 1990, p.177] scatenando una vera e propria isteria collettiva nel pubblico. Fu l'inizio della sua carriera internazionale. Nei due anni successivi Paganini viaggiò in Germania e Polonia tenendo più di 100 concerti in oltre 40 città. [Ibid. 209-11]

Il virtuosismo sovrumano di Paganini entusiasmò anche musicisti come Liszt e Schumann, il quale come suggerito da molti commentatori, proprio a Paganini, deve almeno in parte la sua decisione di dedicarsi definitivamente alla musica. Dopo aver assistito insieme ai suoi compagni di studi Friedrich Weber e Eduard Hille al concerto che Paganini tenne a Francoforte l'11 aprile 1830, Schumann annota nel suo diario:

a sera Paganini - dubbi sulla sua idea dell'arte e sulla carenza di una grande, nobile sacerdotale struttura artistica - Weber - Hille - gioia immensa - io nella Locanda [...] Allo Schwan con Weber e Hille - a proposito di Paganini - a letto, rapimento e dolci sogni.

[R. Schumann, *Tagebücher. Band I. 1827-1838* (a cura di Georg Heismann, Stroemfeld/Roter Stern, Basilea-Francoforte sul Meno, 1971, p. 282-3)]

Forse ancor più eclatante però fu, pochi anni dopo, tra la fine degli anni 30 e i primi anni 40, l'esplosione di quell'analogo frenesia che nel 1844 Heinrich Heine definì *Lisztomanie*. Il poeta dedica a questo fenomeno alcune pagine delle quali merita riportare uno stralcio:

In passato, quando sentivo parlare degli svenimenti che si verificavano in Germania, soprattutto a Berlino, quando Liszt si esibiva, scrollavo le spalle per pietà e pensavo: "A loro, pensavo, interessa lo spettacolo per lo spettacolo, indipendentemente da chi sia l'artista, Georg Herwegh, Franz Liszt o Fanny Elßler; se Herwegh è bandito, allora si aggrappano a Liszt, che è inoffensivo e non compromettente". Così mi spiegavo la Lisztomania, e la consideravo una caratteristica dello Stato politicamente non libero sull'altra sponda del Reno. Ma mi sbagliai, e me ne sono reso conto la settimana scorsa al teatro dell'Opera italiana, dove Liszt tenne il suo primo concerto, davanti a un pubblico che poteva considerarsi il fior fiore della società locale. Erano parigini attenti, aggiornati sulle più alte espressioni dei giorni nostri [...]. Eppure, quanto potente, quanto sconvolgente è stato l'effetto della sua sola apparizione! Quanto fragorosi furono gli applausi che lo accolsero! Interi mazzi di fiori furono gettati ai suoi piedi! È stato uno spettacolo sublime vedere come il trionfatore ha lasciato piovere su di lui quei

mazzi di fiori, per poi, alla fine, con tutta calma, sorridendo con grazia, appuntarsi al petto una camelia rossa, presa da uno dei mazzi. [...] Una vera follia, mai vista negli annali del furore! Ma qual è la ragione di questo fenomeno? La risposta a questa domanda riguarda forse più la patologia che l'estetica.

Un medico, la cui specialità sono le malattie femminili, al quale ho chiesto lumi sulla magia che il nostro Liszt esercita sul pubblico, ha sorriso in modo molto particolare e ha parlato di magnetismo, galvanismo, elettricità, del contagio in una stanza afosa con innumerevoli candele e stipata di persone profumate e sudate, di epilessia istrionica, solletico, cantaridi musicali e altre cose scabrose che, credo, si riferiscano ai misteri della Bona Dea.

Forse, però, la soluzione della questione non si trova in qualche misteriosa profondità, bensì a un livello molto più prosaico. A volte mi sembra che tutta questa stregoneria si spieghi con il fatto che nessuno al mondo sa organizzare i propri successi, o meglio la loro messa in scena, come il nostro Franz Liszt. In quest'arte è un genio. Un Philadelphia, un Bosco, persino un Meyerbeer: le personalità più illustri gli fanno da comprimari, e la sua claque è addestrata alla perfezione.

Bottiglie di champagne che schioccano e una reputazione di sfarzosa generosità, sbandierata dalle riviste più credibili, gli attirano adepti in ogni città. Tuttavia, può darsi che il nostro Franz Liszt sia davvero molto generoso per natura e privo di avarizia, un vizio sordido che affligge tanti virtuosi, soprattutto italiani, e che ritroviamo persino nel celebre Rubini, [Il tenore Giovanni Battista Rubini (1794-1854),] del quale si racconta un aneddoto molto divertente.

Il famoso cantante aveva intrapreso una tournée con Franz Liszt con l'accordo di dividere spese e profitti dei concerti da tenersi nelle varie città. Il grande pianista affidò tutti gli affari al Signor Belloni, il suo agente, che portava con sé ovunque. Ma quando Belloni consegnò il rendiconto finale, Rubini notò con orrore che tra le spese comuni c'era una somma considerevole per corone d'alloro, mazzi di fiori, poesie di lode e altre spese per la claque. L'ingenuo cantante aveva immaginato che tutte quelle ovazioni gli venissero tributate per la sua bella voce; ma adesso era furibondo e non voleva affatto pagare i mazzi di fiori, incluse le costosissime camelie. Se fossi un musicista, questa lite mi offrirebbe il miglior soggetto per un'opera comica.

