

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Érard versus Pleyel. Liszt e Chopin rispecchiati dai loro pianoforti

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129948> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

NUOVA
RIVISTA
MUSICALE
ITALIANA

n°2 Aprile/Giugno 2011

Rai Eri

INDICE



In copertina:
Sébastien Érard
e Ignace Pleyel.
Elaborazione fotografica

Saggi

Andrea Malvano
ÉRARD *VERSUS* PLEYEL.
LISZT E CHOPIN RISPECCHIATI
DAI LORO PIANOFORTI 157

Giulia Galasso
LE MESSE DI FRANCESCO FOGGIA.
PRELIMINARI ALLO STUDIO
DELL'INTERO *CORPUS*. 173

Paola Ingletti
«APRITE LE PORTE ALLA GIUSTIZIA».
IL VALORE ETICO-SOCIALE
DELLA *SECONDA CANTATA*
DI DAVE BRUBECK. 201

Documenti

Valerij Voskoboynikov
HEINRICH NEUHAUS
NEI RICORDI DELLA SUA
ALLIEVA NATAL'JA FOMINA
PAGINE DALLA STORIA
PIANISTICA SOVIETICA 211

Interviste

Alessandro Annunziata
INTERVISTA A RICCARDO PANFILI. 267

Notizie

PARMADANZA 2011
(TEATRO REGIO DI PARMA, 3-29 MAGGIO)
Joris Grossi 277

SPIRA MIRABILIS
Tiziana Affortunato 280

RICORDO DI
TATIANA NAUMOVNA DUBRAVSKAIA 282

Libri

LE MONOGRAFIE DEGLI
ALLESTIMENTI SCALIGERI.
Annalisa Bottacin 285

FEMMES FATALES ALL'OPERA.
LA SCALA DI NAPOLEONE.
SPETTACOLI A MILANO 1796-1814
Mariantonietta Caroprese 288

Cesare Orselli
PIETRO MASCAGNI
Tiziana Affortunato

290

Musiche

Giuseppe Giordani
OPERA OMNIA
Roland Pfeiffer

293

Gabriel Fauré
QUATUOR POUR PIANO, VIOLON,
ALTO ET VIOLONCELLE EN UT MINEUR OP. 15
QUATUOR POUR PIANO, VIOLON, ALTO ET
VIOLONCELLE EN SOL MINEUR OP. 45
Claudio Bolzan

296

La RAI per la musica

TORINO,
AUDITORIUM RAI
"ARTURO TOSCANINI.

CONCERTI 2011-2012
LA CLASSICA COLPISCE ANCORA 299

ÉRARD *VERSUS* PLEYEL. LISZT E CHOPIN RISPECCHIATI DAI LORO PIANOFORTI

I due strumenti a confronto

DI

Andrea Malvano

NEI PRIMI TRE DECENNI DELL'OTTOCENTO IL MONDO MUSICALE PARIGINO ERA UNA FUCINA DI INNOVAZIONI TECNOLOGICHE. PROPRIO NEGLI ANNI in cui Friedrich Bluhmel e Henrich Stölzel brevettavano in ambito tedesco l'uso dei pistoni, soluzione tecnica destinata a cambiare il ruolo rivestito degli ottoni nella storia del repertorio, i costruttori di pianoforti presenti nella capitale francese si guadagnavano il centro della scena organologica. Pascal Taskin, dopo una lunga e fortunata carriera passata a costruire clavicembali, lasciava un segno indelebile a cavallo tra i due secoli inventando le ginocchiere, ovvero leve che rendevano possibile variare i registri dello strumento senza che le mani fossero costrette a lasciare la tastiera (il brevetto fu prima applicato ai clavicembali e solo in un secondo momento ai fortepiani). Nel 1805 la casa Poulleau presentava al pubblico un nuovo prodotto, costruito per entrare in aperta concorrenza con il fortepiano, noto come «orchestrino»: si trattava di uno strumento a tastiera in cui i martelletti erano sostituiti da minuscoli archetti; l'esecutore premendo il tasto produceva il contatto tra l'archetto e la cordiera (in budello), mentre con la pedaliera metteva in funzione una sorta di arcolajo che trasmetteva alla meccanica il movimento necessario per produrre lo sfregamento delle corde.



Sébastien Érard

¹ MARTHA NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

² ADÉLAÏDE PLACE, *Les piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, pag. 24.

³ PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pag. 145.

Guillaume Petzold nel 1814 inventava un nuovo tipo di scappamento: un lungo martelletto la cui corsa era regolata da una bietta. Jean-Baptiste Thory nel 1815 brevettava un tipo di pianoforte *carré* (da tavolo) a sei ottave (fino a quel momento si era arrivati a cinque e mezzo). Mentre qualche anno più tardi Johannes Roller ideava uno strumento traspositore, che consentiva alla meccanica di scivolare in orizzontale, rendendo possibile l'esecuzione di uno stesso brano in tonalità diverse senza dover cambiare la posizione delle mani sulla tastiera: tale strumento ebbe una certa diffusione presso le scuole di musica o le sale da concerto in cui venivano sovente programmati concorsi vocali¹.

Ma naturalmente la scena era dominata dagli Érard e dai Pleyel, gli strumenti destinati a divenire i preferiti di una lunga generazione di pianisti. Sébastien Érard era nato a Strasburgo nel 1752, ma si era trasferito a Parigi nel 1768. Il suo primo fortepiano risaliva al 1777, ed era uno strumento pressoché identico a quello costruito da Johannes Zumpe: due corde, cinque ottave e scappamento semplice. Ma nel 1790 Sébastien, che ormai si era messo in società con il fratello Jean-Baptiste, cominciò a sperimentare alcune innovazioni originali: in particolare l'aggiunta di una terza corda, in grado di conferire maggiore sonorità al fortepiano (proprio in quel periodo si cominciò a parlare di pianoforti), di un doppio pistoncino che spezzava l'azione del martelletto facilitando l'esecuzione delle note ripetute, e l'estensione della tastiera a sei ottave e mezzo, accorgimento che tuttavia produceva un contrasto sonoro troppo violento tra la profondità dei bassi e l'esilità degli acuti².

Verso la fine del secolo Sébastien Érard trascorse qualche tempo a Londra, dove approfondì le sue ricerche, tornando a Parigi con la competenza necessaria per depositare un nuovo brevetto: una meccanica che perfezionava lo scappamento del martelletto, guidando con maggiore precisione l'impatto sulla corda. Tra le innovazioni successive di casa Érard si distinsero la cosiddetta *agraffe*, che Piero Rattalino definisce una «piccola spina metallica forata attraverso cui passa la corda e che tiene la corda stessa ben ancorata al pancone»³, e vari meccanismi a pedale come il cosiddetto *jeu céleste*, che interponeva una sottile striscia di feltro tra martelliera e cordiera, producendo un suggestivo timbro velato.

