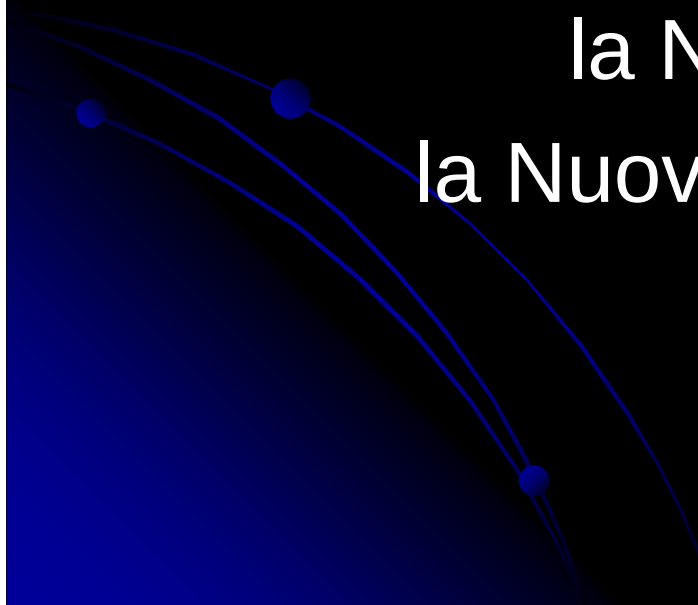


FERRUCCIO BUSONI

(1866-1924)

la Nuova Classicità e
la Nuova Commedia dell'Arte



Doktor Faust

libretto proprio

Poema per musica in due prologhi, un intermezzo e tre quadri

Prima:

Dresda, Staatsoper, 21 maggio 1925

Personaggi:

Doktor Faust (Bar); Wagner, suo famulo, poi Rector magnificus (B); Mefistofele (T); il granduca di Parma (Bar); la granduchessa di Parma (S); il guardiano notturno (T); un uomo vestito di nero (T); un monaco (T); un araldo (T); il cappellano di corte (T); un corriere (T); tre studenti di Cracovia; il fratello della ragazza, soldato; il maestro di cerimonie; un luogotenente; un teologo; un giurista; un naturalista; quattro studenti di Wittenberg; Gravis, Levis, Asmodus, Belzebuth, Meg&aulm;ros, spiriti; re Salomone, la regina di Saba, San Giovanni, Salome, Sansone, Dalila, evocazioni nelle sembianze di Faust; fedeli, soldati, cortigiani, cacciatori, studenti cattolici e luterani, contadini

Struttura dell'opera

- **Symphonia**
- **Prologo I** (*Vorspiel I*) – La visita di tre studenti
- **Prologo II** (*Vorspiel II*) – Il Patto
- **Intermezzo scenico** – Scena della Chiesa
- **Azione principale I** (*Hauptspiel – Erstes Bild*) – La corte ducale di Parma
- **Intermezzo sinfonico** – Sarabanda
- **Azione principale II** (*Hauptspiel – Zweites Bild*) – La taverna di Wittenberg
- **Azione principale III** (*Hauptspiel – Erstes Bild*) – La morte di Faust

SCHEMA CIRCOLARE:

- al centro sta l'**azione principale** (definita anche '**Quadro primo**'), la prima a essere ideata e composta, nella quale si rappresenta l'episodio alla corte di Parma;
- gli altri momenti, che in quanto suoi antecedenti o conseguenti si configurano rispettivamente come fasi della perdita della coscienza e della riconquista di sé e della propria interiorità da parte di Faust, vi si collocano attorno secondo un piano di correlazioni dettate dalle corrispondenze, per analogia o per contrasto, di situazioni, personaggi e simboli:

- Il **primo prologo** sta quindi in relazione con l'**ultimo quadro**; in entrambi Faust è solo, alle prese con i simboli del suo destino: quello della «clavis astartis magica» nel primo prologo (il viatico verso l'incontro diabolico con i raggiri di Mefistofele) e quello del fanciullo nell'ultimo quadro.
- Il **secondo prologo** nello **studio di Faust**, nel quale il protagonista evoca gli spiriti infernali e stringe il patto con Mefistofele mentre dall'interno della chiesa giungono gli echi del Credo e del Gloria intonati nel mattino di Pasqua, corrisponde al **quadro secondo** nella taverna di Wittemberg, nel quale Faust prima fa da giudice nel diverbio tra studenti protestanti e cattolici, poi narra la sua avventura amorosa con la granduchessa e, quindi, riceve da Mefistofele, nei panni di un corriere, la notizia della morte di lei e un ricordo: un neonato morto.
- I **due intermezzi** rimandano l'un l'altro in quanto momenti di sospensione dell'azione;
- anche le **due parti recitate dal poeta** agli spettatori, all'inizio e alla fine dell'opera, sono in corrispondenza speculare:
 - nella prima Busoni spiega le ragioni delle sue scelte poetiche e musicali;
 - nella seconda s'interroga sulla riuscita dell'impresa smisurata nella quale si è impegnato, giungendo alla conclusione che «*inesausti tuttora sono simboli/ che il genio onnipotente in sé racchiude*».

Opera incompiuta

- Il **quadro alla corte di Parma** è il **momento-chiave dell'opera** anche dal punto di vista musicale.
- Nell'**azione principale'** figurano
 - momenti puramente orchestrali (come il *Cortège per le nozze del duca e della duchessa*),
 - la serie di danze dei festeggiamenti (dalla popolare furlana all'aulico minuetto),
 - ritmi di marcia per l'entrata misteriosa di Faust, chiamato per lo spettacolo di magia,
 - nonché una sequenza guidata dalla voce sopranile della duchessa per la scena dei sortilegi e delle evocazioni - in cui appaiono, con le sembianze di Faust e della duchessa, il re Salomone e la regina di Saba, Sansone e Dalila, Giovanni e Salome - culminante nell'arioso che porta alla decisione della duchessa di fuggire con Faust.

La **partitura** annovera **brani puramente musicali** come

- il Rondò dell'Intermezzo primo
- la Sarabanda dell'Intermezzo secondo (uno dei momenti di maggiore concentrazione espressiva dell'intera opera, quello da cui prende avvio la riconquista della coscienza da parte di Faust)

e **forme strumentali inserite nella situazione** drammatica, come:

- le variazioni della scena dell'evocazione degli spiriti nel prologo II
- il brillantissimo scherzo del quadro primo.

Alla ricerca della parola

- *O Wort, du Wort, das mir fehlt!*
(*O Parola, Parola, tu, che mi manchi!*)
A. Schoenberg, *Moses und Aron*

- *O, beten, beten! Wo, wo die Worte finden?*
(*Oh, pregare, pregare! Dove, dove trovare le parole?*)
F. Busoni, *Doktor Faust*

Su questo ennesimo punto interrogativo di Faust, alla battuta 489 dell'ultimo quadro, la partitura rimase incompiuta e così fu trovata alla morte di Busoni: nella sua stanza, celata in un cassetto chiuso a chiave (Cfr. Sergio Sablich, *Busoni*, Torino, Edt, 1982, p. 246).

- Trovar potessi il nome,
pronunciar la parola
che chiarisca a me stesso
così ansioso cercare;
che giustifichi questa mia vita, il lungo errare,
che rassereni l'ora
che rapida s'involga.

Sia pure su piani diversi e con diversa intensità, e tre opere racchiudono un profondo carattere allegorico originato da una situazione comune e rispecchiato simbolicamente dalla convergenza dei tre monologhi verso uno stesso punto culminante: la ricerca della parola è dunque metaforicamente ricerca dell'identità, riscatto dalla condizione esistenziale di solitudine e di inadeguatezza dell'uomo nel mondo da un lato, affermazione di una missione che dia senso e valore, attraverso la testimonianza artistica, alla vita, dall'altro.