[H. Heine, *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben - Anhang, Musikalische Saison von 1844. Erster Bericht. Paris 25, April 1844*, <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/lutetia-anhang04.shtml>].

L'ideazione del termine *Lisztomanie*, ripreso anche da Ken Russell come titolo di un suo celebre film, è attribuita generalmente a Heine. Tuttavia esso era apparso già nel 1840 sulla rivista «Jahrbücher des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft», diretta da Gustav Schilling, in un *Feuilleton* non firmato, ma probabilmente dello stesso Schilling, intriso di un umore satirico al limite del farsesco:

Una lettera da Praga ci racconta gli eventi strani e meravigliosi, che si dice abbiano avuto luogo durante i concerti di Liszt in quella città [...]:

Alla prima nota che uscì dal dito del virtuoso, [...] pare che una signora seduta vicino a lui sia scoppiata in lacrime; dopo che il signor Strakaty ebbe finito di cantare il Wanderer di Schubert, la signora stava ancora piangendo. Alla fine del concerto è stata portata a casa piangendo, si è seduta a tavola piangendo, si è rialzata piangendo, è andata a letto piangendo, si è addormentata piangendo. Ora siede alla finestra piangendo e sospirando. Un serio studioso che non ha mai toccato un fortepiano, prima dell'inizio del concerto, tamburellava distrattamente sul suo cappello; ma dopo che Liszt toccò i tasti, non riuscì più a controllare questo movimento di tambureggiamento. Adesso, quando si siede alla scrivania, invece di scrivere, tamburella. [...] Ma ciò che è incredibile è che da allora questo studioso, come per un sacro timore, non è più in grado di pronunciare la parola "farina" [...]

poiché sa che liszt in lingua ungherese significa appunto farina. Adora la farina [...] e nelle belle stanze di casa sua ha appeso sacchi e sacchi di farina al posto dei quadri.

I parrucchieri sono disperati perché i giovani hanno smesso di tagliarsi i capelli; ma un gran numero di anziani signori, giovani vecchi e vecchi giovani, si sono fatti fare parrucche alla Liszt per le loro teste calve, e lo stesso [pare che accada] per il gentil sesso. - I medici riconoscono in tutto ciò i sintomi di una nuova malattia, e presto saremo inondati di opuscoli sulla Lisztomanie proprio come è accaduto recentemente per la malattia di Hahneman, il colera, la cura dell'acqua. Dopo la fine del concerto in teatro, quando fu fatta uscire l'orchestra, immediatamente le fruttivendole abbandonarono i loro cesti e si affollarono sul palcoscenico per baciare il pavimento dove Lui era seduto e per cogliere gli spiriti sonori che ancora fluttuavano nell'aria. Erano in uno stato di bacchanale capriccioso, e si schiaffeggiavano a vicenda sulla testa, gridando: "L'ho sentito, l'ho visto!".

[«Jahrbücher des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft», 2, n. 15, 9 aprile, 1840, pp. 119-40. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527312?page=131>]

In realtà, dalle lettere di Liszt sappiamo quanto amasse esibirsi per un pubblico competente e colto, che non desse in escandescenze, quello viennese in particolare, ma, come riporta anche Heine, sappiamo dalle testimonianze, la sua diabolica abilità nell'arte di ammaliare il suo uditorio, specie quello femminile, alimentando, anche con la gestualità e il look, reazioni scomposte, al limite del fanatismo.

La *Lisztomania* potrebbe considerarsi una sorta di corrispettivo di ciò che in anni più vicini a noi si verifica ripetutamente nel mondo della *popular music*, il *glam rock* di David Bowie ad esempio, oppure, Elvis Presley, i Beatles, Madonna, Lady Gaga e via scorrendo. Per quanto riguarda il mondo della musica classica e della lirica, nonostante sia anch'esso ampiamente governato dal divismo e dallo star system in tutte le sue forme, nessun artista di entrambi i sessi raggiunge oggi o ha raggiunto una popolarità e un sex appeal paragonabili a Liszt.

Ma come tutti gli incendi che divampano nella storia delle arti e dello spettacolo, anche per la *Virtuosenzeit* giunse il momento della parabola discendente.

Hanslick ne colloca la fine nel 1848, ma già prima, nel pubblico si era manifestata una crescente saturazione per una vita concertistica dominata da una folta schiera di solisti più o meno dotati, emuli di Liszt e Paganini.

Per avere un'idea dei tantissimi atleti della tastiera o del violino in corsa fra loro, e che affollavano la vita musicale di quegli anni, può essere interessante scorrere questo elenco di violinisti e pianisti attivi dal 1815 alla metà del secolo, tratto dalla dissertazione dottorale di Žarko Cvejić. Si può notare come fra i pochi italiani presenti, Muzio Clementi e Giovanni Battista Viotti siano di gran lunga i musicisti più anziani, epigoni valorosi di quella tradizione italiana di musica strumentale che nell'Ottocento andò incontro a un declino inarrestabile.