Il brevetto che portò Érard a sbaragliare la concorrenza fu, però, nel 1822 il doppio scappamento, il sistema di leve che consente al pianista di ribattere una nota prima che il martelletto sia tornato in posizione di riposo: la leva intermedia im-

patta contro un punto di appoggio prima che il tasto sia arrivato a fondo corsa, e comprime una molla per i pochi istanti richiesti dal completamento del movimento meccanico; tale molla restituisce la forza accumulata durante la discesa del tasto, facendo in modo che il martelletto continui a rimanere sollevato per qualche istante in una fase di attesa; ed è proprio questa situazione di equilibrio temporaneo a consentire un nuovo scappamento del martelletto, prima che il tasto sia completamente tornato in posizione di partenza. Per il mondo pianistico fu sicuramente una rivoluzione non solo per il netto miglioramento nell'esecuzione dei ribattuti, ma anche per l'enorme agevolazione dei passaggi rapidi e dei tratti di agilità in spazi ristretti (trilli, dai tremoli o figurazioni ripetute su frammenti di scale).

Ignace Pleyel cominciò a costruire pianoforti dopo la famiglia Érard: tant'è vero che nei primi quindici anni di attività si limitò a costruire strumenti *carré* perfettamente analoghi a quelli progettati dalla ditta Érard. I pianoforti Pleyel (tutti prodotti intorno al 1820) confrontati da Christopher Clarke sono in parte sovrapponibili a quelli brevettati da altri costruttori (la meccanica era in tutti i casi a doppio pistoncino) e in parte frutto di un disegno originale (il modello unicorde, quando ormai Érard aveva già ampiamente dimostrato i vantaggi della struttura a tre corde, rimaneva comunque uno strumento dalla sonorità estremamente peculiare)⁴.

L'innovazione meccanica non era in cima agli interessi della ditta Pleyel; dopo vari tentativi sperimentali, intorno agli anni Venti la risoluzione fu quella di dedicarsi al perfezionamento della meccanica inglese a scappamento semplice: stando alle testimonianze di Claude Montal, amico e sostenitore di Camille Pleyel, la durezza delle tastiere di produzione britannica fu vinta grazie ad alcune modifiche al centro del tasto e al sollevamento del punto di attacco dello scappamento⁵. Ma il grosso delle ricerche portate avanti in casa Pleyel fu rivolto alla costruzione di un suono particolare, aumentando il diametro delle corde, cambiandone la lunghezza, ricoprendo il martelletto con un sottile feltro (l'ovattato pelo di coniglio a fronte del sottile strato di pelle montato dagli Érard). In particolare pare che la tavola armonica dei Pleyel fosse notevolmente differente da quella dei concorrenti: il suo spessore molto limitato incentivava una veloce emissione e una dissipazione piuttosto rapida della vibrazione prodotta dalle corde, una certa instabilità nell'altezza della nota e frequenze caotiche ad alte sollecitazioni (tutto il contrario delle tavole Érard, che invece erano spesse, massicce e incatenate in maniera pesante).

⁴ CHRISTOPHE CLARKE, *I pianoforti di Pleyel all'epoca di Chopin a Parigi: caratteristiche nella produzione di pianoforti del periodo*, in *Chopin e il suono di Pleyel*, a cura di Florence Gétreau, Briosco, Villa Medici Giulini, 2010, pag. 221.

⁵ CLAUDE MONTAL, *L'Art d'accorder soi-même son Piano*, Paris, Maissonnier, 1836, pagg. 222-224.



Ignace Pleyel

⁶ANTOINE ELWART, *M. Pleyel et ses pianos*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 25 ottobre 1846: «Dovremmo forse parlare di una lotta che sembra essersi stabilita tra i due primi costruttori di pianoforti della nostra epoca? Perché? Noi non amiamo i confronti perché non ne viene fuori quasi mai della verità utile, né del progresso per l'arte. Mettiamo infatti che i sigg. Érard e Pleyel lavorino ognuno per la sua parte per uno scopo di perfezionamento che merita una uguale parte di elogi; gli artisti stessi non sono d'accordo sul merito relativo degli strumenti dei due celebri costruttori».

Erano tutti accorgimenti destinati a far nascere un suono unico, capace di grandi sfumature dinamiche e timbriche, senza però rinunciare a un'ampia divaricazione tra i piani sonori. Sempre Clarke, parlando dei martelletti Pleyel, dice: «L'osservazione dei campioni pervenuti (trovati di solito in strumenti danneggiati, come si può immaginare) mostra che questo materiale è chiaramente costituito da un soffice e rado strato esterno e un più compatto strato interno più densamente feltrato. Il suono prodotto da tali martelli corrisponde esattamente all'ideale di Montal; le fibre estremamente morbide ed elastiche producono, come previsto, un pianissimo vellutato, ma ciò che è veramente inaspettato è la robustezza del forte». Non si tratta dunque di una ricerca sonora volta a confinare nel piano le risorse dinamiche dello strumento, ma di un progetto curato nei minimi dettagli proprio al fine di rendere possibili le più minute gradazioni sonore.

Le preferenze di Liszt e Chopin



Era inevitabile che due costruttori così dediti alla cura del particolare come Érard e Pleyel si trovassero a diretto confronto in una Parigi sempre più affascinata dalle grandi esibizioni pianistiche. Ma in realtà la loro non era una concorrenza concepita secondo i crudeli criteri dell'economia moderna: ovvero spazzare via il rivale impegnato nella fabbricazione dello stesso prodotto. Le ditte Érard e Pleyel sapevano di avere messo in piedi due progetti in un certo senso complementari, proprio come le personalità di due musicisti ugualmente grandi, nonostante forti divergenze poetiche. Antoine Elwart sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris» del 25 ottobre 1846 leggeva con estrema lucidità il confronto tra le due case pianistiche:

Parlerons nous de lutte qui semble s'être établie entre les deux premiers fabricants de pianos de notre époque? Pourquoi? Nous n'aimons pas les comparaisons parce qu'il n'en ressort presque jamais de vérité utile, ni de progrès pour l'art. Mettons en fait que MM Érard et Pleyel travaillent chacun de leur côté dans un but de perfectionnement qui mérite une égale part d'éloges; les artistes eux-mêmes ne sont pas d'accord sur le mérite relatif des instruments des deux célèbres facteurs⁶.