La ricerca della parola è dunque metaforicamente ricerca dell'identità, segno di un significato mancante: e identicamente essa coincide con il tentativo di stabilire un colloquio diretto con Dio, con l'essere primo trascendente e assoluto, al fine di giungere a conoscere e a spiegare il perché dell'esistenza

L'opera incompiuta fu completata dall'allievo **Philipp Jarnach**, per la prima rappresentazione, a Dresda, nel **1925**.

Nel **1985**, **Antony Beaumont**, sulla base di nuovi documenti trovati, propose a Bologna una seconda versione.

Come afferma Guido Salvetti, «il teatro di Busoni mostrò, allora, tutta la sua inquietante singolarità»:

«Esclusa dall'opera la sentimentalità romantica, dalla vicenda di Faust vengono estromesse sia Margherita (che appare solo nell'antefatto) sia Elena (che viene appena intravista di lontano). Non vi è naturalmente spazio per la comicità, ma ha ampio rilievo il senso dell'irreale, del fantastico: l'azione è ridotta ad una serie di visioni, le situazioni reali sono sostituite da simboli complessi. Il più inquietante, quello che regge in un certo senso tutta l'azione, è quello del **figlio morto**, che solo progressivamente si rivela come immagine dell'anima di Faust. In una sorta di magia sonora, priva di qualsiasi sensualità di melodia e di canto, Busoni dà qui insomma una testimonianza unica di teatro irrealistico, teso alla costruzione di profonde significazioni intellettuali mediante un'organizzazione razionale del materiale sonoro». (Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1977, p. 142)

Nuova Classicità

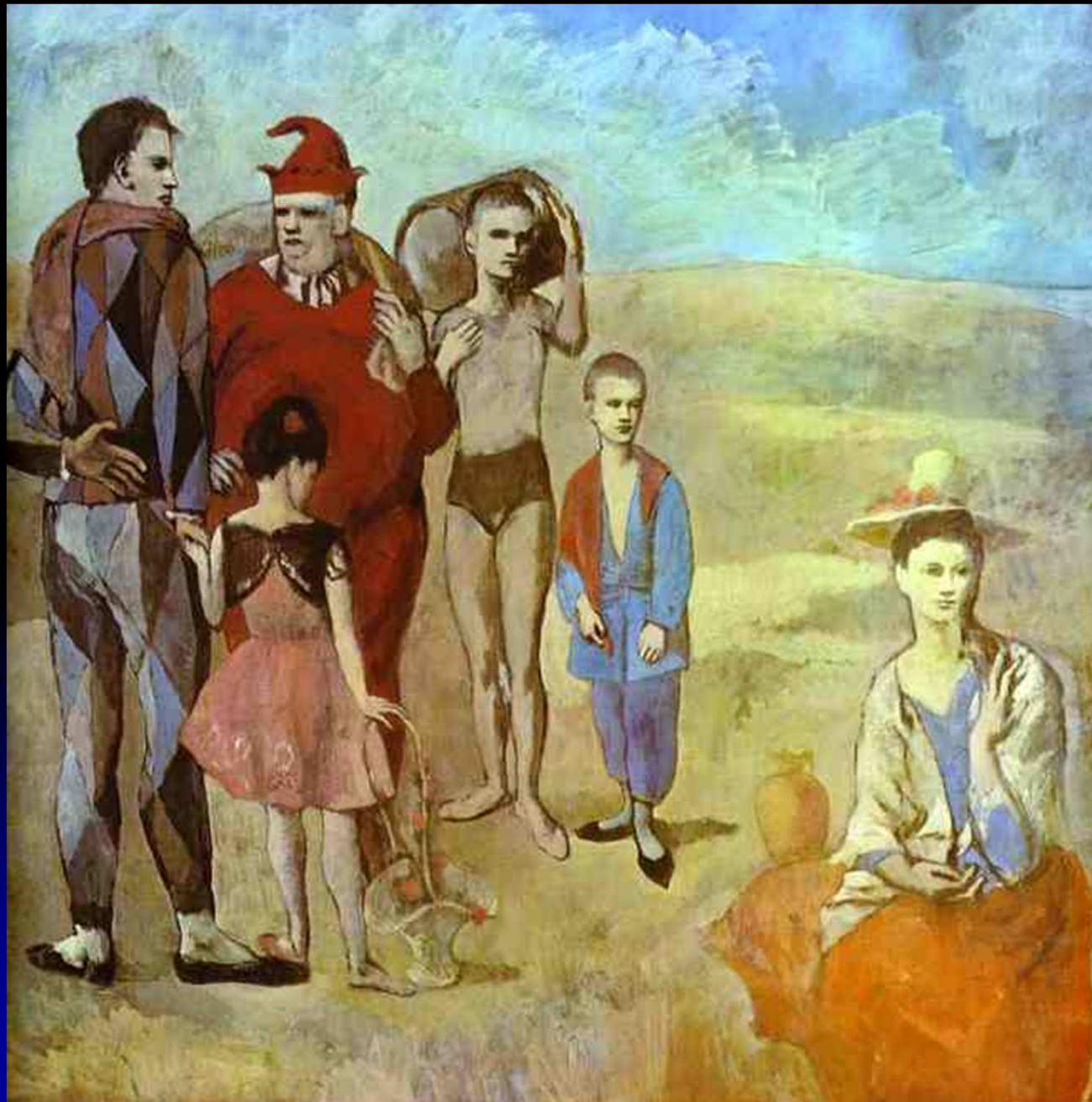
«Per “nuova classicità” intendo il dominio il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle [...] intendo l'idea che la musica è in sé e per sé musica, e che essa non si divide in generi diversi [...] la rinuncia al soggettivismo; non la smorfia di Beethoven e neppure il riso liberatore di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta».

