

Faust in musica

Il mito di Faust da Liszt a Thomas Mann



Laboratorio di Estetica e Interpretazione Musicale

Anno Accademico 2004-2005

Introduzione:

-La figura di Faust nell'immaginario popolare e creativo 2
Valentina Gianfermo

-Arte dall'arte 4
Andrea Tagliaferri

Faust In musica

-Gustav Mahler e Faust 5
Stefano Manganelli

-Il Faust di Gounoud 7
Emanuela Lilli

-“Col Tristano muore l'ultima delle arti Faustiane”. 9
(Spengler, Untergang des Abendlandes)
Leopoldo Siano

- Liszt, ciarlatano o demiurgo. 13
Illusionismo mefistofelico e virtuosismo “trascendente” in Liszt
Andrea Tagliaferri

Bibliografia 17

La figura di Faust nell'immaginario popolare e creativo.

"Storia del dottor Johann Faust, ben noto mago e negromante, di come si è promesso al diavolo per un determinato periodo della sua vita, di quali straordinarie avventure egli fu protagonista o testimone, fino al momento in cui ricevette la ben meritata mercede.[...]un esempio orrendo per tutti i superbi, i saccenti e gli empi, un esempio disgustoso oltre che amichevole ammonimento [...] Siate sottomessi a Dio, combattete il diavolo, cosicché egli fugga da voi", recita così il titolo di un documento del 1587, prima testimonianza scritta sul dottor Faust.

Il personaggio di Faust aveva già il suo successo presso la popolazione prima della pubblicazione di questi libri, infatti attorno alla sua figura si erano create una serie di leggende di cui è difficile riconoscere la verità e l'invenzione.

Della vita del Dottor Faust non si conosce una storia particolarmente attendibile, si hanno però numerose testimonianze sparse che attestano la sua esistenza quanto i suoi misfatti. Faust Johann nasce nel 1480 a Knittlingen (Wuttenberg), è maestro di scuola e gira tutta la Germania. Farà il mago, il medico e il consigliere di varie corti. La sua attività itinerante lo vedrà protagonista di una serie di misfatti, fatti strani e avventure delle più disparate. Molto spesso si presenterà con pseudonimi per non essere riconosciuto, la sua presenza verrà vista come una specie di sventura da molti e così si creerà la sua leggenda. Già in vita le storie sul suo conto saranno di interesse comune, figurarsi dopo quella che si definirebbe una morte incredibile. Faust muore intorno al 1540 a Staufen (Breisgau), della sua morte la *"Storia del dottor Johann Faust"* riporta la seguente descrizione: *"Quando fu giorno si recarono nella stanza dove era stato il dottor Faust. Trovarono tutta la stanza imbrattata di sangue, il cervello era spiacciato alla parete poiché il diavolo lo aveva sbattuto da una parte all'altra, vi erano pure i suoi occhi e molti denti sparsi qua e là, lo spettacolo era tremendo e pauroso. Trovarono infine il suo corpo fuori accanto al concime, orribilmente sfigurato, con la testa e le membra ciondolanti."*

Questa morte paurosa è in pieno stile medioevale, la punizione ideale per colui che aveva venduto l'anima al diavolo. Come questa storia sia diventata un mito presso letterati, musicisti e artisti di diverso genere, è un discorso unico con quello che la figura del Faust ha rappresentato per la collettività umana.

Infatti se i medioevali lo reputavano un corrotto dal demonio, in seguito Faust rappresentò molto più che questo. Faust divenne per due secoli una leggenda popolare tra le più amate. Lo stesso Goethe venne a conoscenza della sua storia durante la visione di una delle tante rappresentazioni di attori viaggianti. Così l'elenco di scritti, musiche, rappresentazioni e quant'altro divenne lunghissimo, includendo nomi come quelli di C.F.Gounod, Loius Sophor, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Marlowe, Goethe, Thomas Mann e molti altri.

Il fascino del Faust consisteva in una infinita apertura delle possibilità dell'uomo, che con il famoso "patto col diavolo" otteneva poteri prima attribuibili solo ad un semidio. Inizia così il dissidio filosofico intorno al Faust: superare i propri limiti umani, aspirare a una condizione quasi divina oltre le leggi della Natura e di Dio, è bene o male? L'utilizzo dell'intelletto e della scienza per dominare il mondo è ammissibile? Quanto il superamento dei limiti prestabiliti porta a una condizione realmente migliore?

Negli anni della stesura del Faust Goethe stava probabilmente riflettendo su queste domande.

Il *"Faust"* è una delle opere più famose di Goethe, egli la portò avanti per tutta la sua vita componendo la seconda parte a distanza di 60 anni dalla prima. In questo lasso di tempo si susseguirono diverse versioni, rivisitazioni, frammenti che attraversavano le diverse fasi del genio creativo dell'autore. L'opera finita vide la luce solo alla fine dell'attività di Goethe, un'opera che dichiarava quella che per l'autore era stata la ricerca di tutta una vita, il superamento dei limiti della conoscenza umana, *"la più nobile delle aspirazioni dell'uomo"* secondo le sue stesse parole. Infatti il *"Faust"* di Goethe finisce per rappresentare l'intera umanità nella sua ricerca dell'evoluzione. L'opera dichiara la possibilità che l'uomo ha di conoscere profondamente il divino e così che le sue stesse potenzialità, per poter essere "misura di tutte le cose". Qui risiede quella ratio tipicamente illuminista in cui l'uomo, affermando il principio antropocentrico, prende potere sul mondo come se

egli stesso fosse una divinità. Dal tormentato Sturm und Drang alla sua maturità, Goethe, mostra nel 'Faust' l'intera vita dell'uomo, con le sue passioni e le sue miserie, con i suoi momenti di gloria e il suo attaccamento alla terra. Così il patto col diavolo di Faust diviene mezzo per il sapere e per il potere, vedendo la realizzazione di tutta la gente umana in un uomo. Con la sua intraprendenza, la sua sete di conoscenza e il suo spirito, Faust, compie la ricerca dell'uomo ottenendo persino quel perdono divino che i medioevali gli avevano rifiutato. Dio afferma che "erra l'uomo finchè cerca", questo 'streben' caratterizza più di chiunque altro il Faust. Egli si rende conto che il sapere a cui era arrivato fino a quel momento della sua vita non era abbastanza, e in questo sforzo di conoscenza stipula il suo patto-scommessa con Mefistofele. Mefistofele gli dona giovinezza, sapienza e potere. Faust inizia a esercitare la sua influenza sugli esseri umani e sulle corti principesche. Il suo sapere gli permette di conoscere l'intima essenza di Dio e della Natura. Muove il mondo e si muove nel mondo come un dio, decidendo anche della morte altrui, come nel caso di Margherita. Alla fine di questo suo cammino, destinato all'inferno, Faust viene salvato in extremis dal suicidio ottenendo la grazia divina, anche per intercessione della stessa Margherita, innamorata di lui. Così Faust viene a rappresentare le due anime dell'uomo, quella tipicamente borghese-illuminista che vuole conoscenza e potere per dominare sulle cose del mondo, e quella inscindibilmente legata al mondo. Faust non a caso viene salvato nell'udire le campane di Pasqua, che suonavano la gioia della vita umana.