Liszt e Chopin erano proprio due di quei musicisti che, secondo Elwart, alimentavano il dibattito complementare tra Érard e Pleyel: si potrebbe dire che erano lo specchio artistico

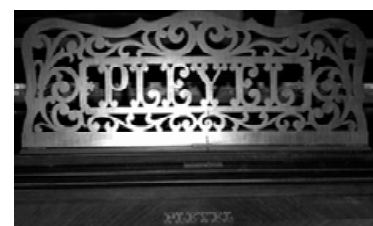
di uno scenario industriale privo di vincitori, ma animato da due competitori eccellenti. Chopin preferiva i Pleyel. La preferenza forse nasceva anche da un rapporto di amicizia molto stretto instaurato con Camille Pleyel, figlio di Ignace e titolare della fabbrica a partire dal 1824. Fu proprio quest'ultimo a intraprendere una serie di iniziative imprenditoriali che aumentarono notevolmente il fatturato dell'azienda: le evoluzioni meccaniche dello strumento non furono ulteriormente approfondite, ma in compenso Camille mise in piedi un'attività editoriale che seppe accaparrarsi i diritti di molte composizioni importanti, e fece costruire due sale da concerto - le antenate della moderna Salle Pleyel - entrambe annesse alla fabbrica di pianoforti. Insomma tutti gli sforzi della nuova gestione tentarono di ampliare l'attività, offrendo una serie di vetrine prestigiose a una consolidata produzione industriale.

Chopin al suo arrivo a Parigi, nel 1831, trovò quindi uno scenario in piena evoluzione; e il suo ingresso nell'alta società favorì subito l'incontro con Camille Pleyel, noto frequentatore dei salotti aristocratici. L'amicizia non tardò a prendere forma e nel 1837 fu addirittura suggellata da un viaggio a Londra, organizzato nei minimi dettagli proprio da Pleyel. In ballo evidentemente c'erano forti interessi: l'industriale aveva subito messo gli occhi su quel fascinosa pianista giunto in punta di piedi dalla Polonia, e in un certo senso gli serviva un *testimonial* di quel livello per promuovere i suoi pianoforti; e in fondo anche Chopin, ancora spaesato nella metropoli in cui pulsava il cuore della vita musicale europea, non vedeva certo di cattivo occhio un appoggio solido e illustre. Tanto più che i pianoforti Pleyel erano davvero strumenti fatti apposta per un musicista raffinato e scrupoloso come lui.

Il risultato fu che Chopin nel giro di pochi anni non seppe più fare a meno di un pianoforte Pleyel, nemmeno nei luoghi più impervi d'Europa (presto arrivò a definirli il «non plus ultra»⁷). Nel 1838, in occasione del lungo soggiorno a Palma di Maiorca, la solare sede di una serena stagione amorosa (forse la più felice) in compagnia di George Sand e nello stesso tempo di un rigenerante periodo di cure all'apparato respiratorio, Chopin insistette a lungo sull'esigenza di avere a disposizione un pianoforte Pleyel⁸. I mesi, del resto, erano quelli in cui stavano prendendo vita i *Preludi*, pagine fatte solo ed esclusivamente di dettagli e che sicuramente richiedevano l'appoggio di uno strumento particolarmente raffinato; motivo per cui non è certo da considerare casuale il fatto che proprio l'e-

⁷ FRYDERYK CHOPIN, *Correspondance de Frédéric Chopin, L'ascension* (vol. II), Paris, Richard-Masse, pag. 48.

⁸ *Ibid.*, pagg. 274-290.



⁹ FRYDERYK CHOPIN, *Correspondance de Frédéric Chopin, La gloire* (vol. III) cit., pag. 60.

¹⁰ *Ibid.*, pag. 323.

¹¹ *Ibid.*, pag. 346.

¹² *Ibid.*, pag. 403.

¹³ JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, pag. 47.

¹⁴ *Ibid.*, pag. 47.

dizione francese dei *Preludi* sia stata dedicata «all'amico Camille Pleyel», come se quel pianoforte trasportato con notevole difficoltà nell'isola delle Baleari avesse avuto un ruolo decisivo nella stesura della composizione.

Anche a Nohant, nella sontuosa villa di George Sand, Chopin si trovava spesso nella condizione di dover richiedere uno strumento Pleyel, e solo quando il trasporto si faceva particolarmente complicato prendeva in considerazione la possibilità di affittare un Érard: «Si Pleyel ne te satisfait et si tu crois qu'Érard le ferait davantage – scriveva nell'agosto del 1838 all'amico Julien Fontana – change, mais ne fais rien à la légère»⁹. Nel 1848 fece spedire un Pleyel a Cracovia, all'indirizzo della nobile cantante Delphine Potocka¹⁰, e in occasione dell'ultimo soggiorno londinese (tra l'estate e il novembre del 1848) era proprio il Pleyel il pianoforte che prediligeva tra i tre che aveva ricevuto in dotazione (gli altri due erano un Érard e un Broadwood)¹¹. Al suo ritorno da quell'ultima triste tournée, chiese esplicitamente che la sua casa di Place d'Orléans fosse resa accogliente da ogni sorta di decorazione: tende e tappeti rimessi al loro posto, un bouquet di violette profumato da piazzare in salone, letto preparato con le migliori lenzuola e, naturalmente, un pianoforte fresco di accordatura inviato da Mr Pleyel¹². Chopin si sentiva scoppiare di tristezza in quel periodo: la fine della storia con George Sand, la malattia, la lontananza sempre più dolorosa dalla patria polacca erano tutte ferite laceranti. Al compositore serviva un ambiente gradevole e ospitale per tornare a Parigi senza avvertire troppo il dispiacere di quella condizione infelice; e un pianoforte Pleyel faceva parte di quegli ultimi materiali generi di conforto a cui Chopin sperava di affidare una momentanea fuga dalla tristezza.

Le testimonianze degli allievi e dei contemporanei confermano quanto emerge dalla corrispondenza. Wilhelm von Lenz scriveva: «Chopin jouait un Pleyel, instrument au toucher facile sur lequel on peut nuancer plus aisément que sur un instrument de sonorité pulpeuse»¹³, Maria von Grewingk ricordava la predilezione di Chopin per uno strumento che non disponesse di un suono che potremmo definire preconfezionato: «Il trouvait dangereux de se servir longtemps d'un instrument au beau son [tout fait], comme c'est le cas d'Érard. Il disait que ces instruments abîmes le toucher: "Qu'on tape, qu'on frappe dessus, c'est égal: le son est toujours beau et l'oreille ne demande pas d'autre chose parce qu'elle est sous le son plein et sonore"»¹⁴. E addirittura Liszt confermava la predisposizione di

Chopin per i Pleyel, ricordando un incontro tra artista e strumento capace di produrre sonorità estremamente particolari: «[...] ces pianos de Pleyel qu'il affectionnait particulièrement à cause de leur sonorité argentine un peu voilée et de leur facile toucher»¹⁵.

Anche il decoro degli eventi organizzati presso la Salle Pleyel aveva qualcosa di familiare con i modi eleganti, ma nello stesso tempo riservati di Chopin. Si legga quanto scriveva lo stesso Franz Liszt sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris» a proposito del concerto dato dal pianista polacco la sera del 26 aprile 1841:

Lundi dernier, à huit heures du soir, les salons de M. Pleyel étaient splendidement éclairés; de nombreux équipages amenaient incessamment au bas d'un escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs les femmes les plus élégantes, les jeunes gens les plus à la mode, les financiers les plus riches, les grands seigneurs les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent, de beauté. Un grand piano à queue était ouvert sur une estrade; on se pressait autour, on ambitionnait les places les plus voisines; à l'avance on prêtait l'oreille, on se recueillait, on se disait qu'il ne fallait perdre un accord, une pensée de celui qui allait venir s'asseoir là¹⁶.