Name	Born	Died	Instrument	Provenance
Clementi, Muzio	1752	1832	Piano	Italian / English
Viotti, Giovanni Battista	1755	1824	Violin	Italian
Steibelt, Daniel	1765	1822	Piano	German / French
Kreutzer, Rodolphe	1766	1831	Violin	French
Baillet, Pierre	1771	1842	Violin	French
Cramer, John Baptist	1771	1858	Piano	German / English
Spagnoletti, Paolo	1773	1834	Violin	Italian / English
Rode, Pierre	1774	1830	Violin	French
Hummel, Johann Nepomuk	1778	1837	Piano	Austrian

Lafont, Charles-Philippe	1781	1839	Violin	French
Field, John	1782	1837	Piano	Irish
Paganini, Nicolò	1782	1840	Violin	Italian
Pleyel, Camille	1782	1855	Piano	French
Ries, Ferdinand	1784	1838	Piano	German
Spoehr, Louis	1784	1859	Violin	German
Kalkbrenner, Frédéric	1785	1849	Piano	French
Pixis, Friedrich Wilhelm	1785	1842	Violin	German
Czerny, Carl	1791	1857	Piano	Austrian
Moscheles, Ignaz	1794	1870	Piano	Bohemian
Bériot, Charles-August de	1802	1870	Violin	Belgian
Herz, Henri	1803	1888	Piano	Austrian / French
Bull, Ole	1810	1890	Violin	Norwegian
Chopin, Frédéric	1810	1849	Piano	Polish / French
Hiller, Ferdinand	1811	1885	Piano	German
Liszt, Franz	1811	1886	Piano	Hungarian
Pleyel, Marie (Moke)	1811	1875	Piano	French
Thalberg, Sigismond	1812	1871	Piano	German / Austrian
Alkan, Valentin	1813	1888	Piano	French
Heller, István / Stephen	1813	1888	Piano	Hungarian / French
Ernst, Heinrich Wilhelm	1814	1865	Violin	Czech
Henselt, Adolf	1814	1889	Piano	German
Alard, Delphin	1815	1888	Violin	French
Artôt, Alexandre	1815	1845	Violin	Belgian
Sivori, Camillo	1815	1894	Violin	Italian
Prudent, Emile	1817	1863	Piano	French
Dreyschock, Alexander	1818	1869	Piano	Czech
Hallé, Sir Charles	1819	1895	Piano	German / English
Schumann, Clara (Wieck)	1819	1896	Piano	German
Vieuxtemps, Henry	1820	1881	Violin	Belgian

[Žarko Cvejić, *The Virtuoso Under Subjection: How German Idealism Shaped the Critical Reception of Instrumental Virtuosity in Europe, C. 1815–1850*, Cornell University, 2011, pp. 295-6;

<https://www.ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/30747/zc39.pdf?isAllowed=y&sequence=1>]

Ad alimentare e rafforzare la sazietà e la disaffezione del pubblico, quantomeno la sua parte più colta, nei confronti di una vita musicale largamente dominata da un repertorio solistico o concertistico commisurato al continuo avvicinarsi dei nuovi talenti di turno, contribuirono le prese di posizione di critici e compositori che in questo dilagare di esibizioni di bravura scorgevano una corruzione di valori musicali più autentici e sostanziali. Non a caso, Dana Gooley, un autorevole studioso di Liszt, ha intitolato un suo saggio *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*.

[Dana Gooley, *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, in Christopher H. Gibbs, Dana Gooley (eds.), *Franz Liszt and His World*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2006]

Da parte degli ambienti musicali più intellettualizzati e legati alle concezioni estetiche dell'Idealismo e del Romanticismo si moltiplicarono le critiche nei confronti di un costume musicale che anteponeva l'esteriorità e l'istrionismo dell'interprete ai contenuti poetici dell'opera, ne prevaricava il significato e la sua stessa ragion d'essere.

Non c'è da sorprendersi se la voce più autorevole a riguardo fu quella di Robert Schumann, non solo in quanto compositore, ma anche critico che dalle pagine della sua rivista, la «*Neue Zeitschrift für Musik*» - Nuova rivista di musica - fondata nel 1834,

ci ha consegnato l'espressione forse più elevata del pensiero musicale ottocentesco. Per inciso la rivista si pubblica ancora oggi. Leggiamo l'inizio di una recensione di Schumann.

Da un po' di tempo il pubblico lascia trasparire una certa noia per i virtuosi, e così pure questa rivista (come più volte abbiamo già confessato). Pare che i virtuosi stessi se ne siano accorti, come sembra dimostrare la loro improvvisa voglia di emigrare in America. Molti loro nemici nutrono il segreto desiderio che essi se ne restino laggiù per sempre; perché, tutto sommato, il nuovo virtuosismo ha contribuito ben poco al bene dell'arte. Ma quando questo virtuosismo ci si presenta in una così affascinante figura com'è il caso del giovane italiano di cui parliamo oggi, allora volentieri ce ne stiamo ad ascoltare per ore intere.

[Robert Schumann, *Scritti critici*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1991, vol. ii, p. 975.]

Era il 14 maggio 1843 e il giovane italiano impegnato in un concerto al Gewandhaus di Lipsia era il venticinquenne violinista e compositore Antonio Bazzini.

In queste poche righe si manifesta pienamente la consapevolezza di Schumann riguardo alla questione del virtuosismo e alle sue molte facce, in quanto essa rappresenta una benedizione e, in ultima analisi, una necessità per la musica; ma anche al tempo stesso un pericolo.

Dunque bisogna fare dei distinguo.

Nella *Virtuosenzeit* dilaga un virtuosismo superficiale, gratuito e teatrale. È un'apoteosi del solista in cui è racchiusa la tendenza a mettere in secondo piano, a squalificare l'importanza del testo musicale in quanto tale. Datemi una pagina di musica, una qualsiasi, e io ve la trasformerò in un oggetto prodigioso. Questo ci dice il grande virtuoso che idolatra se stesso.

