

Presentazione

Le due importanti lezioni del *Quaderno* sembrano contrapposte tematicamente, ma si integrano, invece, nella ambizione di guardare a una cultura unitaria, complessa, interdisciplinare.

Cultura musicale insegna quale diversità corra con la letteratura, in particolare con la poesia (p.18): “Si impossessa delle parole, le piega e le deforma a suo piacere per adattare alle sue pretese, una operazione che di solito disorienta o infastidisce l’uomo di lettere”. Ma le belle pagine dell’Autore provano (p.19) come nell’intero sec. XIX la materia del Faust abbia spinto “gli ingeni più fervidi a voltare le spalle alla tradizione, stimolando l’audacia di scoperte oltre il pavido gusto musicale” di Goethe. L’attenzione viene così portata specialmente sulle *Scene* di Schumann, illustrate

VIII

quali “riconquista dello spirito tedesco: la morte di Faust non è un fine, ma solo una tappa transitoria di un’ascesi che conduce alla luce”.

Ha ragione pertanto Pestelli nel concludere (p. 30) che “il capitolo intellettuale, morale e artistico del *Faust*” ha ‘commosso’ la musica di quel secolo e come “le abbia dato una fisionomia problematica, una responsabilità concettuale che segnerà il corso della musica europea”.

Nelle pagine per una *Nuova cultura tecnologica* Rasetti illustra, con approfonditi rilievi e vivaci prospettive, le grandi sfide della nuova cultura e guarda alle rivoluzionarie scienza ed etica del digitale, dei *Big Data*, alle recenti conquiste dell’intelligenza artificiale.

L’Autore muove (pp. 34 ss.) dal decisivo interrogativo su quale sia il nuovo ruolo della scienza; se le future tecnologie dell’informazione abbiano a trasformare la nostra società, Prova adeguatamente lo straordinario portato della rivoluzione digitale e come l’intelligenza artificiale stia facendo convergere scienza e tecnologia (pp. 37-43).

Sono fondamentali le riflessioni e le preoccupazioni dell'Autore, consapevole di quali debbano essere i valori della nuova intelligenza, che evolve nel tempo e cambia la nostra, ma capace di fare correre il rischio a una civiltà democratica "di essere travolt(a) da una tecnologia fine a se stessa" (p. 46).

La motivata conclusione di Rasetti è pertanto la sollecitazione verso nuove forme di conoscenza; di come la scienza del digitale debba presto dotarsi (p. 53) "di una forte piattaforma di valori etici che siano globali, anzi universali"; come sia dunque ragionevole muoversi, con adeguata conoscenza e preparazione (p. 54), verso "un nuovo modello sociale che si adegui alla velocità dei cambiamenti che il digitale comporta".

È il caso di osservare come nelle pagine del *Quaderno*, quasi cullati dalla serena cultura musicale sviluppata attorno al Faust, si passi al brusco risveglio e al fremente anelito per una cultura tecnologica nuova, piena, capace di valori,

Rinaldo Bertolino

Giorgio Pestelli

*Musicisti di fronte
al Faust di Goethe*

18 maggio 2016

“Un soggetto adatto ai compositori d’oggi”

Sebbene non esista un’opera musicale di primissimo piano che affronti il *Faust* di Goethe nella sua totalità, l’effetto della tragedia sui musicisti del suo tempo è stato vasto e penetrante; sia a sezioni singole, sia come materia generale, la suggestione del *Faust* ha spinto la musica a misurare le sue possibilità nei confronti della modernità, stimolando tentativi e aperture che portavano a forzare le linee tradizionali del linguaggio; del resto, come scriveva Carl Friedrich Zelter a Goethe nell’aprile del 1829, “il soggetto si adatta alla perfezione ai compositori d’oggi”. La recezione musicale del *Faust* è essa stessa oggetto di continuo interesse ed esistono volumi che ne raccolgono il procedere; a puro titolo di esempio, come guide in questo argomento sconfinato, oltre al lessico ancora utile *Stoffe der Weltliteratur* a cura di Elisabeth Frenzel (Stuttgart 1962), possiamo citare: James William Kelly, *The Faustlegend in music* (Detroit, 1976) e Andreas Meier,

Faustlibretti. Geschichte des Faustsstoffs auf der europäischen Musikbühne (Frankfurt am Main, 1990), con più di 800 pagine dedicate alla storia dell'argomento nel teatro europeo.