L'ambiente sfoggiava una ricercata cura dei dettagli, tappeti di classe, fiori freschissimi per inondare la sala di piacevoli effluvi, l'élite della società; ma il centro dell'interesse era comunque calamitato da quel pianoforte a coda collocato sul palco, l'oggetto al quale tutti cercavano di avvicinarsi con il massimo della curiosità. Un'eleganza discreta accerchiava il protagonista delle serate alla Salle Pleyel; tutto il contrario di ciò che si verificava alla Salle Érard, specialmente quando a esibirsi era il beniamino di casa, Franz Liszt: lì il pubblico era spesso superiore alla capienza della platea¹⁷, e a dominare era il lusso esasperato. Nella cronaca del tempo troviamo ammirate descrizioni di quello sfarzo:

Le concert, suivi d'un bal, donné vendredi par M. Érard a été une fête vraiment royale par son luxe et son élégance. Les artistes de premier ordre, tels que Doehler, Balfe, Lablache, Batta, Mmes Nissen et Jourdan, ont chanté à ravir, et, au bal, on voyait, dans ces beaux salons éclairés d'une manière magique, les plus jolies femmes de Paris danser et valser, entraînés qu'elles étaient par le grand et excellent orchestre dirigé par M. Tolbecque, qui pendant longtemps encore sera le chef d'orchestre de tous les bals de la haute fashion¹⁸.

La «haute fashion» parigina non si recava solo nei saloni Érard per ascoltare musica, ma anche per fare sfoggio del proprio benessere materiale: non era raro difatti che le recensioni del tempo – proprio come accade nello stralcio riportato

¹⁵ *Ibid.*, pag. 47.

¹⁶ FRANZ LISZT, *Concert de Chopin*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 2 maggio 1841: «Lunedì scorso, alle otto di sera, i saloni di M. Pleyel erano splendidamente illuminati; molti gruppi accompagnavano incessantemente ai piedi di una scala coperta di tappeti e profumata di fiori le signore più eleganti, le giovani persone più alla moda, i finanzieri più ricchi, i signori più illustri, tutta una élite di società, tutta un'aristocrazia di nascita, di fortuna, di talento, di bellezza. Un grande pianoforte a coda era aperto su un palco; ci si pressava intomo, si ambiva ai posti più vicini; prima si prestava l'orecchio, ci si raccoglieva, si diceva che non bisognava perdere nemmeno un accordo, un pensiero di colui che stava per sedersi là».

¹⁷ PAUL SMITH, *Seconde matinée musicale donnée par M. Liszt*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 18 aprile 1841: «Les salons d'Érard débordaient de tous les cotés».

¹⁸ «Revue et Gazette Musicale de Paris», 10 marzo 1844: «Il concerto, seguito da un ballo, dato venerdì da M. Érard è stato una festa veramente regale per il suo lusso e la sua eleganza. Gli artisti di prim'ordine, quali Doehler, Balfe, Lablache, Batta, Mmes Nissen e Jourdan, hanno cantato in maniera avvincente, e, al ballo, si vedevano, in quei bei saloni illuminati in una maniera magica, le donne più graziose di Parigi danzare e ballare il valzer, accompagnate come erano dalla grande e eccellente orchestra diretta da M. Tolbecque, che per lungo tempo ancora sarà il direttore d'orchestra di tutti i balli dell'alto stile».

¹⁹ «Revue et Gazette Musicale de Paris», 16 febbraio 1845: «M. e madame Érard hanno anche pagato il loro tributo annuale a Euterpe e a Tersicore, come si diceva al tempo dell'Impero. Le due aristocrazie, quelle di talento e di nascita, si sono date la mano per danzare la polka, dopo aver applaudito insieme uno splendido concerto che aveva preceduto il ballo».

²⁰ ALAN WALKER, *Franz Liszt. The virtuoso years, 1811-1847*, London, Faber & Faber, 1983, pag. 441.

²¹ Il pianoforte usato a Costantinopoli fu venduto per 16.000 piastre a un signore di nome Baldagi che offrì lo strumento alla sua fidanzata (cfr. FRANZ LISZT, *Correspondance*, a cura di Pierre-Antoine Huré e Claude Knepper, Paris, Éditions Lattès, 1987, pag. 193); a anche l'Érard utilizzato ad Amburgo nel 1841 fu venduto per una cifra enorme (14.600 marchi) al proprietario di un hotel, che collocò il pianoforte nella hall del suo albergo (cfr. «Revue et Gazette Musicale de Paris», 10 gennaio 1841).

sopra – trascurassero l'impegno degli artisti per dedicarsi alle note di colore che facevano da contorno all'evento. Il fatto stesso che in quelle occasioni ci fosse spazio anche per sontuosi balli di società dimostra quanto la mondanità esteriore la facesse da padrone: l'evento *clou* della stagione era difatti proprio un appuntamento squisitamente mondano come il ballo aperto da Mr e Mme Érard:

M. et madame Érard ont aussi payé leur tribute annuel à Euterpe et à Terpsicore, comme on disait au temps de l'Empire. Les deux aristocraties, celles du talent et de la naissance, se sont donné la main pour danser la polka, après avoir applaudi de concert un ravissant concert qui avait précédé le bal¹⁹.

Liszt era l'artista ideale per entusiasmare il pubblico che affollava i saloni Érard, gente che ascoltava il concerto con un occhio ai musicisti e uno ai futuri compagni di danza: solo la spettacolarità estrema poteva calamitare l'attenzione di chi si sedeva in platea aspettando con ansia i giri di valzer programmati in seconda serata. L'intesa con Érard era perfetta sotto il profilo dei compiti sociali che un industriale e un artista dovevano rivestire in quella Parigi fatta di brillante superficialità e nello stesso tempo di profondi contenuti artistici. L'amicizia tra Pierre Érard e Liszt fu simile a quella che unì Chopin e Camille Pleyel: i primi contatti avvennero nel 1824, quando il giovane Liszt era stato accolto da suo zio Sébastien proprio in casa Érard. Poi, nel corso degli anni il rapporto continuò a cementarsi attorno a quello straordinario strumento, all'avanguardia per meccanica e tecnologia, che sembrava fatto apposta per le dita di un grande virtuoso.