Ma esiste anche il virtuoso che anziché pavoneggiarsi, si pone al servizio del testo musicale per rivelarne pienamente la bellezza e il valore. È questo il grande interprete – del quale la musica ha un assoluto bisogno – e che non coincide affatto con quello strumentista dotato di tecnica formidabile e gestualità scafata, che ha come unico fine il farsi applaudire.

Nelle sue recensioni Schumann tiene ben presente questa necessaria distinzione fra esecutori o anche compositori capaci solo di abbellire un involucro superficiale e altri invece in grado di redimere, di trascendere il virtuosismo dell'esecuzione o della scrittura, e di rivelare quella più profonda sostanza musicale ed espressiva dove si misura l'autentico valore dell'opera.

L'esempio più alto è Chopin, compositore e virtuoso, sì, ma prima di tutto poeta. Ed è questo che conta per Schumann e non solo per lui.

Quanto a Liszt, pianista poderoso e ineguagliabile, viene spesso ritratto come un istrione al limite del tollerabile, però, a lui, Schumann riconosce quella virtù trascendentale e unica capace di trasfigurare la pura materia sonora, una virtù che lo distacca decisamente da tutti i concorrenti.

Com'è noto, fin dall'inizio della sua attività di critico, sulle pagine della «Allgemeine Musikalische Zeitung», nei suoi commenti e recensioni, Schumann trovò il modo di riversare la propria vocazione letteraria inventandosi la Lega dei fratelli di David, la *Davidsbündler*, ossia una sorta di immaginaria confraternita musicale i cui membri abitavano un limbo al confine tra fantasia e realtà, e dietro i cui nomi di invenzione erano spesso riconoscibili personaggi reali. Era un espediente narrativo che, prima sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung», poi sulla neonata «Neue Zeitschrift für

Musik», fondata dallo stesso Schumann, si traduceva in dialoghi e discussioni anche molto accese sui più diversi aspetti del fare musica e del comporre, il più delle volte in riferimento a una specifica composizione.

I membri principali della *Davidsbündler* erano due più uno: Florestan, Eusebius e Meister Raro. I primi due, oltre a essere ritratti idealmente nei 18 brani delle *Davidsbündlertänze* op. 6, rappresentano, come si sa, la proiezione dell'animo complesso e conflittuale del compositore: Florestan impulsivo, spavaldo, entusiasta, Eusebius invece meditativo, rigoroso e introverso. Meister Raro, avatar di Friedrich Wieck, è in un certo senso la personificazione di un saggio temperamento dei due caratteri.

In queste tre figure si condensano anche le diverse angolature della critica che Schumann conduce al virtuosismo. Sostenere che sia Eusebio il "vero" Schumann è forse eccessivo, ma quella sua propensione all'interiorità e al sentire poetico certamente riassumono bene il punto di vista del compositore per il quale il valore musicale appartiene a una sfera posta agli antipodi di ogni esteriorità effettistica. Giustamente famoso e rivelatore a questo proposito è il testo che segnò il debutto di Schumann come critico, ossia la recensione delle *Variazioni su "Là ci darem la mano"* op. 2 di Chopin che uscì dapprima sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» nel 1831 e successivamente sulla sua rivista.

A testimonianza di quanto questa pagina, a metà strada fra il racconto e la recensione, gli stesse a cuore, avesse un che di programmatico, basterà dire che Schumann nel corso degli anni intervenne ben 8 volte con varie modifiche su questo testo che già alla sua prima uscita era apparso privo del finale redatto in origine. [Robert Schumann, *Scritti critici*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1991, vol. i, p. 122.]

Un testo citato poi e ripubblicato a ripetizione fino ad oggi, ma spesso in maniera incompleta o fuorviante, data la difficoltà di stabilirne una versione definitiva. Significativi nella versione del 1831, sono i due ritratti di Florestan e Eusebius, scomparsi però nell'edizione uscita successivamente sulla «Neue Zeitschrift für Musik».

Florestan è uno di quei rari musicisti che sembrano presentire molto in anticipo tutto ciò che è nuovo, fuori dall'ordinario; per loro, in un attimo, il bizzarro non è più strano, l'insolito diventa immediatamente di loro proprietà. Eusebio, invece, pacato sognatore, coglie un fiore dopo l'altro: accetta [il nuovo] meno facilmente, ma alla fine più saldamente; gode più di rado, lentamente, ma più a lungo; inoltre il suo studio è più severo, il suo modo di suonare il pianoforte è più riflessivo, ma anche più dolce e più perfetto del modo di Florestano.

[K. Schumann, *Ein Opus II*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», xxxiii, n. 49, 7/12/1831, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10527981?page=,1>
L'iniziale "K" è evidentemente frutto o di un refuso o di un malinteso redazionale]

Nel racconto di Schumann, Eusebius si presenta agli amici riuniti con la partitura delle *Variazioni* pronunciando la famosa battuta: «Giù il cappello signori ecco un genio». Dopo di che sarà lui a eseguire la composizione al pianoforte.

Bene, sempre nella versione del 1831, il commento di Florestan all'esecuzione di Eusebius, riporta un passaggio piuttosto interessante, eliminato però nella versione pubblicata in seguito: «Nell'esecuzione di Eusebius mancava il carattere paganiniano e il tocco di Field».