Il 'Faust' di Goethe diventa così manifesto di una intera epoca, di una ricerca continua dell'essere umano che toccherà le anime di molti musicisti, che comporranno per decantare l'uomo e il suo "streben".

Valentina Gianfermo

Arte dall'arte.

“Spero di scrivere in fine ciò che per me e per l'arte è la cosa più alta: il Faust[...]”¹

L.V.Beethoven

Quando l'opera di una mente geniale riesce ad oltrepassare i vincoli della contingenza e ad elevarsi a cristallizzazione dell'assoluto nel finito, nasce l'arte universale.

Sintesi di infiniti mondi possibili, essa condensa in se realtà passate e future, particolari e universali, come un arazzo che lega inscindibilmente in se i fili che lo compongono.

Chiunque si sappia avvicinare ad esso può distinguere il filo che più appartiene al suo vissuto ritrovando la propria individualità nell'universalità del disegno.

Ciò rende l'opera simbolo immortale della natura umana, un simbolo la cui universalità attraversa le epoche toccando nel profondo chiunque, anche a distanza di secoli, abbia la sensibilità di intuirne il contenuto ultimo.

Talvolta accade che nell'attraversare le generazioni, l'opera universale incontri un'altra mente geniale che non si limita ad individuare il filo che gli appartiene, ma partendo da esso tesse un nuovo capolavoro.

E' questo il caso del Faust di Goethe l'opera universale che attraverso le generazioni ha toccato alcune menti geniali, dando vita attraverso esse a nuovi capolavori.

Andrea Tagliaferri

¹ Da L.Magnani, I quaderni di conversazione di Beethoven, Ricciardi Editore

Gustav Mahler e Faust

“L’ esigenza alla quale voto fino all’ ultimo tutti i mezzi che ho a disposizione é che sia udibile tutto ciò che risuona al mio orecchio interiore .” (estate 1896)

Gustav Mahler fu un uomo che per alcuni versi può essere considerato il succo più profondo e concentrato del suo tempo , per altri fu con esso in un aperto ed esplicito conflitto ; scomodo e “comodo” a chi gli era intorno (non ultimi i suoi superiori) , persona di profonda spiritualità , ma dalla religiosità indefinibile , sempre pronto a battersi per la musica , e non solo la sua .

Nato a Kalischt , piccolo paese in territorio boemo ai confini con la Moravia , da genitori entrambi ebrei , in un periodo storico in cui la comunità ebraica di quelle zone era mal vista sia dagli autoctoni che dai dominatori austriaci , Mahler ebbe una vita intensa e piena di momenti difficili : dal difficile rapporto tra il padre e la madre alla morte del primogenito Isidor , avvenuta nel 1858 ; dalla perdita del padre , della madre e della sorella minore nel 1889 alla morte della sua primogenita nel 1907 ; dalla nevrosi alla malattia di cuore (solo per citarne alcuni) . E’ necessario anche aggiungere che l’ epoca in cui Mahler fu a Vienna era l’ epoca della *belle époque* e del Biedermeier trionfante .

Molti ostacoli incontrarono i suoi propositi di attualizzazione delle opere (spesso avversati perchè comportavano dei cambiamenti nella realizzazione delle composizioni) , i suoi tentativi di instaurare una comunicazione reale con il pubblico (e, si può dire , con l’essere umano in generale), i suoi sforzi verso un allargamento dei confini musicali . Perchè nella concezione che Mahler aveva della musica questa , così come la filosofia , la letteratura e la religione , era uno strumento di conoscenza , e per l’ ascoltatore essa doveva rappresentare un momento di liberazione , di elevazione morale .

Quindi , perchè Mahler sceglie di accostare nella sua Ottava Sinfonia all’ inno di Rabano Mauro la scena finale del *Faust* di Goethe ? I biografi riportano che Mahler fosse in possesso di una lettera di Goethe a Zelter del 1821 in cui il poeta raccomanda al musicista la lettura dell’ ‘ inno di Rabano , per la sua capacità di “sprigionare musica” . E’ possibile quindi che l’ accostamento Goethe – *Veni Creator Spiritus* provenga – anche – da qui . Ma perché proprio la scena finale del *Faust* ?

Considerato che Mahler aveva già realizzato un “piccolo” (impiegava infatti un solo corista maschile) *Faust* quando si trovava a Lubiana da giovane , e che Goethe fu uno dei poeti a lui più cari , possibili risposte all’ interrogativo precedente vanno ricercate nella vita spirituale del compositore .

Erano frequenti in Mahler domande di questo genere : “Da dove veniamo ? Dove ci conduce il nostro cammino ? Ho veramente voluto questa vita , come pensa Schopenhauer , prima di essere concepito ? Qual’ è lo scopo della pena e del dolore ? Come posso giustificare la crudeltà e la cattiveria nella creazione di un Dio buono ? Il senso della vita verrà finalmente rivelato dopo la morte ?” ; questi problemi venivano “cantati” nella sua musica , quasi che il cantarli fosse un modo di risolverli , almeno nella vita terrena . I pensieri di Mahler erano rivolti con forza verso l’ “altro mondo” (inteso né in senso cattolico né ebraico , perché nessuna religione “ufficiale” ha mai potuto appagare il suo anelito) ; il suo essere faustiano consisteva nel sentirsi sempre spinto a ricercare il senso profondo dell’ essere e del divenire .

La sua volontà di guardare “dietro” o oltre la vita terrena , verso l’ incomprendibile e l’inesprimibile , la possiamo trovare nella Quarta Sinfonia , ma si rivela soprattutto nella Seconda e nella Ottava , quest’ ultima considerata come una Seconda su un piano più alto . Le sue opere erano quindi un tentativo di risposta ai suoi perché ; infatti suo scopo ultimo era arrivare a comprendere il significato “reale” dell’ esistenza umana , e tutto in lui era teso a questa aspirazione , la sua musica come la sua cultura (in cui rientravano interessi per le scienze naturali , per la filosofia , per la poesia , per la letteratura – significativo al riguardo è l’ amore di Mahler per Jean Paul e per il suo personaggio Rocquairol - , ecc....) .

Altro tratto caratteristico della personalità mahleriana , che la lega a Goethe ed al personaggio di Faust , è il suo rapporto con la natura : infatti Mahler aveva della natura una visione dionisiaca (“Nessuno conosce il dio Dioniso , il grande Pan”) , anche se essa non sfociò mai in panteismo ; non si può in effetti parlare di una divinizzazione della natura , ma ciò che emerge dal quadro spirituale di Mahler è una religiosità intima e personale . Il conforto al suo anelare lo troverà infine nella musica stessa , intesa come via verso Dio affine alla religione : “E’straordinario , quando ascolto la musica – e anche mentre la dirigo – sento delle risposte ben precise a tutte le mie domande e sono completamente sereno e sicuro . Anzi , mi rendo conto che non si tratta affatto di domande” . Ma allora perché proprio la scena finale del *Faust* ?

Perché in essa gli Angeli pronunciano questa sentenza : “Noi possiamo redimere chi , sempre tendendo , si affatica !” . In essa trova conforto la sua continua ricerca , portata avanti per tutta la vita , del senso profondo dell’ esistenza umana .