Liszt ammirava sentitamente i pianoforti prodotti dalla ditta Érard; per lui erano davvero compagni di viaggio immancabili anche nelle tournée più impegnative. Chopin si esibiva poco e soprattutto si muoveva poco; non era certo difficile pertanto fargli trovare un Pleyel a ogni sua apparizione pubblica. Ma con Liszt la questione era ben più complessa: gli anni Quaranta, per il pianista ungherese, furono di fatto un'interminabile tournée. Eppure nella maggior parte dei casi Liszt riusciva a portarsi con sé uno strumento di fabbricazione Érard: nel 1847 riuscì addirittura a farsi inviare un Érard da Parigi a Costantinopoli²⁰. E quei pianoforti, dopo il concerto, diventavano subito oggetto di un feticismo da palcoscenico, di una rincorsa frenetica – ancora perfettamente attuale ai giorni nostri – verso tutto ciò che passava tra le mani del grande divo²¹.

I motivi delle preferenze manifestate da Liszt e Chopin

Non sono molte le affermazioni fatte da Liszt sugli aspetti tecnici e meccanici degli strumenti Érard. Le poche osservazioni che troviamo nella corrispondenza sembrano insistere soprattutto sulla potenza sonora: «Je n'ai pas moins été agréablement surpris – scriveva il compositore-pianista a Pierre Érard da Costantinopoli – en promenant mes doigts au Palais de Tcheragan sur un instrument d'«une telle puissance et d'une telle perfection», comme tu le disais heureusement dans ta lettre à Mr Donizetti que le journal de Constantinople publie en entier»²². Era grazie a quella caratteristica che Liszt nel 1837 poteva dire di essere stato in grado di coprire l'orchestra al Conservatorio e al Théâtre des Italiens: un effetto che gli sembrava impossibile su qualsiasi altro pianoforte²³, e che certamente favoriva la spettacolarità delle sue esecuzioni.

La potenza sonora era dunque un importante elemento di distinzione tra gli strumenti Pleyel ed Érard. Ma possiamo davvero ritenere che le preferenze di due artisti così raffinati fossero limitate a un aspetto così superficiale? Le divergenze tra i due progetti tecnologici andavano ben oltre la semplice misurazione dei decibel; l'analisi organologica fatta da Clarke (cfr. sopra) dimostra che anche i Pleyel erano in grado di raggiungere una notevole robustezza sonora; e inoltre sarebbe certamente riduttivo confinare due personalità musicali tanto sfaccettate all'interno del semplice recinto dinamico.

Quali erano allora i reali motivi delle preferenze manifestate da Chopin e Liszt? La letteratura specifica tende a dare due tipi di risposte. C'è chi individua nel doppio scappamento il principale elemento distintivo tra i due strumenti in questione²⁴. Ma abbiamo visto sopra come le differenze si estendessero al diametro delle corde, allo spessore della tavola armonica, alle coperture dei martelletti: tutti aspetti che certamente sembrano molto utili - più del doppio scappamento - per definire quell'identità sonora che, stando alle citazioni sopra riportate, tanto intrigava i due pianisti. E non del tutto convincente sembra anche l'analisi di chi insiste sulla differenza di sonorità intesa come specchio di due consuetudini esecutive opposte²⁵; l'opinione è radicata in una serie di testimonianze comunemente citate dagli studi di settore: la recensione di Berlioz che definisce il pianismo chopiniano «un concerto di silfi o di folletti»²⁶, o il ricordo del pianista e didatta Antoine Marmontel che tremava di paura pensando alle sollecitazioni subite dai

²² FRANZ LISZT, *Correspondance*, cit., pag. 193: «Non sono stato meno piacevolmente sorpreso, facendo passeggiare le mie dita al Palazzo di Tcheragan su uno strumento di una «tale potenza e di una tale perfezione», come dicevi felicemente nella tua lettera a Donizetti che il giornale di Costantinopoli pubblica per intero».

²³ *Ibid.*, pag. 88.

²⁴ Cfr. PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1902, pag. 145 sgg. e MARCO BUGHELLI, *Chopin*, Milano, Mursia, 1989, pag. 71.

²⁵ JIM SAMSON, *The Music of Chopin*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pag. 46.

²⁶ HECTOR BERLIOZ, *Le rénovateur*, in «La Revue Musicale», 15 dicembre 1833: «[...] un concert de sylphes ou de follets».

²⁷ ANTOINE MARMONTEL, *Les pianistes célèbres*, Paris, Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, pag. 306.

²⁸ JAMES MATHUEN-CAMPBELL, *Chopin Playing*, New York, Taplinger Publishing, pag. 19.

²⁹ JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, La Baconnière, pag. 47: «Quando sono mal disposto, diceva Chopin, suono un pianoforte Érard, e vi trovo facilmente un suono fatto. Ma quando mi sento in forma e abbastanza forte per trovare il mio suono, mi serve un pianoforte Pleyel».

³⁰ HEINRICH HEINE, *Lettres Confidentielles. II.*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4 febbraio 1858: «Che Franz Liszt, infine, non sia un pianista calmo ad uso di pacifici cittadini e di soffici berretti di cotone, questo si capisce facilmente. Quando si siede al pianoforte, dopo aver gettato più volte indietro la sua lunga capigliatura e aver cominciato a improvvisare, si lancia sovente con furia sui tasti d'avorio; [...] egli vi opprime e vi infiamma insieme, ma la parte dell'oppressione è la più forte, [...] vedo gli spettri che gli altri riescono solo a sentire. [...] È impossibile immaginare un contrasto più netto di quello con Thalberg nobile, sensibile, intelligente, tenero, calmo, Tedesco e anche Austriaco, opposto a Liszt, violento, tempestoso, vulcanico, impetuoso come un Titano».

pianoforti di Liszt²⁷. Ma la distinzione sembra certamente troppo schematica per illustrare adeguatamente sia la complessità tecnologica dei due strumenti, sia la ricercata attitudine alla tastiera dei due pianisti. Del resto la stessa spiegazione data da Chopin, e riportata dall'allievo Moritz Karasowski, circa le peculiarità sonore dei Pleyel e degli Érard, non sembra così chiara da essere considerata – come succede nel lavoro di James Methuen-Campbell²⁸ – una delucidazione totalmente risolutiva:

Quand je suis mal disposé, disait Chopin, je joue sur un piano d'Érard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel²⁹.

Occorre cercare di ricostruire più in profondità le attitudini esecutive dei due pianisti per capire *in toto* i veri motivi delle loro preferenze. Il confronto storico è forse viziato da uno scritto di Heinrich Heine, apparso sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris» del 5 febbraio 1838. Si tratta di una celebre «lettre confidentielle» – così viene intitolata dal periodico – che abbozza un parallelo tra Liszt e alcuni pianisti contemporanei (in particolare Thalberg e Chopin), privilegiando tuttavia il ritratto poetico alla testimonianza storica. Liszt viene descritto come una sorta di *medium* in grado di trasportare l'ascoltatore in un mondo fatto di visioni furiose e infuocate:

Que Franz Liszt, enfin, ne soit pas un pianiste calme à l'usage de paisibles citoyens et de sensibles bonnets de coton, cela se comprend. Quand il s'assied au piano, qu'il a rejeté plusieurs fois en arrière sa longue chevelure et qu'il commence à improviser, il se jette souvent avec furie sur les touches d'ivoire; [...] il vous oppresse et vous enflamme tout à la fois, mais la part de l'oppression est la plus forte, [...] je vois les spectres que d'autres ne font qu'entendre. [...] Il est impossible d'imaginer un contraste plus tranché que Thalberg, noble, sensible, intelligent, tendre, calme, Allemand et même Autrichien, opposé à Liszt, emporté, orageux, volcanique, fougueux comme un Titan³⁰.