Da una lettera di Busoni a Paul Bekker (Zurigo gennaio 1920), *Junge Klassizität*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 7 febbraio 1920, trad. italiana *Nuova classicità*, in *Lo sguardo lieto*, p. 113,

Per una “nuova Commedia dell’Arte”

Il capriccio scenico *Arlecchino* (1915) e *Turandot* (1917) intendono restaurare una “nuova commedia dell’arte”, «in cui un’italianità luminosa si contrapponga alle oscure visioni parafilosofiche della germanicità post-wagneriana». (Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1977, p. 142)

Trovava attuazione così, nel teatro musicale, l’irrealtà opposta alla serietà e alla veridicità della vita.



Pablo Picasso
I Saltimbanchi (1905)
tela, cm. 213 x 229,5
National Gallery of Art
di Washington

La produzione artistica picassiana nei primi decenni del XX secolo, sintetizzava del resto la fascinazione generale, comune ai vari ambiti artistici, per la Commedia dell'Arte, per l'universo marionettistico e circense e per l'immaginario evocato: l'immaginario del XVIII secolo, l'epoca di Mozart e di Goldoni, in cui chiarezza, apparente leggerezza ed equilibrio classico coabitavano con la dimensione sarcastica di libertà, la dimensione dell'*imitatio vitae*, ovvero l'osservazione formalizzata e codificata della realtà. Il concetto di "arte", presso i comici, conteneva d'altronde la nozione di "abilità" nell'esercizio del "mestiere"; e il mestiere del "mascherato", scomparso dalla cultura artigianale, trovò fra il XVII e il XVIII secolo un mercato fiorente, soprattutto nella Venezia del carnevale.



Phot. M. Schwarzkopf, Zürich.

Moissi in der Titelrolle von Busonis „Arlecchino“.