Per i nostri fini non sembri inutile riassumere a brevi linee la sostanza della vicenda di Faust, così come Goethe l'ha ricavata dalla leggenda popolare e fissata nella sua tragedia: il dottor Faust vuole conoscere la fonte della vita, ciò che tiene insieme l'universo e per raggiungere lo scopo si dà alla magia; insoddisfatto di ogni tentativo, si sente nauseato di libri, carte e veglie, ma a forza di trafficare con gli spiriti un diavolo, Mefistofele, gli appare. Ne nasce il noto patto: se ci sarà un momento in cui Faust potrà dire «attimo, fermati», con la coscienza di aver raggiunto il fine di ogni aspirazione, all'istante la sua anima diventerà proprietà dell'inferno. Ringiovanito, Faust conosce amori (quello tragico con Margherita, quello con Elena di Troia), ricchezza e potere, ma nulla lo soddisfa; finché, nella vecchiaia, ormai cieco, davanti alla grande idea di bonificare paludi e riscattare terre perdute per il bene dell'umanità futura, ecco che pronuncia la frase fatale: «se potessi vedere questo lavoro com-

piuto, potrei dire a quell'attimo di fermarsi»; all'istante Mefistofele si fa avanti a reclamare la preda pattuita, ma siccome quell'attimo di plenitudine era solo una possibilità, e l'istanza sempre più forte del compimento, la sua anima è salva. Per l'intercessione di Margherita, simbolo dell'eterno femminile, l'anima di Faust sale al regno celeste.

5

Canti estrapolati

Una quantità di storie secondarie, di vicende minori, di quadretti singoli si assiepano ovviamente nell'opera gigantesca, che di certo presentava troppa materia di esperienza e di conoscenza rispetto alla possibilità di essere rappresentata in un'opera di teatro musicale. È naturale quindi che le prime intonazioni avvengano su canti parziali, cioè sui pezzi che già nel testo della tragedia prevedono la presenza della musica. Ma è forse necessario richiamare per sommi capi l'iter cronologico di un lavoro che ha accompagnato Goethe per tutta la vita. I primi abbozzi risalgono al 1772-73, il cosiddetto *Ur-Faust*, letto da Goethe a Weimar nel

1775 presso la duchessa madre Anna Amalia, testo disperso e poi ritrovato nel 1886; nel 1788 a Roma è composta la scena della cucina della strega e quella denominata “Bosco e spelonca”. Nel 1790 viene pubblicato *Faust. Ein Fragment*; del 1797 è il “Prologo in cielo” e del 1799 la “Notte di Valpurga”; sempre nel 1797 Goethe scrive la poesia *Widmung* (“Dedica”) come introduzione all’opera che sta per essere ripresa, e che qui viene definita “*Folge der Gesänge*”, cioè “séguito di canti”, che non verranno ascoltati da coloro «per cui li cantai la prima volta»: espressione che ci conferma una nascita frammentaria e disseminata nel tempo di quello che oggi per noi è il blocco della tragedia goethiana. Nei primi anni dell’Ottocento il *Faust* è oggetto per il poeta di un lavoro continuo, che approda nella primavera del 1808 alla pubblicazione di *Faust. Una tragedia. Parte prima*.