Un Titano con lo sguardo iniettato di sangue, che si abbatteva sulla tastiera come un uragano su una tranquilla cittadina di campagna; questo era Liszt al pianoforte, secondo la soggettiva interpretazione di Heine. Ma le parole del poeta tedesco risultavano ancora più colorite, se messe a confronto con il breve accenno a Chopin:

Chopin ne met point sa satisfaction à ce que ses mains soient applaudies pour leur agile dextérité par d'autres mains. Il aspire à un plus

beau succès: ses doigts ne sont que les serviteurs de son âme, et son âme est applaudie par les gens qui n'écourent pas seulement avec les oreilles, mais avec l'âme. Aussi il est le favori de cette élite qui recherche dans la musique les plus hautes jouissances intellectuelles; ses succès sont de nature aristocratique; sa gloire est comme parfumée par les louanges de la bonne société, elle est distinguée comme sa personne³¹.

Niente a che spartire con la spettacolare violenza sfogata da Liszt alla tastiera. Sicuramente i due medaglioni pennellati da Heine sono affascinanti, ma in realtà non spiegano in maniera esauriente le concrete differenze dei due musicisti al pianoforte. Sono contributi preziosi al fine di delineare due temperamenti musicali – e non solo – opposti: da una parte il timido ed elegante Chopin, che centellinava le sue esibizioni in pubblico, dall'altra il grande *showman*, virtuoso trascendentale e nerboruto, che mandava in visibilio le platee di tutta Europa. Ma la distinzione, tutto sommato, non va molto al di là di quanto si diceva prima, citando Berlioz e Marmontel, a proposito delle differenti attitudini dinamiche maturate dai due pianisti: Chopin e il suo pianismo vellutato messo a confronto con Liszt e il suo suono tellurico. Servono altre testimonianze per mettere più a fuoco il problema.

Tanto per iniziare, Liszt non era un pianista che sapeva solo inondare di decibel le sale da concerto. Le sue apparizioni pubbliche sconcertavano anche per una straordinaria capacità di controllare le mani nel 'pianissimo'. Il critico musicale Paul Smith, nel 1841, dopo aver assistito a un'esecuzione del *Galop chromatique*, parlò di «danse des sylphes et des sylphides»,³² vale a dire proprio la stessa metafora utilizzata da Berlioz per descrivere il pianismo di Chopin. Johann Georg Kastner nel 1841 celebrò la straordinaria capacità lisztiana di rimpicciolire il suono del pianoforte, trasformandolo improvvisamente in un soffio impercettibile³³. E lo stesso Marmonetel, nonostante la *boutade* già citata in merito alla violenza subita dalle tastiere di Liszt, sottolineava uno spettacolare gioco di contrasti:

Seul Liszt peut mettre en pratique ces attaques de clavier hardies jusqu'à la témérité, ces sonorités stridentes, obtenues à grande renfort de pédale succédant à des bruissements vaporeux, ces accents sauvages opposés à des plaintes languoureuses, ces procédés incessants de contrastes heurtés, d'effets cherchés en dehors de tout principe d'école³⁴.

Certo, Liszt sapeva ottenere effetti di robustezza sonora irripetibili, ma le sue mani erano anche straordinariamente efficaci nell'ottenere esiti opposti, al confine dell'udibile. In par-

³¹ *Ibid.*: «Chopin non pone affatto la sua soddisfazione nel fatto che le sue mani siano applaudite per la loro agile destrezza da altre mani. Egli aspira a un successo più bello: le sue dita non sono che le servitrici del suo animo, e il suo animo è applaudito dalla gente che non ascolta solo con le orecchie, ma con l'anima. Egli è anche il favorito di questa élite che cerca nella musica le più alte gioie intellettuali; i suoi successi sono di natura aristocratica; la sua gloria è come profumata dagli elogi della buona società, è distinta come la sua persona».

³² PAUL SMITH, *Matinée donnée par M. Liszt*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 1 aprile 1841.

³³ JOHANN GEORG KASTNER, *Concert de M. Liszt pour le monument de Beethoven*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 2 maggio 1841: «Comme le piano se fait petit, comme il s'efface! à peine un souffle s'échappe maintenant de l'instrument gigantesque qui tout à l'heure faisait sortir de ses flancs tant de mondes sonores».

³⁴ ANTOINE MARMONTEL, *Les pianistes célèbres*, cit.: «Solo Liszt può mettere in pratica questi attacchi di tastiera così arditissimi fino alla temerarietà, queste sonorità stridenti, ottenute con grande rinforzo del pedale seguite da fruscii vaporosi, questi accenti selvaggi opposti a lamenti languorosi, questi avanzamenti incessanti di contrasti urtanti, di effetti cercati al di fuori di ogni principio scolastico».

³⁵ PAUL SMITH, *Matinée donnée par M. Liszt*, cit.: «Liszt è cresciuto con il pianoforte, che è diventato sotto le sue mani il traduttore universale di tutte le musiche, di tutte le orchestre, di tutte le voci; [...] il pianoforte di Liszt non assomiglia a nessun altro, e non sappiamo nemmeno fino a che punto si possa dire che è un pianoforte. Ascoltatore l'ouverture del Guglielmo Tell, scritta da Rossini per la più ricca orchestra del mondo, ridotta a due mani e dieci dita da Liszt! Che ne pensate? È forse lo strumento creato appositamente per la sonata, con accompagnamento di qualche strumento obbligato, come il violino, il violoncello o il flauto? Bisogna vederlo per crederlo, e anche vedendolo non lo si riesce a credere».

³⁶ PAUL SMITH, *Seconde matinée musicale donnée par Liszt*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 18 aprile 1841: «Non è forse un immenso merito quello di poter mettere un pianoforte in parallelo con un'orchestra, di uscire a testa alta da una lotta in cui si è soli contro cento?».