Ma ritengo possa essere posta un’ altra questione . Si è già detto della vicinanza di intenzioni tra Seconda e Ottava Sinfonia , ma può essere messo in risalto il fatto che , nel programma approntato da Mahler stesso per l’ esecuzione della Seconda Sinfonia nell’ ottobre 1900 a Monaco , troviamo due tematiche , almeno , fondamentali per il pensiero e la vita spirituale di Mahler : 1- Nel primo movimento vengono poste una serie di domande su senso della vita e della morte ; 2- Nel quinto movimento , invece , si assiste al “Grande Appello” , il Giudizio Universale . Cosa succede però al momento del Giudizio ?

*“Ed ecco : non c’è giudizio , non ci sono peccatori , né giusti ,
né grandi , né piccoli , non c’è pena , né ricompensa !
Un onnipotente sentimento d’ amore ci pervade con una
conoscenza ed un ‘ esistenza beate .”*

E’ possibile , a mio avviso , trarre da tutto ciò alcune riflessioni : l’ “onnipotente sentimento d’amore” è assimilabile all’ idea di Goethe secondo la quale l’ amore è una forza creatrice : “Questo Eros ha la possibilità di emanare vita spirituale e vita fisica . E lo si può vedere , rappresentato simbolicamente , nell’ ultima scena del *Faust* (ciò è una prova della connessione filosofica tra la scena di Goethe , influenzata da immagini ed idee religiose , nella quale sono volutamente usati i simboli della Chiesa cristiana primitiva per la trasfigurazione dell’ amore tra Faust e Gretchen e che culmina nell’ esortazione della Madonna alla stessa Margherita , e l’ inno di Rabano Mauro con il suo appassionato appello a Dio , affinché conceda l’ amore a tutto il creato) ; inoltre , non è sicuramente un caso che la Seconda Sinfonia (in cui “non c’è giudizio”) e la Ottava (in cui Faust sale al cielo , nonostante i suoi “sbagli”) siano così strettamente apparentate ; infine , penso che tutto ciò possa essere preso in considerazione per quanto riguarda il problema del significato della conversione di Mahler , conversione che , probabilmente , non avrà provocato in lui nessun travaglio spirituale

Inoltre credo che sia di qualche rilievo il fatto che Mahler stesso , all’ inizio del 1909 (quindi , comunque , dopo aver composto l’ Ottava) scrivesse in una lettera : “*Vedo tutto in una luce così nuova , sono molto agitato ; non potrei proprio meravigliarmi se una volta , all’ improvviso , mi ritrovassi un corpo nuovo , come Faust nell’ ultima scena*” .

Stefano Manganelli

Il Faust di Gounoud.

Dalla metà degli anni Cinquanta fino alla fine dell'ottocento il teatro musicale francese acquisisce una popolarità e un prestigio in campo internazionale che non aveva mai avuto. Parigi è diventata il modello della moderna metropoli cosmopolita, dove i teatri stanno diventando i caratteri principali di una vera cultura dell'intrattenimento. Lo sviluppo del teatro favorisce anche il fiorire di una generazione letteraria che considera il teatro stesso il suo interesse centrale. La rivoluzione teatrale toccò anche l'opera direttamente collegata con il teatro parlato. Nel 1851 venne aperto un nuovo teatro d'opera a gestione impresariale: il *théâtre-lyrique*, dove i giovani artisti potevano rappresentare le loro opere che difficilmente sarebbero state messe in scena all'Opéra. Nel 1864 un provvedimento legislativo pose fine al primato dell'Opéra, consentendo anche agli altri teatri di mettere in scena opere Francesi interamente musicate. L'abolizione di questo primato porta anche al superamento della barriera tra i due generi operistici fondamentali. L'Opéra comique perde il suo carattere leggero a favore di toni drammatici e tragici, riduce lo spazio riservato alla recitazione ed adotta strutture musicali più complesse. Il Grand Opéra, invece, abbandona i grandi temi storico-politici, si dedica alle sfumature del sentimento in una cornice essenzialmente privata, toccando dei temi che a molti sembravano sacrileghi. L'avvicinamento di questi due generi fu sentito quasi come una creazione di un altro genere che venne chiamato, ma solo verso la fine del secolo, Opéra lyrique; il termine lyrique in questo contesto designa l'atmosfera d'intimità psicologica che caratterizza questa produzione. La tematica prevalente dell'opera di questo periodo è la centralità dell'elemento femminile, anche se l'attenzione non è tanto la donna, ma la femminilità, ritratta da un punto di vista prettamente maschile, che la rappresenta come un'insieme di candore, carnalità, dedizione, tradimento, irrazionalità ed astuzia.

In questo contesto si insinua la figura di un compositore francese Charles Gounoud (1818 – 1893), che legherà però, il suo nome, soltanto al successo di una sua grande opera il FAUST. Faust è un'opera in cinque atti musicata da Gounoud su libretto di J. Barbier e M. Carré, tratto dall'opera omonima di Goethe. L'opera fu rappresentata per la prima volta il 19 marzo del 1859 al *théâtre-lyrique* di Parigi, ottenendo un ampio successo. Dopo diverse repliche, Gounoud decise di trasformare il suo lavoro da Opéra comique a Grand opéra, forma che viene rappresentata ancora oggi. La storia ambientata in Germania, nel tardo medioevo. Il primo atto si svolge nello studio di Faust che ormai vecchio siede in meditazione, pensando che la sapienza che ha acquistato negli anni non ha ormai nessun valore perché non possiede più i beni apprezzati dai mortali, come ad esempio, la bellezza, la giovinezza e l'amore. Faust decide di morire avvelenandosi, ma mentre sta per iniettarsi il veleno viene distratto da un canto di fanciulle che proviene dalla strada che gli fanno cambiare idea. Faust invocherà il demonio, che apparirà dopo aver pronunciato alcune formule magiche. Il demonio (Mefistofele) gli promette amore bellezza e giovinezza in cambio della sua anima. Faust non è molto convinto, sta per rifiutare l'offerta, fino a quando Mefistofele non gli mostra una bella ragazza; cambiata di nuovo idea Faust firma il patto con il diavolo, viene trasformato in un bel cavaliere ed esce con il demonio in cerca di piaceri. Il secondo atto è ambientato nella piazza del mercato; Valentino è in partenza per la guerra e chiede ai suoi amici di proteggere la sorella Margherita; Siebel uno studente innamorato di lei prometterà di proteggerla. Nel frattempo sopraggiunge Mefistofele, inneggiando alla potenza dell'oro. Travestendosi da indovino, Mefistofele, predice a Siebel che ogni volta che raccoglierà dei fiori per Margherita, questi appassiranno. Udito il nome della sorella Valentino sfida l'uomo, ma appena tira fuori la spada, questa si spezza mezz'aria e le persone che gli si trovano intorno capiscono di trovarsi di fronte il diavolo, che viene costretto ad indietreggiare tramite l'impugnatura a forma di croce delle spade dei cittadini. A questo punto Faust chiede di vedere Margherita che appare mentre la scena si vuota, rifiutando però di essere accompagnata a casa da Faust. La scena si chiude, con Mefistofele che rassicura Faust sul fatto che Margherita sarà presto sua. Il Terzo atto si apre nel giardino di Margherita dove Siebel sta raccogliendo dei fiori, che però, secondo la profezia di Mefistofele appassiscono. I fiori però, quando vengono toccati con le dita umide di acqua santa riprendono vita.