È a questo punto, a partire già dall’anno successivo (1809), e forse già prima per le cerchie più intime, che appaiono le prime intonazioni musicali di versi sciolti, cioè quelle parti, come accennato sopra, che già nell’originale sono canti, canzoni, cori: appunto i *Gesänge* di

cui parla la “Dedica”. È anche da ricordare che nel romanzo tedesco del primo Romanticismo era usuale intercalare dei canti nel testo letterario, a volte persino con le note musicali, come avvenuto negli *Anni di apprendistato di Guglielmo Meister* dello stesso Goethe o nella *Vita di un perdigiorno* di Joseph Eichendorff. E così uno dei primi esempi da citare è quello della “Ballata del re di Thule”, musicato nel 1809 da Johann Friedrich Reichardt, musicista, scrittore, giornalista, tipico esponente della simbiosi tedesca fra musica e letteratura. Vicino al canto, Reichardt scrive le parole «*langsam und schauerlich leise*» cioè ‘lento e spaventevolmente sommesso’; la canzone, come si sa, è cantata da Margherita, che nel verso 2757, prima di cantare la ballata dice: «un brivido (*Schauer*) mi va per tutto il corpo»; ora è da dire che di questo senso di spavento nella musica di Reichardt non c’è minima traccia: è una composizione piana, in Sol minore, di tono malinconico, d’intonazione sillabica, ma senza che la superficie sia turbata da riferimenti a qualcosa di soprannaturale. Quindi lo “*Schauer*” dei versi di Goethe si trasferisce nella didascalia “*schauerlich leise*”, e

quindi demandata per competenza all'esecutore, al cantante, senza influenzare il testo musicale.

Nello stesso 1809 Beethoven compone il *Floblied* (Canzone della pulce) op. 75 n. 3, estratto dalla scena della Taverna di Auerbach a Lipsia; il pianoforte (*Poco allegretto*) incomincia con quattro battute introduttive, dal ritmo saltellante e staccato ispirato alla leggerezza dell'argomento; l'agilità della pulce, la sua mordace vivacità sono consegnate, oltre che a questi ritmi scattanti, all'uso di acciacature e trilli nella parte del pianoforte; soprattutto nella coda in cui gli ornamenti si affastellano, e il ritornello estende il tumulto dal singolo, tormentato dall'insetto, a tutta la corte moltiplicandone gli effetti grotteschi. Sui rapporti Beethoven-Goethe si può ancora ricordare che Schindler, il segretario e assistente di Beethoven, scrive nelle sue note dell'estate 1808, cioè nell'anno in cui esce a stampa la prima parte della tragedia: «Beethoven vuole musicare il *Faust*». Anni dopo, nel 1812 a Teplitz, propiziato da Bettina Brentano, avviene il famoso incontro fra le due personalità. Beethoven annota nel suo diario: «Ha promesso di

scrivere qualcosa per me»; in realtà, la cosa in qualche modo era già stata scritta ed è la tragedia *Egmont*, per la quale Beethoven aveva composto le musiche di scena nel 1809, ammirate dal poeta («con genio mirabile è penetrato nelle mie intenzioni»); molto più tardi, in una nota di un quaderno di conversazione del 1823, Beethoven si rivolge a un interlocutore con questa osservazione: «Scrivo per denaro... spero di scrivere infine ciò che per me e per l'arte è la cosa più alta: Faust».

Tornando alla serie dei frammenti, così incoraggianti e promettenti per i compositori, molto per tempo entra in scena Franz Schubert: con uno dei suoi capolavori scritto il 19 ottobre 1814 alla prodigiosa età di diciassette anni: *Gretchen am Spinnrade* ("Margherita all'arcolaio") D 118. Il riferimento è alla scena "La stanza di Gretchen" dove Goethe, in una poesia tutta di monosillabi e bisillabi, rappresenta la mente di Margherita tutta posseduta dall'aitanza e dal fascino di Faust, ingiovanito e rimbellito dal patto col diavolo; in un verso, 3384, «Povera mente mia ti sei spezzata», si rivela una realtà che Schubert fa sua, anzi ne fa il fulcro di tutta la composizione: la perdita