³⁷ «La France Littéraire», aprile 1840, pag. 124: «Qualche giorno fa abbiamo applaudito Liszt. Egli eseguiva, al pianoforte, la *Sinfonia pastorale*. Tutto era reso, la furia dell'orchestra e la soavità degli assoli. Si può dire di Liszt che egli esegue con genio. Noi eravamo meravigliati di questa perfezione inimitabile».

ticolare a stupire il pubblico non erano tanto quelle folate dinamiche che provenivano dal palco, ma una fisionomia timbrica chiara e nello stesso tempo estremamente versatile: una magia in grado di trasformare il pianoforte in un'orchestra da immaginare a pieno organico. Sempre Paul Smith scriveva:

Liszt a grandi avec le piano, qui est devenu sous ses mains le traducteur universel de toutes les musiques, de tous les orchestres, de toutes les voix; [...] le piano de Liszt ne ressemble à aucun autre, et nous ne savons mêmes jusqu'à quel point c'est le piano. Écoutez l'ouverture de *Guillaume-Tell*, écrite par Rossini pour le plus riche orchestre du monde, réduite à deux mains et à dix doigts par Liszt! Qu'en pensez vous? Est-ce donc là l'instrument crée tout exprès pour la sonate, avec accompagnement de quelque chose d'obligé comme le violon, le violoncelle, la flûte? On a besoin de le voir pour le croire, et même en le voyant on ne le croit pas³⁵.

Lo stesso critico confermava la sua prima impressione anche in occasione di un'altra serata, sempre organizzata presso i Saloni Érard, durante la quale era in programma la trascrizione della *Sinfonia pastorale*.

Mais n'est-ce pas un immense mérite que de pouvoir mettre un piano en parallèle avec un orchestre, que de sortir avec gloire d'une lutte où l'on est seul contre cent?³⁶

Ma quello straordinario effetto prodotto dalla trascrizione beethoveniana fu evidente anche al pubblico del 1844, quando il critico della «France Littéraire» (la firma è siglata Léon D.) registrò un'emozione molto simile:

Nous avons applaudi Liszt, il y a quelques jours. Il exécutait, au piano, la *Symphonie pastorale*. Tout était rendu, la furie de l'orchestre, et la suavité des solos. On peut dire de Liszt qu'il exécute avec génie. Nous étions émerveillés de cette perfection inimitable³⁷.

La vocazione tutta ottocentesca del pianoforte a trasformarsi in un *alter ego* dell'orchestra era certamente in cima agli interessi di Liszt. Il suo costante impegno nell'ambito degli arrangiamenti pianistici è confermato da una pratica esecutiva che privilegiava la natura poliedrica dei nuovi strumenti a tastiera; e questo risultato era figlio di una tecnica che puntava sulla chiarezza timbrica, proprio con la finalità di riprodurre la complessa tavolozza cromatica di un'intera orchestra.

Era forse proprio questa vocazione a forzare i confini timbrici l'elemento che distingueva con maggiore evidenza Liszt da

Chopin. Quest'ultimo non produceva mai nel suo uditorio l'impressione della massa strumentale, o dei sottili ricami solistici che contraddistinguono un'opera sinfonica. Liszt si imponeva di far 'vedere' – come diceva Heine – ai suoi ascoltatori un mondo variopinto, di cui il pianoforte era solo il tramite materiale: suoni e quadri distinti, che aprivano uno squarcio su un orizzonte sonoro e insieme visivo al di là del pianoforte. Chopin invece riusciva a far 'sognare' il suo pubblico, prediligendo le categorie dell'imprecisione e dalla dissolvenza incrociata, senza tuttavia rinunciare a un suono squisitamente pianistico. Henri Blanchard, in una lettera indirizzata al compositore polacco, sottolineava proprio l'aspetto onirico delle sue esibizioni:

De quoi songions-nous donc ainsi tous ensemble, et quelles pensées avait éveillées dans nos âmes la voix mélodieuse de votre piano? [...] Pour moi, caché dans le coin le plus sombre de la chambre, je pleurais en suivant de la pensée les images désolantes que vous m'aviez fait apparaître³⁸.

Un riferimento alle seducenti immagini del pianismo chopiniano si legge anche nella recensione pubblicata da Ernest Legouvé a un concerto avvenuto a Rouen nel marzo del 1838:

Toutes ces ravissantes mélodies, ces ineffables délicatesses d'exécution, ces inspirations mélancoliques et passionnées, toute cette poésie de jeu et de composition qui vous prend à la fois l'imagination et le cœur, ont pénétré, remué, enivré ce cinq cents auditeurs comme les huit ou dix élus qui l'écoutent religieusement des heures entières³⁹.

Tali effetti di estasi immaginativa e onirica senza dubbio erano favoriti da un'intensità di suono che prediligeva le mezze tinte; ma erano soprattutto garantiti da una ricerca approfondita su quel terreno dell'imprecisione timbrica e dinamica, che anche Berlioz aveva messo adeguatamente in risalto:

Malheureusement, il n'y a guère que Chopin lui-même qui puisse jouer sa musique et lui donner ce tour original, cet imprévu qui est un de ses charmes principaux; son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer⁴⁰.

Erano proprio quelle «mille nuances» a garantire un contatto con il terreno del sogno immateriale, cangiante e imprevedibile come un movimento privo di consapevolezza. Liszt puntava sulla chiarezza timbrica e dinamica, nonché sui grandi contrasti; mentre Chopin preferiva le sfumature e i riflessi mutevoli. Non a caso Emma Bardac, la moglie di Debussy (che era sta-

³⁸ HENRI BLANCHARD, *A M. F. Chopin, sur sa Ballade polonaise*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 2 settembre 1838: «Di che fantasticavamo allora tutti insieme, e quali pensieri aveva svegliato nei nostri animi la voce melodiosa del vostro pianoforte? [...] Per quanto mi riguarda, nascosto nell'angolo più oscuro della camera, io piangevo seguendo con il pensiero le immagini desolanti che voi mi avevate fatto apparire».

³⁹ ERNEST LEGOUVÉ, *Concert donné à Rouen par Chopin*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», 25 marzo 1838: «Tutte queste avvincenti melodie, queste ineffabili delicatezze di esecuzione, queste ispirazioni malinconiche e appassionate, tutta questa poesia di suono e di composizione che vi prende insieme l'immaginazione e il cuore, hanno penetrato, emozionando, inebriando questi cinquecento ascoltatori come gli otto o dieci eletti che l'ascoltano religiosamente delle ore intere».

⁴⁰ HECTOR BERLIOZ, *Le rénovateur*, cit.: «Sfortunatamente non c'è nessuno al di fuori di Chopin stesso che possa suonare la sua musica e darle questa fisionomia originale, questo imprevedibile che è uno dei suoi elementi di fascino principali; la sua esecuzione è venata di mille sfumature di cui solo lui possiede il segreto e che non si potrebbero descrivere».

⁴¹ JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, cit., pag. 185: «Claude Debussy come Chopin suonava quasi sempre in una perenne mezza tinta, con comunque una sonorità piena e profonda senza alcuna durezza nell'attacco. La scala delle sfumature deve andare dal triplo *piano* al *forte*, senza arrivare mai a sonorità disordinate in cui la sottigliezza della armonia si perde».