Dunque Florestan avrebbe voluto un'esecuzione più "alla Paganini", ovvero più fiammeggiante e virtuosistica. Non a torto, verosimilmente, poiché nell'interprete ideale

le due istanze della sensibilità lirica, interiore, e della sovranità tecnica, in apparenza superiore, trascendentale rispetto a ogni possibile difficoltà, e capace di soggiogare l'uditorio, sono componenti necessarie l'una all'altra. In linea di massima è proprio dalla capacità di armonizzare la dialettica di questi due principi che nasce e si misura una grande esecuzione e anche una grande interpretazione

Secondo Schumann però il tutto deve essere ricondotto e per così dire subordinato a un valore più elevato, trascendente: la poesia. Categoria sfuggente e difficilissima da definire, se non forse in negativo: non sappiamo cos'è, ma sappiamo ciò che non è poesia, ciò che le si oppone, la deturpa.

La troppa sensibilità di Eusebio, dunque, può forse difettare in forza comunicativa, tuttavia certo virtuosismo inebriato di se stesso e dimentico di tutto il resto è invece un killer che uccide la poesia. A margine, notiamo che fra i *Davidsbündler* Florestan sembra amare un po' troppo il vino e talvolta Eusebius lo riprende per questo.

Come si è visto, il compositore tedesco non era certo il solo a percepire nella vita concertistica dell'epoca il dilagare di una spettacolarità sfavillante sempre più lontana e inconciliabile con l'originario spirito romantico. Tuttavia a distinguersi particolarmente nella critica al dilagare di un tecnicismo strumentale quasi feticizzato a scapito di altri importanti contenuti musicali fu proprio la «*Neue Zeitschrift für Musik*» in virtù del taglio più marcatamente intellettuale voluto da Schumann, rispetto ad altre testate più legate all'attualità e alla cronaca spicciola.

In prevalenza, questa "battaglia" contro il virtuosismo intrapresa dagli intellettuali e dalla critica più colta aveva dunque un movente squisitamente estetico e filosofico. Oggi la si direbbe una questione di élite dal carattere prettamente antipopulista. Ma proprio per questo si trattava di una posizione largamente minoritaria rispetto all'orientamento prevalente di un pubblico che non vedeva l'ora di estasiarsi dinanzi ai prodigi della star di turno.

Come sottolineato da vari commentatori, [Dana Gooley 2006, p. 76, Leistra-Jones 2013, p. 414 sgg), Zarko Cvejic 2016, p. 143 sgg.] in questa avversione per il cedimento del gusto a una sensualità e a un'ebbrezza puramente esteriori si coglie un fondo di moralismo incentrato su una dicotomia consolidata, ossia la contrapposizione di coppie quali corpo/spirito, apparenza/sostanza, serietà/frivolezza, autenticità/falsità, ecc.

Comunque sia, la lezione di Schumann diede il suo contributo alla svolta di metà secolo. Nella sua *Storia dell'attività concertistica viennese*, Eduard Hanslick colloca la fine della *Virtuosenzeit* nel 1848 di pari passo con l'avvio di quella che lui definisce *Association der Künstler (1848-1868)*, Associazione degli artisti, abbinata a un sottotitolo che suona molto esplicito: *Musikalische Renaissance*. [E. Hanslick, *Association der Künstler. 1848-1868. Epoche: Musikalische Renaissance, in Geschichte des Konzertwesens in Wien*, cit. pp. 373-433.]

Nel panorama musicale del medio Ottocento, le critiche al virtuosismo hanno sfaccettature diverse, ma al di là degli eventuali bersagli e delle contingenze varie, in esse si possono forse individuare due argomenti principali.

Prima di tutto l'idea che l'esecuzione è da intendersi come interpretazione di un testo musicale, cioè di un'opera d'arte. **(Dahlhaus, Goehr, Leistra-Jones)** Per questo essa deve ispirarsi al principio della *Werktreue*, la fedeltà all'opera: l'interprete dunque deve rinunciare idealmente a se stesso per calarsi nell'opera e identificarsi totalmente nei sentimenti e nelle intenzioni dell'autore. Il solista animato invece da un esibizionismo smodato e affamato di applausi, tradisce questo "dovere" chiamiamolo così.

Com'è facile capire, un'idea del genere sollevava interrogativi e perplessità a non finire. E infatti ancora oggi la *Werktreue* è un tema molto controverso. Lydia Goehr, docente di filosofia alla Columbia University in *Il museo immaginario delle opere musicali*, uno dei saggi filosofici sulla musica più importanti degli ultimi decenni, ne ha indagato a fondo il retroterra filosofico e ideologico.

Joachim:

For a long time I have not seen such bitter deception as in Liszt's compositions; I must admit that the vulgar misuse of sacred forms, that a disgusting coquetterie with the loftiest feelings in the service of effect was never intended—the mood of despair, the emotion of sorrow, with which the truly devout man is raised up to God, Liszt mixes with saccharine sentimentality and the look of a martyr at the conductor's podium, so that one hears the falseness of every note and sees the falseness of every action.⁴⁸

48. “Lange ist mir nicht so bittere Täuschung geworden, wie durch Liszts Compositionen; ich musste mir gestehen, dass ein gemeinerer Missbrauch heiliger Formen, eine eklere Coquetterie mit den erhabensten Empfindungen zu Gunsten des Effektes nie versucht worden war—die Stimmungen der Verzweiflung, die Regungen der Reue, mit denen der wirklich fromme Mensch einsam zu Gott flüchtet, kramt [Liszt] mit der süsslichsten Sentimentalität vermischt und einer Märtyrer-Miene am Dirigier-Pult aus, dass man die Lüge jeder Note anhört, jeder Bewegung ansieht.”