Allontanatosi Siebel entrano in scena Faust e Mefistofele che deride il mazzetto di fiori lasciato da Siebel e si impegna a trovare qualcosa di meglio. Mentre Faust contempla il giardino, Mefistofele deposita vicino ai fiori un cofanetto pieno di gioielli e si nasconde con Faust quando entra Margherita. Mentre Margherita è seduta all'arcolaio e canta una canzone, si accorge del cofanetto: rimanendo abbagliata dai gioielli, li indossa, si ammira allo specchio e si sente bella come la figlia di un re. Viene sorpresa dalla governante Marta, che sospetta che tratti di un dono di un ricco corteggiatore. Faust e Mefistofele si fanno avanti e mentre il diavolo annuncia a Marta la morte del marito ed inizia a corteggiarla, Faust dichiara il suo amore a Margherita che però gli appare talmente candida che sta quasi per rinunciare ai suoi propositi di seduzione; sentito questo, Mefistofele lo schernisce e Margherita confessa di ricambiare il suo amore. Nel quarto atto Margherita è in una chiesa, abbandonata da Faust ed inattesa di un figlio, con Mefistofele che di nascosto le rinfaccia la colpa e le predice la dannazione. Margherita alla fine sviene. Più tardi, ritorna a casa dalla guerra Valentino; Siebel tenta di prepararlo, ma inutilmente. Valentino si precipita in casa, mentre Mefistofele intona una beffarda serenata. Valentino esce e sfida Faust a duello, ma viene ferito mortalmente. Il quinto atto si apre nel palazzo di Brocken, dove Mefistofele assiste con Faust alla notte di Walpurga e gli mostra le più belle cortigiane della storia. Faust, preso dai rimorsi, chiede di vedere Margherita che è chiusa in prigione, condannata a morte per aver ucciso, in preda alla follia, il suo bambino. Nella cella entrano Faust e Mefistofele. L'amante l'abbraccia e tenta di convincerla a fuggire, ma essa vaneggia, ricordando il passato. Quando vede Mefistofele, Margherita si ritrae da Faust inorridita, invoca il perdono celeste e cade a terra morta. Mefistofele grida che l'anima di Margherita è dannata, ma un coro angelico risponde che è salva. La scena si chiude con le mura della prigione che si aprono, l'anima di Margherita sale al cielo, e Faust, caduto in ginocchio, prega.

Nel Faust convergono tradizione e progressismo dove problemi di struttura e di tecnica, di forma e di vocalità sono riassunti e rinnovati in maniera decisa, orientati verso uno spirito di restaurazione in cui la musica francese si è riconosciuta. In quest'opera Gounoud adottò la tecnica di giustapporre forme appartenenti a spettacoli di genere diverso. La musica occupa un ruolo di primo piano e restaurativi all'interno del dramma, cerca di velare il dramma stesso, di stemperarne le asperità con una costante smentita musicale, utilizzando una musica polivalente. All'interno dell'opera sono presenti ampi fraseggi, spesso sincopati che caratterizzano la melodia del compositore, che accetta la dissonanza espressiva. Con queste tecniche rompe l'antitesi tra lo stile di scrittura del brano chiuso (per esempio l'aria) e quello dei passaggi di tipo conversativo (recitativo). I temi di Gounoud possedevano la forza del suo repertorio armonico ed alcune melodie raggiungevano una potenza imponente che per decenni era sembrata una prerogativa esclusiva della musica italiana. Basandosi sullo spirito del suo tempo Gounoud fece dei richiami tematici una parte essenziale della partitura. L'orchestrazione del compositore Francese raggiunge un alto livello di raffinatezza e dà un'importanza del tutto nuova al materiale affidato alle voci (si pensi, ad esempio, alla creazione di un nuovo carattere che è quello del basso-cantante per la parte di Mefistofele). Un altro elemento di novità è costituito dalla musica contrappuntistica che introduce Faust, la quale riflette l'influenza bachiana su Gounoud, ma che è reinterpretata opportunamente con armonie romantiche.

Emanuela Lilli

“Col Tristano muore l'ultima delle arti Faustiane”. (Spengler, *Untergang des Abendlandes*)

“Dove l'orgoglio dell'intelletto si accoppia all'arcaismo dell'anima e alla costrizione, interviene il demonio. E il diavolo, il diavolo di Lutero e di Faust, mi sembra essere figura tedeschissima; il patto con lui, il vendere la salute dell'anima per acquistare per un certo tempo i tesori e la potenza mondana, mi appare qualcosa di particolarmente vicino all'indole tedesca. Un pensatore e ricercatore solitario, un teologo e filosofo nella sua clausura, che vende l'anima al demonio per la cupidigia di dominare il mondo,.. non è oggi il giusto momento di riconoscere la Germania in quest'immagine, oggi, mentre il diavolo sta letteralmente pigliando sì la Germania?”

“E' una grave deficienza della leggenda e del poema non mettere Faust in rapporto con la musica. Egli dovrebbe essere musica e musicista. La musica è sfera demoniaca: ce lo ha esposto nel modo più convincente Kierkegaard, un grande cristiano, nel suo saggio dolorosamente entusiasta sul Don Giovanni di Mozart. La musica è arte cristiana col segno negativa, è ad un tempo calcolatissimo ordine e antiragione germinatrice del caos, ricca di gesti incantatori e di scongiuri, di magie di cifre, è l'arte più remota dalla realtà, la più appassionata, mistica e astratta ad un tempo, Perché Faust sia il rappresentante dell'anima tedesca dovrebbe esser musicale, giacché il rapporto del tedesco col mondo è astratto e mistico, vale a dire musicale: è il rapporto di un professore sfiorato dallo spirito demoniaco, impronto, ma pur sorretto dall'orgogliosa coscienza d'essere superiore al mondo per profondità.”

“In che cosa consiste tale profondità? Appunto nella musicalità dell'anima tedesca, in ciò che si chiama la sua interiorità, cioè nella scissione tra l'elemento speculativo e quello politico - sociale dell'energia umana e nella piena prevalenza del primo sul secondo.”

In maniera così elegante e concisa Thomas Mann nella conferenza "La Germania e i tedeschi" (6 Giugno 1945) espone quasi tutti i temi del principale romanzo della sua vecchiaia, enumerati quali aspetti fondamentali dell'anima della Germania: il diavolo; Lutero; il patto fatale per acquistare per un certo tempo i tesori e la potenza mondana; l'orgoglio dell'intelletto e l'arcaismo dell'anima; la clausura come scelta, e più ancora come tendenza costituzionale; la musica; il nefasto trionfo della ragione astratta e dell'ordine, quand' anche esso si trasformi in magia numerica, quadrato incantato. Dopo la prima guerra mondiale, dopo la sua ambigua, a mio parere, svolta democratica, Thomas Mann era vissuto come il suo compito e la sua natura fossero di reincarnare l'olimpico e universale Goethe: Thomas Manns teatralische Sendung. Così anch'egli come Berlioz, Schumann, Gounod, Liszt, Boito, Mahler e Busoni avrebbe dovuto fare il "suo Faust musicale", che sarà intitolato "Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde." L'espressione "musicista tedesco", per chi conosce Thomas Mann, si rivela essere non più che un'endiadi: musica(si starebbe per dire: musica romantica, se per Mann questo non fosse un pleonasma) e Germania sono una sola cosa e cadranno insieme sotto la medesima condanna. E' inutile dire che, per quanto riguarda il suo archetipo mitico, egli non s'ispira in alcun modo a Goethe, con la finale redenzione(come farà invece Mahler nella seconda parte della sua ottava sinfonia), bensì a quella di Marlowe e a quella, ancor più grottescamente tragica nella sua nessuna letterarietà, della leggenda popolare.