⁴² GUY DE POURTALÈS, *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927, pag. 157: «una mano disossata».

⁴³ *Ibid.*

to allievo di Marmontel) vedeva proprio in questa attitudine alla tastiera un interessante punto di contatto tra il pensiero professato dal marito e le consuetudini esecutive chopiniane; la sua testimonianza, pur non avendo l'attendibilità di un ricordo contemporaneo, potrebbe essere l'ultima fonte di un discorso che circolava da tempo nell'ambiente musicale parigino:

Claude Debussy comme Chopin jouait presque toujours dans une perpétuelle demi-teinte, avec néanmoins une sonorité pleine et profonde sans aucune dureté dans l'attaque. L'échelle des nuances doit aller du triple *piano* au *forte*, sans arriver jamais à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se perd⁴¹.

Questa insistenza sull'importanza delle *nuances* era un marchio di fabbrica di una scuola pianistica che da Chopin era arrivata fino a Debussy. Liszt non era stato un capostipite di quella modalità esecutiva: il suo pensiero performativo andava in una direzione molto diversa. Ma ciò che lo distingueva da Chopin non era tanto la robustezza dinamica, quanto la fedele adesione alla nozione di precisione sonora: chiarezza nell'articolazione della scala che va dal pianissimo al fortissimo e massima esattezza possibile nell'allusione alle voci timbriche dell'orchestra.

Un ultimo confronto, necessario per motivare le preferenze di Liszt e di Chopin in fatto di pianoforti, viene dai calchi delle due mani. La sagoma della mano sinistra di Chopin, conservata presso il Museo Nazionale di Budapest, ci restituisce l'immagine di un arto poco nerboruto, quasi effeminato nella sua assenza di rilievi venosi o articolari. Osservando lo stampo in gesso (Fig. 1) viene spontaneo condividere il pensiero di Stephen Heller, che parlava di «une main désossée»⁴², un arto minuto che sorprende per la sua elasticità, proprio come un serpente che riesce a ingurgitare un coniglio intero, grazie all'estensione miracolosa della sua mandibola. Può darsi che quella fisionomia poco nerboruta fosse data anche da una particolare modalità di approcciare la tastiera, mantenendo sempre la stessa posizione della mano, a costo di effettuare passaggi del pollice non necessari, ed evitando spesso il caratteristico incurvamento delle falangi a uncino: scelta che costringeva Chopin a far strisciare le dita sul tasto, ottenendo proprio quel suono velato che mandava in estasi i contemporanei⁴³. Ma naturalmente una mano così piccola, e insieme elastica, era perfetta per una tastiera leggera come quella dei Pleyel: le leve corte garantiscono un maggior controllo dei movimenti brevi, ovvero quelli richiesti da un tasto che oppone scarsa resistenza al tocco; e la flessibilità delle giunture è fondamentale per fornire al pianista grande sensibilità motoria.

Figura 1: da Alfredo Casella, *Il Piano forte*, Milano, Melos, 1936, Tav. VII, Tav. VIII



Calco della mano di Chopin
(Museo Nazionale di Budapest)



Calco della mano di Liszt
(Weimar, Casa Liszt)

La mano di Liszt, stando al calco conservato presso la casa di Weimar (Fig. 1), era completamente diversa: molto più grande, muscolosa e virile. Dita così lunghe si adattavano molto meglio alla durezza, dovuta alla complessa meccanica a doppio scappamento, degli strumenti Érard: le leve lunghe fanno più fatica a dosare le spinte deboli, mentre si trovano molto più a loro agio con una tastiera in grado di opporre una resistenza significativa alla spinta digitale; e la muscolatura possente è sicuramente più avvezza a dosare forze di una certa entità.

Conclusioni

Una volta ricostruiti i ritratti di Liszt e Chopin alla tastiera, possiamo definitivamente delineare le differenze tra gli Érard e i Pleyel che determinarono le preferenze dei due musicisti. Gli Érard, in virtù della loro tavola armonica piuttosto spessa e irrobustita dalla

⁴⁴ ANTOINE MARMONTEL,
Les pianistes célèbres, cit.,
pag. 4.

catena trasversale, garantivano un riverbero estremamente chiaro delle vibrazioni prodotte dalle corde; inoltre i martelletti privi di feltro producevano un suono molto definito, ovvero in grado di limitare l'escursione dei bassi. Tale limpidezza timbrica poteva diventare estremamente versatile, se manovrata da dita dotate di grande sensibilità nell'attaccare il tasto, come quelle di Liszt. I Pleyel, invece, proprio in virtù delle caratteristiche opposte (tavola armonica sottile, assenza di una catena trasversale), producevano un suono meno chiaro, meno brillante e più ricco di interferenze gravi nei registri medi e acuti; i martelletti ricoperti di feltro (di due tipologie differenti) erano poi fondamentali per ottenere un colore velato, che conferiva una fascinosa imprecisione alla vibrazione delle note emesse. Tale suggestiva opacità sonora non generava le camaleontiche variazioni timbriche degli Érard, ma favoriva le sfumature, rendendo molto più ampia la gradazione dei livelli dinamici in possesso del pianista: era questa probabilmente la sonorità non preconfezionata a cui Chopin alludeva nella riflessione riportata da Karasowski. La distinzione non aveva, dunque, grande attinenza con il problema del doppio scappamento; era più legata alla progettazione del mobile che alla meccanica del pianoforte.

Anche le differenti inclinazioni fisiologiche delle due mani, come abbiamo visto, possono essere utili per commentare le preferenze di Chopin e di Liszt. Ma le esigenze timbriche e dinamiche descritte sopra andavano ben oltre la semplice comodità articolare: erano piuttosto le conseguenze di due pensieri artistici per certi versi complementari, che non si fermavano certo alla banale intesa tra mano e tastiera, e che vedevano nello stesso strumento potenzialità espressive opposte. Chopin amava far sognare il suo pubblico, cercava di portare gli ascoltatori a godere di un quadro musicale dai confini imprecisi, velato come un ricordo che fatica a emergere dall'ombra (anche l'uso costante dei pedali, alternati o in simultanea, descritto da Marmontel andava nella stessa direzione)⁴⁴: i Pleyel, con il loro suono opaco, poco brillante e ricco di sfumature, erano perfetti per dare voce a un artista introverso, che non sapeva rinunciare all'equazione tra musica e pianoforte. Liszt invece puntava ad accendere il fuoco nei suoi spettatori, a spaventarli a colpi di contrasti imprevedibili e violenti: il suo pianoforte doveva varcare i confini timbrici, per assomigliare nella maniera più precisa a un'intera orchestra, in tutta la sua enorme complessità; e solo un Érard poteva rispondere a quell'esigenza, facendo del suo suono limpido e insieme versatile un impareggiabile strumento per far viaggiare l'immaginazione del pubblico.