Letter to Clara Schumann, ca. 10 December 1855, in *Briefe von und an Joseph Joachim*, ed. Moser, 1:298–99.

Da molto tempo non vedevo un inganno così amaro come nelle composizioni di Liszt; Devo ammettere che il volgare uso improprio delle forme sacre, che una disgustosa coquetterie con i sentimenti più elevati al servizio dell'effetto non è mai stata voluta: lo stato d'animo di disperazione, l'emozione del dolore, con cui l'uomo veramente devoto si eleva a Dio, Liszt mescola con un sentimentalismo saccarifero e lo sguardo di un martire sul podio del direttore d'orchestra, in modo che si senta la falsità di ogni nota e si veda la falsità di ogni azione.

Da lungo tempo non provavo l'amezza di sentirmi ingannato come dalle composizioni di Liszt; Ho dovuto confessare a me stesso che mai si era abusato così meschinamente delle forme sacre, [mescolando] la civetteria più bieca con i sentimenti più sublimi solo per il gusto dell'effetto: sul podio del direttore d'orchestra, con un'aria da martire, Liszt mischia il sentimento della disperazione e del pentimento con cui l'uomo sinceramente devoto si rivolge a Dio, con il più melenso sentimentalismo, cosicché in ogni nota, come in ogni gesto si percepisce la menzogna.

Performers like Joachim and Brahms were remarkably successful at promoting their restrained approach to performance as a kind of moral standard in musical culture. Nevertheless, significant ambiguity remained attached to their stance. First, as virtuoso performers, these musicians still needed to appear before audiences and appeal to those audiences in order to succeed; they were, in other words, in the paradoxical position of being required to display an authentic self in their performances. Second, through their emphasis on discipline, self-control, and restraint, they were almost inevitably implicated in the logic of what Max Weber called the “virtuoso ascetic.” A charismatic religious figure, the virtuoso ascetic comes by his exceptional virtue not only as a God-given gift, but also through a rigorous regimen of technical training and discipline, repeatedly encountering and overcoming the demands of the world or the worldly.⁶¹

And yet the virtuoso ascetic ends up needing the world, however much he seems to devalue it. He needs it not only to provide the temptations that must be overcome, but also as a theater in which he continually proves—or performs—his asceticism to God and himself, and sees it reflected back through the affirmation of an audience. In Weber's words, "No matter how much the 'world' as such is religiously devalued and rejected as being creaturely and a vessel of sin, yet psychologically the world is all the more affirmed as the theatre of God-willed activity in one's worldly 'calling.'"⁶² Weber's central point was that there is a theatrical dimension to any social identity marked by unusually disciplined levels of restraint and asceticism. The authority to which an "ascetic virtuoso" aspired, then, was not autonomous but fundamentally relational, existing in an unacknowledged but crucial relationship to an audience.⁶³

Più rilevante per il nostro discorso è però il secondo aspetto della critica al virtuosismo. Al luccicante protagonismo solistico della *Salonmusik* si inizia a contrapporre come modello di virtù, la serietà meno appariscente e la superiore nobiltà estetica dei capolavori orchestrali del primo Romanticismo. L'orchestra, la sinfonia, la musica da camera cominciano a profilarsi come antidoti a una vita musicale divenuta troppo frivola.

Innanzitutto "I patriarchi" come li chiamava Hanslick, ossia Mozart e Haydn. E, naturalmente, Beethoven, al quale tutti si inchinavano, non di rado senza ben comprendere la grandezza della sua musica.

Fu proprio in quegli anni che si affermò definitivamente l'idea della scuola viennese intesa come *Wiener Klassik*, con la quale i tre grandi, in precedenza esaltati in quanto campioni del Romanticismo, come scriveva E.T.A. Hoffmann, vennero promossi al rango di autori classici.

Paradossalmente, dunque, in quanto categoria storica, il Classicismo musicale è nato DOPO il Romanticismo, al contrario di quanto ci dicono, com'è ovvio, la cronologia e i manuali di storia della musica.

Questo graduale risveglio sinfonico non era però un movimento nostalgico. La *Sinfonie fantastique* di Berlioz eseguita nel 1830 era stata un vero terremoto e ovunque veniva applaudita come l'apoteosi di un nuovo mondo sonoro. Ma era ancora virtuosismo osservava Hanslick: virtuosismo orchestrale, nel quale strumentazione, clima espressivo (determinato a sua volta) dal programma a forti tinte, conservavano molto di quel fragore e di quell'effettismo che molti criticavano. Schumann che non amava il pittoresco, ammirava però la *Sinfonia fantastica*, anche se diffidava alquanto del suo descrittivismo.

Qualche tempo dopo, nel 1839, fu proprio lui a ritrovare a Vienna il manoscritto della grande Sinfonia in Do maggiore di Schubert, l'ultima. L'inviò immediatamente al suo amico Mendelssohn perché l'eseguisse a Lipsia. Così fu e sulla «Neue Zeitschrift» in quello stesso 1839 ne uscì la recensione piena di amore e commozione.