Per Thomas Mann musica vuol dire prevalentemente, o quasi solo, Richard Wagner, il più grande seduttore di morte che mai sia stato, punto culminante e suntivo della grande tradizione germanica che ha inizio in Bach, e quindi erede legittimo della "vecchia" Germania borghese e luterana. Il significato delle pagine de "Il mondo come volontà e rappresentazione" lette avidamente dal giovane Mann, ebbero un'influenza immensa sulla sua opera, determinandone il carattere eminentemente musicale, essendo la musica per Schopenhauer forma sublime di conoscenza metafisica, e questa significando la condizione preliminare per vedere al di là del velo di Maya,

ripudiare l'illusione della molteplicità, rinunciare alla volontà perversa, approdare alla felicità negativa del nulla: solo attraverso il linguaggio della musica il mistero dell'universo può essere comunicato. La musica è la suprema incarnazione della bellezza nella sua tipica accezione decadente. Essa viene compresa nel suo profondo solo dagli spiriti di sensibilità estremistica, svuotati di ogni forza vitale(ossia di ogni volontà di potenza), e già consacrati alla morte: la musica appare(l'esempio che vale per tutti: Hanno Buddenbrook) sempre in individui rappresentanti l'ultimo anello di una razza e di una stirpe. E di qui l'emblematica equazione della "decadance": Musica=Bellezza=Morte. "Musica est meditatio mortis continua". Musica vuol dire sì Wagner, come si è già detto, ma soprattutto "Tristano", amor della decomposizione organica. "In realtà, ciò che egli nella sala solitaria e piena d'ombra confidava al pianoforte o si faceva dire da lui, non si poteva chiamare improvvisazione. Era sempre lo stesso ritmo, insieme strascicato e incalzante, lo stesso crescendo cromatico, lo stesso domandare e sedurre; lo stesso sfinimento dopo un'estasi inebriante. Era sempre il Tristano." In tal modo vengono descritti i colloqui dello scrittore con il pianoforte dal figlio Klaus.

"L'educazione dei tedeschi alla musica incominciò con Martin Lutero che fu pedagogo di piglio provocatorio per la sua carica nazionale, teosofo, catechista, e musicista, il tutto fuso nella stessa persona, e fuso a tal punto che in lui si stenta a distinguere la musicalità dalla religiosità, perché nell'anima sua l'una cosa vale l'altra: e così è rimasto da allora per i tedeschi."

L'anima tedesca è musicale perché incline alla contemplazione, predisposta costituzionalmente all'“intuitio mystica”, e del tutto aliena all'azione: di qui l' “impoliticità” di essa.

Il Doktor Faustus è lo specchio delle contraddizioni dell'anima tedesca, e la dolorosa condanna di quest'ultima; la musica(esattamente la musica tedesca da Bach a Wagner) era già stata condannata nella Montagna incantata, perché pericolosa per la salute morale dell'umanità, per la democrazia e per il progresso, in quanto simbolo del mondo dei valori spirituali di Hans Castorp, cioè della cosiddetta "simpatia per la morte".

La scena del patto col diavolo è il centro ideologico strutturale del romanzo che ne viene letteralmente spezzato in due. Adrian Leverkühn nasce a Kaisersachern, una città fittizia, e quindi luogo dello spirito, collocata idealmente da Mann in Turingia, al centro dei luoghi di Bach, di Handel, di Wagner, e di Lutero. E' una città profondamente gotica dove si respira una vera atmosfera alto-tedesca, Medioevo e teologia rigidamente luterana, e perciò stesso inclinate alla demonologia. (" *Si, sono tedesco, profondamente tedesco*", dichiara il diavolo, XXV cap.) Adrian è sin dall'infanzia freddo, scostante, meditabondo, poco comunicativo, e la superbia è un aspetto predominante delle sua personalità. Inizia a studiare musica in via più surrettizia che ufficiale grazie alle celebri conferenze del mitico organista Wendell Kretzschmar. Una volta terminato il liceo volta le spalle alla musica per andare a studiare teologia all'Università di Halle per seguire le tradizioni morali e religiose della famiglia, ma segretamente per mortificare l'orgoglio della sua intelligenza. - sacrificium intellectus -Ufficialmente la scienza di Dio, è anche, se non soprattutto, una scienza del diavolo. Ma Adrian Leverkühn è destinato ad abbandonare la città di Handel e con essa la teologia. Il suo approccio nei confronti della scienza di Dio ha fallito lo scopo pur avendo attinto l'altro fine, quello più segreto. Egli torna alla musica come a una fatalità ineludibile: per completare la sua educazione musicale si trasferisce a Lipsia, il cuore tradizionale della musica tedesca, la città nella quale Bach morì e Wagner nacque. Ed è qui che, sancendosi la consacrazione di Leverkühn all'arte dannata, si sancisce del pari la sua consacrazione alle forze infernali. Appena arrivato nella nuova città Leverkühn è condotto con l'inganno da un losco facchino(che è nessun altro se non il diavolo stesso mascherato) in un bordello. Il giovane ignaro di ogni cosa dell'eros, imbarazzato fino al terrore si siede al pianoforte per trovare rifugio nell'ambiente che lo circonda; una prostituta, "Esmeralda", riesce a carezzargli la guancia. L'episodio è naturalmente ricalcato su quello analogo nella vita di Nietzsche, il cui destino finale quello di Leverkühn riproduce. Per un anno

intero, egli reprime in sé il desiderio bruciante di avere quella donna, la quale gli confesserà, quando riesce a ritrovarla a Presburgo, di essere ammalata di sifilide: chiunque abbia il suo amore, contrae lo stesso morbo. Leverkiihn, il razionalista e freddo compositore "novecentesco" cede a simili voluttuose suggestioni, riproducenti sul piano abietto del lupanare il trionfo romantico del Liebestod. Egli insiste per possedere la donna non benché mortifera, ma perché mortifera. La farfalla portatrice di veleno, Hetaera Esmeralda e sola amata, resterà una protagonista dell'opera musicale di Leverkiihn. Il musicista la trasforma in un simbolo sonoro, in un tema: naturalmente esso verrà trattato anche in modo seriale.