della ragione, la follia, significandola nel ripetersi tormentoso di una figura circolare del pianoforte, come il ronzio che fa il girare continuo della ruota dell'arcolaio; in corrispondenza del v. 3401, dove si manifesta il ricordo trafiggente del bacio, il movimento continuo s'interrompe per un attimo, prima di riprendere il suo cupo, insensato ruotare: è un colpo di genio drammatico che amplifica quello che la poesia di Goethe ha suscitato. Sempre nel 1814, Schubert compone la Scena dello spirito maligno nel Duomo D 126, una delle più impressionanti del *Faust*, quando il demonio susurra all'orecchio di Margherita in chiesa la perdita della sua innocenza e la minaccia del castigo: è un pezzo di recitativo a cui si aggiunge il canto corale del *Dies irae*, composto per voce, pianoforte e tromboni. Altri due brani sono del 1816, il Canto di Pasqua "Cristo è risorto" D 440 per coro a cappella e la già menzionata "Ballata del Re di Thule" D 337; anche in quest'ultimo caso, Schubert va a cogliere l'intuito "musicale" di Goethe, perché la canzone ha la funzione drammatica di realizzare l'intimità malinconica di Margherita; Schubert coglie a volo il suggerimento con una me-

lodia dal colore “arcaico” che stacca la protagonista dalla realtà quotidiana, proiettandola su uno sfondo di lontananza; senza aggiungere nessuna indicazione letteraria, la solitudine di Margherita è mirabilmente rappresentata.

Opera, ballo e “musica di scena”; l'ombra di Don Giovanni

Si potrebbe continuare con le intonazioni di canzoni contenute nel *Faust* da parte di compositori minori, come il Reichardt citato all'inizio; ma dobbiamo ora rivolgere lo sguardo a chi ha provato ad affrontare in musica il blocco della tragedia intera, almeno nella prima delle due parti. Si tratta per lo più di “musiche di scena”, destinate ad accompagnare qualche rappresentazione teatrale: il principe Anton Heinrich Radziwill, diplomatico e buon violoncellista (Chopin fece in tempo a dedicargli il suo Trio op. 8), è il primo a tentare l'impresa, con le sue *Compositionen zur Goethes Faust*, stampate postume a Berlino nel 1835; ma già nel 1816, sempre a Berlino, se ne era avuta una parziale esecuzione in occasione di un alle-

stimento del *Faust erster Teil*. L'“Entrada”, dopo un'introduzione lenta, prosegue con un *Allegro* che usa il tema di Mozart della Fuga K426 per due pianoforti in Do minore: come spesso capita nella musica dell'Ottocento per fare da portale severo a una materia severa si ricorre alla fuga, alla severità della composizione contrappuntistica. L'insieme delle musiche contiene vari *Melodramen* (anziché cantare, si parla sopra l'orchestra o in alternanza con i suoi interventi), Cori (gli angeli di Pasqua, i soldati, i contadini, gli spiriti), Canzoni (nella taverna di Auerbach e nella stanza di Margherita), oltre alle scene in giardino, in duomo, in carcere, e alla scena nella cucina delle streghe, composta per ultima e rimasta incompiuta. Una peculiarità della partitura di Radziwill è di non essere concepita come lavoro organico, ma come somma di intermezzi musicali per i punti in cui la tragedia lo richiede; attenzione particolare è riservata alle scene di contenuto fantastico, come l'evo- cazione degli spiriti, l'incantesimo del sonno con cui Mefistofele addormenta Faust, i sortile- gi nella taverna di Auerbach e la citata scena nella cucina della strega: per opinione comune una delle più difficili da rappresentare, perché

considerata troppo grottesca, adatta alla lettura, ma non a concretarsi sul palcoscenico. Possiamo soffermarci su *Meine Ruh'*, la canzone di Margherita all'arcolaio, per sottolineare la diversità di concezione che Radziwill dimostra rispetto a Schubert; se quest'ultimo aveva scritto un brano tutto concentrato su un'unica idea, il movimento rotatorio dell'arcolaio in cui si rispecchia la tormentosa ossessività dei pensieri di Margherita, Radziwill cerca invece di entrare in ogni singola piega del testo, frammentandolo in continue miniature. Basta leggere le indicazioni di tempo per rendersene conto: *Lento*, *Allegro moderato*, *Lento*, *Andante dolce*, *Molto agitato*, *Lento* si alternano a suggerire un'altalena di pensieri; e persino all'interno delle singole sezioni si trovano indicazioni continue di accelerandi o ritardandi; più che fuso in unità musicale, il brano sembra così formarsi in modo rapsodico seguendo in modo minuto il decorso testuale.