Forse non fu un caso se subito dopo Schumann abbandonò quasi del tutto la produzione pianistica per dedicarsi ad altro. Nel 1841 nascono due Sinfonie (la Prima in Sib magg e l'abbozzo di quella che poi divenne la Quarta in re min). E, a ruota, musica da camera: quartetti, un quintetto, trii. Ma le sinfonie sembravano scritte da

Eusebius, né fragori alla moda, né effetti speciali, e per questo cominciò a circolare l'opinione che l'orchestrazione di Schumann fosse carente.

Strada facendo il nuovo orientamento raccoglie altri sostenitori. Wagner ad esempio, anch'egli schierato contro il virtuosismo. E lo stesso Liszt che negli anni '40, accettata la nomina a Kapellmeister presso il granducato di Weimar, si dedica anima e corpo a dirigere le pagine orchestrali dei nuovi autori, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, ma anche i classici.

Fino a che nel 1847 pone fine alla sue trionfali tournée pianistiche. Scriverà ancora per pianoforte, ma le sue mire ormai sono altrove. È scoccata l'ora della *Kunstwerk der Zukunft*, l'opera d'arte del futuro. Caricato a bordo anche Berlioz, Liszt e Wagner battezzano la *Neudeutsche Schule* nel cui orizzonte splendono ora la musica a programma, l'opera d'arte totale, ecc.

Per Hanslick è l'epoca della rinascita, con la riscossa degli artisti sui virtuosi. Ma in realtà le "associazioni di artisti" si ritrovano nuovamente in conflitto fra loro.

La *Neudeutsche Schule* ripudia come anacronistica la sinfonia e quella *absolute Musik* che invece era il credo di Schumann, Hanslick e Brahms. I quali, a loro volta, additano la vacuità della musica a programma, incapace di pensare al valore musicale in sé e bisognosa di agganciarsi all'extramusicale, il programma appunto, il racconto, il descrittivismo, che mettono la musica al servizio di una realtà altra, posticcia.

Per il Romanticismo queste diatribe sono il preludio, l'annuncio del crepuscolo. Per dirla con qualche poeta, diciamo che siamo al meriggio: il bagliore idealistico del genio individuale si attenua, mentre cresce qualcosa di diverso.

Accanto all'io prende forza il "Noi". Non più l'eroe solitario, o meglio: non più lui solo, ma l'energia, la forza che deriva dall'unione, dall'empatia, dall'entusiasmo concorde di molti. Si afferma l'orchestra e con lei quella cultura e quella pratica musicale che sono ancora le nostre. Quantomeno nella sfera di quella che chiamiamo musica classica. Come sempre accade nel regno delle idee, questo mutamento del pensiero non è un percorso puramente ideale, estetico. L'affermarsi nella vita musicale europea delle associazioni e società professionistiche, come orchestre e cori, ma anche dei vari Musikfreunde, Musikverein, Singverein, ecc. ha dietro sé ragioni e dinamiche economiche, sociali e anche corporative da parte di un ceto di professionisti della musica che ambiscono a una tutela e a un riconoscimento più adeguati al mutare della società.

A questo punto vorrei proporvi un altro ascolto, ancora un confronto che secondo me rappresenta bene il carattere e lo stile di due campioni di questi schieramenti contrapposti.

Tutti, anche chi non sa di musica, abbiamo nelle orecchie, credo, la melodia dell'ultimo Capriccio di Paganini, il xxiv, in La minore. Su questo Capriccio sono state composte decine e decine di trascrizioni, variazioni, rapsodie ecc. Le due versioni più famose credo siano l'ultimo dei sei Grandi studi su Paganini di Liszt composti nel 1838 e rivisti nel 1851 e le colossali Variazioni op. 35 di Brahms composte nel 1863.

Adesso una curiosità che però la dice lunga. Nel 1813 fu fondata a Londra la Philharmonic Society con l'intento di avviare un'attività orchestrale all'insegna di un principio egualitario di tutti i musicisti anche dal punto di vista economico. Lo statuto prevedeva brani sinfonici, musica da camera ed escludeva tassativamente concerti solistici, ammettendo partiture con un numero minimo di tre strumenti concertanti, a condizione che la retribuzione fosse la stessa di tutti gli altri orchestrali.

Era un'impostazione radicale, ispirata chiaramente al socialismo utopistico, che non durò più di tanto e che, come si può immaginare, non trovò seguito. Tuttavia è la conferma che, al di là della musica, c'erano altre poste in gioco, in piena rivoluzione

industriale, mentre le dottrine sociali e le condizioni dei lavoratori evolvevano rapidamente.

Ecco. La nostra storia finisce qua. Ma per completare il discorso sono necessarie alcune riflessioni.

Come dicevamo la *Lisztomania* e l'infatuazione per i virtuosi ricorda molto da vicino ciò che succede oggi nel mondo dello show business, nel pop come nella classica, nei media come nelle sale da concerto.

Nel xx secolo i media hanno impresso un irresistibile impulso al divismo. Eppure la fama e fors'anche i guadagni, nonché il fanatismo al seguito di figure come Farinelli, Paganini o Liszt non era certamente da meno.

Da secoli, o da millenni forse, la storia si ripete: individui, personalità celebri o celeberrime, condottieri, pensatori, artisti, scienziati o altro ancora, marcano le epoche con la loro impronta. O addirittura impongono loro il proprio nome: l'età di Dante, l'età napoleonica ecc. Ma i grandi uomini, per quanto straordinari o geniali, sono sempre e solo la punta dell'iceberg.