Il fatidico patto avviene a Palestrina durante il soggiorno del compositore in Italia. Il diavolo con fare beffardamente socratico svela il musicista a sé stesso: costringendolo ad ammettere l'impossibilità dell'arte nella nostra epoca, a meno che l'inferno stesso non intervenga per fornire all'artista forze tali che gli permettano di superare le barriere imposte dai tempi, e a palesare il desiderio del suo intervento. L'essersi inoculato deliberatamente i germi sifilitici, che gradualmente gli roderanno il cervello, era già stato firmare un patto con lui. Il suo spirito sarà affinato ed elevato incommensurabilmente proprio dalla malattia. Leverkiihn accettando il patto riceve ventiquattro anni di incredibili forze creative e di ebbrezza infernale; scriverà opere supreme e inaudite; ma dovrà essere solo, non potrà essere amato da nessuno; l'umano consorzio stesso gli sarà estraneo; riceverà anche sofferenze atroci, ma neanche lontanamente paragonabili a quelle estreme, indescrivibili e eterne che lo attendono nel luogo più lontano da Dio, allo scadere del tempo previsto. *"Non solo tu vincerai le paralizzanti difficoltà del tempo, ma spezzerai al tempo stesso, l'epoca culturale, cioè l'epoca della civilizzazione e del suo culto, avrai il coraggio delle barbarie, che è doppiamente tale perché arriva dopo il senso di umanità... .. e il raffinamento borghese."* (cap. XXV)

Leverkuhn tendente per natura all'ordine e alla razionalità, e prediligendo largamente l'oggettività del contrappunto alla soggettività(quindi impurità e arbitrari età) dell' armonia elaborerà un metodo compositivo che, privilegiando l'orizzontalità lineare delle voci, fronteggi e sconfigga il caos del linguaggi in nome e di una ferrea e superiore organizzazione per fondere elementi arcaici e rivoluzionari: l'opera di LeverkUhn è insieme manifestazione di estetismo e di barbarie; brutalità, culto per la morte, negazione dell'amore per l'umanità, ne sono le caratteristiche. Esemplificatorio questo scambio di battute tra Zeitblom(l'amico di Leverkiihn che narra la vicenda) e il compositore:

"Ho trovato che non deve essere"

" Che cosa, Adrian, non deve essere?"

" Quello che è buono e nobile, ciò che si dice umano, benché sia buono e nobile, quello per cui gli

uomini hanno combattuto, per cui hanno dato assalto alle rocche, che i vincitori hanno annunciato trionfanti, ecco, non dev'essere. Viene ritirato. Io lo voglio ritirare!"

"Scusa, caro, non ti comprendo del tutto. Che cosa devi ritirare?"

" La Nona Sinfonia."

Si celebra il trionfo della ragione astratta che attraverso un dominio tecnico della materia sonora la determina addirittura a priori. Il metodo compositivo descritto risulta essere quello dodecafonico elaborato da Schoenberg, ma interpretato alla maniera di Adorno, essendo stato questi il fidato consigliere musicale di Mann durante la stesura del romanzo: secondo il filosofo francofortese l'opera d'arte non può far altro che dichiarare la negatività del presente e avere una sua positività

proprio nella dichiarazione del negativo, ma laddove Adorno si sforza di connotare il sistema dodecafonico di utopica positività, (seppure ambigualmente, e contraddittoriamente rifiutandosi di prescrivere per la musica l'unico "esito tragico" possibile, cioè il silenzio), Mann ne scorge la demonicità e il carattere esiziale: esso gli appare un fenomeno mostruoso. Sulla condanna della dodecafonia di Adrian Leverkiihn non vi sono dubbi; sulla condanna della musica - ossia della Germania - nemmeno.

"Questa è l'epoca in cui non è possibile compiere un'opera per vie normali, nei limiti della pietà e del raziocinio, e l'arte è divenuta impossibile senza l'ausilio del demonio e il fuoco infernale sotto il paiolo. . . . In verità dilette compagni, se l'arte è incerta ed è divenuta difficile ed è il ludibrio di sé medesima, se tutto è divenuto troppo difficile ed il povero uomo di Dio non sa più a che santo votarsi nelle sue strettezze, la colpa è di ques'epoca. . . ." Questa è una breve ma significativa parte del discorso che l'ormai maturo compositore tiene di fronte ad una rispettabile e sbigottita assemblea di amici che era stata convocata nell'esilio volontario della fattoria di Pfeffering, per ascoltare in anteprima il suo ultimo distillato alchemico: l'oratorio intitolato "Lamentatio Doctor Faustis", terminato allo scoccare dei ventiquattro anni accordati dal demonio alla sua creazione. Dopo il suo concione nel quale confessa febbrilmente il suo peccato, invece di passare all'esecuzione al pianoforte del suo oratorio, ricade immoto in preda alla totale demenza sifilitica.

La sua anima è ormai preda del demonio, anche se il suo corpo continuerà a vivere alcuni anni il una progressiva degenerazione. Gli anni della demenza coincideranno con gli anni del Nazionalsocialismo.

Leopoldo Siano

Liszt, ciarlatano o demiurgo?

Illusionismo mefistofelico e virtuosismo "trascendente" in Liszt

*"Io non sono adatto a dare concerti; la folla mi intimidisce, mi sento asfissiato dai suoi respiri precipitosi, paralizzato dai suoi sguardi curiosi, muto dinnanzi ai suoi volti estranei; ma tu, tu vi sei destinato, perché quando non conquistasti il pubblico, hai di che sopraffarlo."*²

Con queste parole F. Chopin si rivolge a Franz Liszt a proposito della sua innata capacità di dominare la folla.

Capacità che nasce dal connubio di due importanti fattori: la personalità fortemente carismatica e la consapevolezza di possedere una preparazione tecnica ineguagliabile che gli fece guadagnare, al fianco di Paganini, un posto in prima linea nella storia del virtuosismo strumentale.

Entrambi infatti sovvertirono le potenzialità espressive del proprio strumento transcendendone i limiti e reinventandone le sonorità.

Non a caso i suoi *Etudes D'apres Paganini*, come il titolo suggerisce, sono una trasposizione pianistica dei mirabolanti ardimenti tecnici ed espressivi dei *Capricci*, e non a caso di ciascuno studio esistono tre versioni: la prima è la versione per violino dello stesso Paganini; la terza, pubblicata nel 1851³, è una trascrizione pianistica "facilitata" che ancora oggi sopravvive nel repertorio pianistico.

Dietro la seconda versione giace un'ipotesi molto interessante ai fini della comprensione del Liszt dominatore di folle:

essa, pubblicata nel 1838 e dedicata a Clara Wieck, doveva infatti essere di una tale arditezza da risultare inseguebile da chiunque fuorché Liszt.

Tale ipotesi, pur rimanendo tale, pone ulteriormente l'accento sulla consapevolezza di superiorità tecnica di Liszt.

A questo punto però si rischia di cadere nell'errore di inquadrare il pianista nella figura tradizionale del virtuoso-compositore, il cui virtuosismo pirotecnico non ha finalità artistiche ma diviene una sorta di divismo circense di grande effetto ma vuoto e fine a se stesso.

Liszt non è solo questo.

Nel 1844, a Montpellier, all'apice della sua carriera pianistica, Liszt fu accusato di ciarlataneria da un estimatore di Bach: Jules Laurens. Egli gli chiese quindi di suonare la sua celebre trascrizione pianistica del Preludio e Fuga in la minore per organo di Bach.