Turandot

di Ferruccio Busoni (1866-1924)

libretto proprio, dall'omonima fiaba di Carlo Gozzi

Fiaba cinese in due atti

Prima:

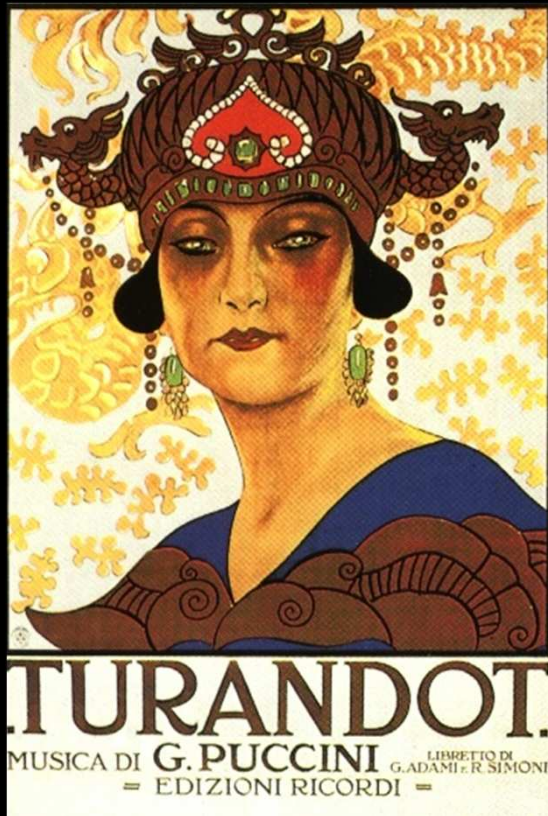
Zurigo, Stadttheater, 11 maggio 1917

Personaggi:

Altoum (B), Turandot (S), Adelma (A), Calaf (T), Barach (B),
la regina madre di Samarcanda (S), Truffaldino (T),
Pantalone (B), Tartaglia (B);
coro

Riferimenti settecenteschi:

- l'impianto da opera buffa, come nel caso del quartetto del primo atto ("*Entweiche, entweich' der Gefahr*");
- i tempi di gavotta (ad esempio nell'introduzione al secondo quadro del primo atto);
- l'andamento di marcia alla turca, che scandisce la conclusione dell'opera nel giubilo collettivo;
- alcuni brani che sembrano citazioni dal *Flauto magico* di Mozart: -
 - l'arioso di Calaf del primo atto ("Barak, Barak, o du tückischer Alter"), cantato con il ritratto di Turandot fisso nella mente, memore dell'aria di Tamino;
 - il solenne ingresso in scena di Altoum, che ricorda l'austerità di Sarastro;
 - il severo recitativo e aria di Turandot nel secondo atto ("*Genug, mein Kopf steht nach anderen Dingen*"), che ritrae un personaggio inaccessibile e quasi sovrumano nella sua ostinazione con un impianto vocale prossimo a quello della regina della notte mozartiana;
- l'esotismo come "turcheria", elemento di matrice orientaleggiante e spesso calato come componente impressionistica entro strutture armoniche saldamente tonali, per rafforzare la dimensione magica o parodistica



Turandot

Giacomo Puccini (1858-1924)

libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni,
dalla fiaba teatrale omonima di Carlo Gozzi

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 26 aprile 1926

Personaggi:

Turandot, principessa (S); Altoum, imperatore (T); Timur, re tartaro spodestato (B); Calaf, principe ignoto, suo figlio (T); Liù, giovane schiava (S); Ping, gran cancelliere (Bar); Pang, gran provveditore (T); Pong, gran cuciniere (T); un mandarino (Bar); il principe di Persia (rec); il carnefice (rec); guardie imperiali, servi del boia, ragazzi, sacerdoti, mandarini, dignitari, gli otto sapienti, ancelle di Turandot, soldati, portabandiera, musicisti, ombre dei morti, folla