Certo il confronto con il testo di Goethe poteva sgomentare i musicisti, i quali per lo più preferiscono rivolgersi alla leggenda popolare, secondo la quale Faust è dannato. Questo è il caso del *Faust* di Ludwig Spohr, prima

opera sull'argomento faustiano su libretto del giornalista Joseph Carl Bernard; Spohr ci lavora nel 1814 e la prima va in scena a Praga nel 1816 per i buoni uffici di Weber; in origine il lavoro segue la forma di un Singspiel in due atti, e come tale è accolto con discreto successo; più tardi Spohr lo volle trasformare in opera completa (*"durchkomponiert"*, ossia senza i dialoghi parlati, tutto cantato), ma la nuova versione incontra meno favore, anche perché un po' superata nello stile. Nell'opera Faust è dannato, come nella leggenda popolare; ma importante è notare, certo sotto l'influenza dell'opera di Mozart, la sovrapposizione su Faust della figura di Don Giovanni, la confluenza per attrazione dei due miti di Faust e Don Giovanni: i due titani moderni, uno uscito dalle rivoluzioni del pensiero scientifico, l'altro dalla rivoluzione morale della Controriforma. Fin dalla prima scena ("Banchetto") Faust tende al libertinismo di Don Giovanni (tenta di sedurre Kunigonda già durante le sue nozze con Hugo); attingendo alla leggenda, questo *Faust* presenta molte stregonerie, danze sul Brocken, streghe, citazioni dal *Flauto magico* di Mozart; pur cercando di tenersene lonta-

no, non resiste però del tutto alla tentazione di avvicinarsi anche all'autorità del testo goethiano, da cui infatti prende la scena del Duomo, con lo Spirito maligno che tormenta Margherita. Ai contemporanei l'opera suonava ardita, mettendo in circolazione elementi di "opere maledette", come *Franco cacciatore* di Weber, *Vampyr* e *Hans Heiling* di Marschner. In una lettera a Goethe del 14 novembre 1829, Zelter parla di questo Faust come di un eroe piacevole e astuto che vuole avere la meglio su Mefistofele, e a proposito di Spohr osserva: «Il compositore si fa conoscere più come *Tonkünstler* che come musicus e melodista»: se il "melodista" è il compositore tradizionale di melodie strofiche, nel *Tonkünstler* Zelter vuol forse significare la percezione di una musica più intellettualistica, più modernamente sofisticata.

Un lavoro che si può menzionare a questo punto è senza dubbio il *Faust – Gran ballo fantastico* di Salvatore Taglioni, rappresentato al Teatro San Carlo di Napoli il 30 maggio 1838 con musica del Conte di Gallenberg. Anche in questa azione emergono elementi imprestati

dal personaggio di Don Giovanni: Faust invita a una festa a casa sua, come nel *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, una scena è ambientata in un chiostro con tombe, alla fine il protagonista è trascinato all'inferno come il famoso libertino. Non mancano elementi stregoneschi, tra cui in particolare il secondo quadro dal titolo eloquente "Le streghe dell'Hartz", ambientato sul massiccio montuoso a cui appartiene il monte Brocken, sede leggendaria di spiriti e sortilegi; in questa pagina il Gallenberg ricorre a spunti e motivi di un convenzionale "lessico fantastico", come tremoli, scale cromatiche rapide e leggere, trilli nelle sonorità più acute.

Faust in Francia

Questo aspetto stregonesco incontrerà particolare favore in Francia dove nella recezione del *Faust* prevale l'interpretazione satanica. Per la Madame de Staël di *De l'Allemagne* (completato nel 1810, ma uscito soltanto nel 1813 in Inghilterra a causa dell'opposizione di Napoleone) il vero protagonista della tragedia