Nel seguente passo⁴ Laurens riporta il racconto dell'evento:

"Come vuole che lo suoni?"

"Come? ma... nel modo in cui dovrebbe essere suonato".

"Tanto per cominciare questo è il modo in cui l'autore dovette intenderlo, suonarlo egli stesso o desiderare che esso venisse eseguito".

E Liszt suonò. E fu meraviglioso: la perfezione stesa dello stile classico, assolutamente conforme all'originale.

"Questa è una seconda versione, così come io la sento, con un movimento leggermente più evocativo, uno stile più moderno e quegli effetti che si richiedono a uno strumento perfezionato". E, con queste sfumature fu differente... ma non meno meraviglioso.

"Infine, una terza versione, nel modo in cui la suonerei per il pubblico: per stupirlo, come un ciarlatano".

E, accendendosi un sigaro, che prese a passarsi dalle labbra alle dita, suonando con le dieci dita la parte scritta per la pedaliera dell'organo, nonché indulgendo ad altri tour de force e giochi di prestidigitazione, egli fu prodigioso, incredibile, favoloso e suscitò un riconoscente entusiasmo.

Questa citazione permette di lasciare da parte il domatore di folle e arrivare ad un altro Liszt.

² Liszt, Vita di Chopin

³ Pubblicata con il titolo *Grandes études de Paganini*

⁴ Citato da Jean-Jacques Eigeldinger ne L'interprete di Bach, in "Silences 3 (Liszt)", 1984

Il Liszt in cui il mefistofelico virtuosismo che seduce la folla diviene virtuosismo *trascendente*, concetto che va ben oltre la semplice ricerca di nuove tecniche pianistiche.

L' *exécution transcendante* deve trascendere i limiti della materia sonora spezzandone i vincoli formalizzanti raggiungendone l'essenza ultima, all'unisono con l'assoluto.

Il virtuosismo diviene quindi espressione di una potenza demiurgica che rende l'artista in grado di riportare la materia sonora ad uno stato di primigenia fluidità, per poi plasmarla in modo da renderla capace di rappresentare i moti dell'anima non tramite un semplice collegamento (*Verbindung*) mediato dal pensiero, ma attraverso una vera e propria fusione (*Verschmelzung*) con essa.

Tale concezione, a mio avviso Schopenhaueriana, di coincidenza tra musica e anima del mondo si cela dietro molti punti della poetica di Liszt.

Primo tra essi lo stretto legame con la poesia, che scaturisce proprio dal riferimento di entrambe ad un oggetto comune: egli è infatti particolarmente interessato al filone poetico che definisce "epopea moderna" massimamente rappresentato da Byron e dallo stesso Goethe.

Esso, in contrapposizione con l'epopea antica che rappresentava le azioni degli eroi, ha per oggetto i processi interiori dell'anima.

Questa percezione filosofica di una musica concepita come meditazione racchiude in sé la necessità di una struttura formale stabile in contraddizione con l'inorganicità dell'aspetto improvvisativo del virtuosismo tout-court.

Contraddizione che egli risolse brillantemente in quella che verrà denominata "forma ciclica".

In essa la materia sonora si svincola da "predestinazioni" tonali e, attraverso arditezze armoniche che preludono alla dodecafonia, si slega dall'uso della cadenza come punto di articolazione del discorso musicale in sottounità, arrivando ad una struttura per nuclei motivici indipendenti che mantiene un'unitarietà attraverso la *metamorfosi tematica*⁵, di cui Liszt era maestro.

La somma abilità di sfumare i contorni di un motivo definito, in maniera che esso possa confluire naturalmente nel successivo o magari richiamare il precedente crea una trama di rimandi tematici che conferisce omogeneità alla composizione.

In questo fluire continuo il cromatismo non è più alterazione di una armatura diatonica di base ma diventa una sorta di brodo primordiale le cui molecole si aggregano in punti di convergenza tonale per poi disgregarsi nuovamente in un perpetuo e fluido mutamento dei temi.

La Sonata per pianoforte in si minore, per l'analisi della quale rimando al testo di Rosen in bibliografia, è la concretizzazione di questo tentativo di formalizzare un impeto virtuosistico.

In essa il flusso motivico diviene un continuo fondersi e confondersi di caratteri; citando lo stesso Rosen:

"La miscela di zolfo e incenso crea un profumo inebriante e, come abbiamo visto, ven'è più di un refolo nell'esposizione della Sonata in si minore. I differenti caratteri-diabolico, eroico, religioso ed erotico sono tanto indispensabili alla comprensione di quest'opera priva di un programma, quanto lo sono per la Sinfonia fantastica di Berlioz."

Diabolico.

Eroico.

Religioso.

Erotico.

In una parola Faust.

Il rapporto tra Liszt e il Faust di Goethe è ben più di una suggestione letteraria; una profonda affinità che lega il Liszt compositore, virtuoso e uomo a questa complessa figura in bilico tra il bene e il Male.

La *Faust Symphonie*⁶ non narra la storia del Faust ma è in tre movimenti, ciascuno dei quali è una caratterizzazione psicologica di uno dei tre personaggi chiave: Faust, Gretchen e Mefistofele.

⁵ Rosen sottolinea come questa tecnica di elaborazione tematica fosse stata utilizzata qualche anno prima da Schumann nella sua Fantasia per pianoforte e orchestra

⁶ Prima esecuzione nel 1857

Il primo tempo, Faust, è interamente costruito su due temi⁷, il primo dei quali, evocante l'immagine del protagonista nelle vesti di sapiente pensatore, è volutamente dodecafonico.

Lasciando da parte per un momento il secondo tempo e arrivando al terzo, Mefistofele, si nota senza ombra di dubbio che i temi sono gli stessi di Faust ma in forma distorta e ferocemente parodiata.

In particolare la sezione centrale è una grottesca fuga il cui soggetto nasce dalla deformazione del secondo tema di Faust, quello che simboleggia l'amore per Gretchen.

Ma perché questa scelta?

Semplicemente perché Mefistofele è parte di Faust.

Egli è gretto materialismo, assoluta negazione e cinica istintualità, è' colui che con sortilegi e stratagemmi incanta, seduce, distrugge.

E' in Faust poiché è strumento necessario a saziare la sua brama di conoscenza, perché grazie ai suoi artifici egli fa sua Gretchen⁸.

Ma Mefistofele è anche nel Liszt ciarlatano, che con arti diaboliche domina la folla, giocandoci come un gatto con il topo.

Tuttavia i trucchi di Mefistofele non sono magia, egli non è un demone nell'accezione data al termine da Liszt e dallo stesso Goethe.

Lo scrittore, ad una domanda sul demonismo di Mefistofele, risponde infatti:

"No, Mefistofele è un essere troppo negativo; l'elemento demonico si manifesta in un'attività del tutto positiva[...]. Nel Paganini si rivela in sommo grado, e, per questo, ottiene sempre successi così grandi"

Il demonio⁹ è sì colui che attrae e seduce le masse, che in lui proiettano l'ideale di un'umanità irraggiungibile ma, al contrario dell'illusionista Mefistofele egli domina realmente la materia, che può plasmare a suo piacimento.