L'immaginario collettivo, la divulgazione e più che mai i media, ruotano attorno a loro. La biografia, l'aneddoto vincono sempre in popolarità sulla storia sociale o sulle analisi stilistiche. Ma gli studiosi, la storiografia, se vogliono conoscere e capire meglio il passato, hanno sempre un iceberg da portare alla luce.

Ieri come oggi, quando inseguiamo le virtù dell'interprete sublime, per quanto indiscutibili, prestando orecchio solo alle sue ineguagliabili doti vocali o strumentali, è come se guardassimo il dito invece della luna.

Sia chiaro: i grandi o grandissimi interpreti esistono anche presso altre civiltà e culture musicali, ad esempio la musica arabo-ottomana o quella indiana, dove il virtuosismo interpretativo raggiunge livelli altrettanto o ancor più elevati rispetto a noi.

Ciò che invece differenzia la civiltà musicale occidentale da tutte le altre è qualcos'altro. In materia di raffinatezze ritmiche o melodiche africani, arabi, indiani ci superano di gran lunga. Ma in nessun'altra parte del mondo l'arte, la tecnologia del moltiplicare e organizzare voci, strumenti, timbri è così avanzata come in Occidente. Da nessun'altra parte si incontra una tavolozza sonora così caleidoscopica come nella tradizione storica europea.

Quel fondo di moralismo di Schumann, Hanslick, Brahms e altri ancora, la loro aspirazione a una musica più seria e di sostanza rispetto alla *Salonmusik* ha qualcosa in comune con quel pregiudizio che anche ai nostri giorni spinge molti a liquidare sommariamente la *popular music* in quanto puramente commerciale e dunque priva di qualsiasi valore estetico.

Ma in questo non c'è niente di particolarmente originale. In fondo già Platone elogiava certi generi di musica e ne condannava altri.

Schumann ci dice che la musica non è solo spettacolarità, recita mirabolante. C'è ben altro e di maggior valore. Un discorso che sembra effettivamente metterci in guardia anche da ciò che accade nell'era mediatica. Non solo nel pop, ma anche nella classica. A metà Ottocento, artisti, critici e infine anche il pubblico sentirono il bisogno di ciò che il virtuosismo fine a se stesso non poteva fornire. Lo trovarono in Sinfonie, Quartetti, Quintetti, eccetera.

Composizioni concepite generalmente non per essere appariscenti, non per suscitare un'eccitazione superficiale, ma per offrire al pubblico un'esperienza poetica più meditata, profonda e duratura. Composizioni che per svelare pienamente la loro bellezza, si affidano non al protagonismo di un solista, ma alla maestria, magari altrettanto virtuosa, e alla perfetta comunione di intenti di un insieme di musicisti.

Questa sera ascolteremo due pilastri di quel "rinascimento musicale" di cui parlava Hanslick. Due capolavori assoluti di due giganti: il testamento orchestrale, chiamiamolo così, del patriarca Mozart e l'atto di nascita del Beethoven titanico. E guarda caso, la Terza di Beethoven nata come "Sinfonia Bonaparte", a partire dalla prima edizione del 1806 porta quel titolo, "Eroica", che ha molto a che fare con quel che abbiamo detto. C'è anche un sottotitolo però. Nel 1806, la prima edizione uscita solo in parti separate, riporta, in italiano, "Sinfonia Eroica [...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo". La prima edizione in partitura, apparsa nel 1809 a Londra (Cianchettini & Sperati), riporta invece "Sinfonia Eroica composta per celebrare la morte d'un Eroe". Fatto sta che il cuore dell'Eroica suona addolorato, forse disilluso. Eccolo qua. Sono convinto che Beethoven, scrivendo questa Marcia Funebre in Do minore pensasse a nient'altro se non a come disporre le note. Ben sapendo però che quella tonalità, quell'andamento, insieme al titolo e al sottotitolo, avrebbero incendiato l'immaginazione di tutti, pubblico, critici e storici.

Beethoven scrive nel 1803 e con questa pagina il genio romantico, solitario ed eroico si staglia gigantesco nell'orizzonte dell'epoca. È terribilmente suggestivo però che al cuore di questa immagine, quasi come una premonizione, ci sia la Marcia Funebre. In effetti, qualche decennio dopo, l'immagine intrinsecamente individualista del genio, dell'eroe romantico è stanca. Ma in suo soccorso, per così dire, ecco avanzare l'"Associazione degli artisti" come la chiama Hanslick.

Questa evoluzione della vita musicale, man mano che l'individualismo romantico perde terreno e la categoria del sociale prende sempre più rilievo, è frutto anche dei profondi mutamenti in corso nella società e nel pensiero, di cui si diceva.

Questo processo ha luogo in tutte le arti, in tutto il panorama culturale. Ma per la musica ha un significato del tutto particolare.

Lo riassumo semplicemente così: da secoli la musica, l'arte o la poesia dei suoni, parla al plurale, perché la musica occidentale, tutta, ha una natura polifonica, cioè plurale. Come sappiamo, però, da secoli generalmente il pubblico insegue i divi, virtuosi o meno che siano. Ma nei momenti in cui quello stesso pubblico scopre il repertorio sinfonico, la musica da camera e se ne innamora, in quei momenti, finalmente, quello stesso pubblico guarda la luna e non più il dito.

Žarko Cvejić, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016

Su questo argomento vedi anche di Carl Dahlhaus, il capitolo *Virtuosismo e interpretazione* in *La musica dell'Ottocento*, La nuova Italia, Scandicci, 1990, pp. 144-153.