Ma se Mefistofele non può essere demone, forse può esserlo Faust.

In lui c'è di più: la vana illusione, il vuoto virtuosismo s'innalzano a sublime laddove il germe del divino¹⁰ proprio della duplice natura umana, che Mefistofele non può comprendere e dal quale alla fine sarà sconfitto, si è insinuato in lui attraverso Gretchen.

L'indifesa fanciulla in un primo momento sembra essere nient'altro che un capriccio dell'onnivoro Faust.

Egli vuole possedere la sua innocenza, e Mefistofele lo accontenta nell'unico modo in cui può farlo. L'angelica creatura viene malignamente sedotta e, come l'Ophelia di Amleto, è annichilita da una realtà che la sua innocenza non può comprendere.

Così sotto l'ignaro occhio di Mefistofele, l'innocenza di Gretchen, simbolo di una realtà superiore, si insinua nel campione dell'umanità, sottraendolo al vuoto materialismo della creatura infernale.

E' infatti grazie all'intervento di Gretchen che Faust, salvato da un coro di angeli, sfugge alle grinfie di Mefistofele.

Ciò che è condannato da Goethe, come da Liszt non è dunque lo streben Faustiano ma la vacuità del materialismo di Mefistofele, come testimoniato dal coro di angeli salvatori:

*"Chi si affatica sempre a tendere più oltre,
noi possiamo redimerlo"*

Materialismo che ad una prima analisi sembra riapparire in un filone mefistofelico che attraversa il periodo di maturità del compositore, filone che comprende i tre Mephisto Walzer, la meno nota Mephisto polka e la parafrasi del valzer di Gounoud.

Ciò dovrebbe rendere vano quanto detto finora?

⁷ Sfruttando pienamente la tecnica dell'elaborazione tematica sopra esposta.

⁸ Personalmente ritengo che non sia casuale l'artificio adottato da Mefistofele per sedurre Margherita. Egli non la incanta con una pozione o con un canto ma con una cassa di gioielli, apoteosi dell'opulenza materiale.

⁹ La parola demonio è intesa fuori dalla concezione cristiana di genio del male.

¹⁰ Naturalmente il termine "divino" va in questo contesto spogliato da ogni accezione cristiana

Al contrario, il gioco erotico d'incanto e seduzione che accomuna queste composizioni non si pone in contrapposizione con la precedente tesi ma se ne rende strumento.

Nel List maturo l'affascinante magia del virtuosismo diviene allo stesso tempo gioco di seduzione e ironia pur mantenendo come intrinseca finalità la realizzazione dell'ideale poetico.

Questo ossimoro trova una brillante chiarificazione nelle parole di V. Jankélévitch

“La coda del pavone è sicuramente un vano sfoggio di piume... e tuttavia, in un certo senso, questa vanità che non vela alcun pudore significa qualcosa! Quella coda ha il suo segreto, quel bluff ha il suo mistero...”

E' un sottilissimo margine in cui l'incanto delle forme esteriori, dell'arabesco senza finalità, dei colori sgargianti di un abito e di un piumaggio, quindi del fenomeno in sé mantengono un valore intrinseco non riducibile ad un'idea trascendente.¹¹

Ed è sul filo di tale margine che passeggia la figura di Liszt, per tutta la vita in bilico sull'orlo del baratro dell'autoglorificazione, tanto da dare spesso alla critica, sia del suo tempo che odierna, l'impressione di averlo oltrepassato.

Ma nonostante l'ambiguità che ancora accompagna la figura del compositore, egli non cadrà mai in contraddizione con quell'immagine del Faust che concretizza nel personaggio i suoi ideali poetici. Con tale affermazione non voglio certo addentrarmi in quella che sarebbe un'infinita quanto aporetica analisi interpretativa dell'opera di Goethe.

Il Faust è senza dubbio un'opera monumentale e densa di significati, una metafora della vita di Goethe, come della cultura tedesca o dell'intera razza umana.

Esso è frutto dell'immaginario creativo di una mente geniale, quindi cristallizzazione di infinite realtà condensate nell'immenso simbolo che è l'opera d'arte universale.

E' chiaro, e su questo sopravvive la critica, che le interpretazioni di questa universalità condensata possano essere tante quante sono le chiavi di lettura adoperate.

Personalmente ritengo che Liszt possa aver visto in Faust se stesso.

Egli, il virtuoso campione dell'umanità, sente in sé la pulsione mefistofelica verso il virtuosismo ciarlatano che seduce le folle.

Ma grazie a Gretchen, l'essenza poetica della musica, egli riesce a purificare il suo Streben da materialismo di Mefistofele innalzando il virtuosismo da “illusionistico” a *Trascendente*.

A questo punto egli diviene il demone goethiano, il demiurgo che, giunto all'essenza della materia, può plasmarla a suo piacimento.

La sua brama, purificata, diviene tendenza all'assoluto, anelito divino che fa guadagnare la salvezza all'eroe.

Andrea Tagliaferri

¹¹ Citazione da C. Migliaccio, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*,

BIBLIOGRAFIA

Stefano Manganelli, Gustav Mahler e Faust:

- Bruno Walter , “Gustav Mahler” , Edizioni Studio Tesi .
- Ugo Duse , “Gustav Mahler” , Einaudi editore .
- Elvidio Surian , “Manuale di storia della musica , vol . III” , Rugginenti editore .
- Hans Ferdinand Redlich, Gustav Mahler.
- Wolfgang Goethe , “Faust” , ed . Feltrinelli .

Emanuela Lilli, Il Faust di Gounoud

- Le Garzantine: Musica, edizioni Garzanti
- Fondo Casini: L'ottocento, storia dell'opera diretta da A. Basso, ed. Utet
- Storia della musica: Italia e Francia nell'ottocento, a cura di Fabrizio della Seta, vol. 9, ed. EDT

Andrea Tagliaferri, Liszt, ciarlatano o demiurgo?

- W.Goethe ,Faust,Oscar Mondatori
 - G.Baioni,Il giovane Goethe,Enaudi
 - P.Citati-Goethe,Adelphi
 - P.Rehberg,Liszt,Arnoldo Mondatori Editore
 - P.Rattalino,Storia del pianoforte, Arnoldo Mondatori Editore
 - F.Liszt,Vita di Chopin, Passigli Editori
 - R.Di Benedetto,Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento,EDT
 - C.Rosen,La generazione romantica,Adelphi
 - G.Guanti,Romanticismo e musica-L'estetica musicale da Kant a Nietzsche,EDT
 - P.Santi,Repertorio di musica sinfonica,Giunti Ricordi
 - M.Carrozzo C.Cimagalli,Storia della musica occidentale,Armando editore
 - J.Horowitz,Conversazioni con Arrau,Oscar Mondadori
 - V.Jankèlèvitch,La musica e l'Ineffabile,Studi Bompiani
 - A.Schopenhauer,Il mondo come volontà e rappresentazione,Bur
 - C. Migliaccio,L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch, CUEM
- SITOGRAFIA
- G.Nuti, Il Faust diviso in tre, in www.sistemamusica.it
 - Catalogo dell'opera pianistica di Liszt in www.karadar.it
 - J.Swann,Fra cielo e terra in www.musicainsiemeologna.it