

“FAUST. UN TRAVESTIMENTO”.
OVVERO: IL COMPOSITORE COME TESTIMONE DEL PROPRIO TEMPO

INTERVISTA A LUCA LOMBARDI
di VALERIO SEBASTIANI

Potremmo iniziare canonicamente raccontando del suo rapporto con Edoardo Sanguineti e di come è evoluto affrontando il suo *Faust*...

Con Edoardo Sanguineti ci siamo conosciuti, se ricordo bene, alla fine degli anni Settanta o all'inizio degli anni Ottanta. Lessi una sua recensione al libro di conversazioni tra Hans Bunge e Hanns Eisler, *Con Brecht*, che io avevo tradotto e curato. Nel 1984 gli chiesi un testo per un "requiem profano" e lui scrisse per me *Nel tuo porto quiete. Un Requiem italiano*, che composi per soli, coro e orchestra (per ragioni varie la composizione non è ancora stata eseguita...). Un paio di anni dopo gli chiesi se aveva da propormi un testo per un'opera e lui mi mandò *Faust. Un travestimento*, che aveva appena scritto. Pensai subito che fosse l'argomento giusto al momento giusto! In primo luogo perché, benché italiano, ho frequentato la scuola tedesca a Roma, dove il *Faust* di Goethe era parte del programma scolastico, e dunque lo conoscevo. Trovai addirittura la copia che utilizzavo a scuola con delle annotazioni musicali... Inoltre, eravamo in un periodo particolare della storia italiana e mondiale: qualche anno prima Berlinguer, a capo del più grande partito comunista occidentale, aveva detto che "la spinta nata dalla rivoluzione socialista d'ottobre è venuta esaurendosi". Un'affermazione gravida di conseguenze per chi, come io stesso, aveva creduto in quella spinta propulsiva... Nel 1973 avevo passato sei mesi a Berlino Est per preparare la mia tesi di laurea su Hanns Eisler (con la quale mi laureai alla "Sapienza" di Roma con Paolo Chiarini e Fedele d'Amico). Qualche anno dopo sarebbe caduto il muro di Berlino. Tante certezze si sgretolavano, tante illusioni svanivano...

...era, insomma, il cosiddetto periodo di riflusso.

Esattamente. Molte persone, già impegnate politicamente, si ritiravano nel proprio "particolare"... Io vidi *Faust*, in particolare in questa versione di Sanguineti, come un intellettuale in crisi dei nostri giorni: le credenze a cui aveva fatto riferimento fino ad allora non gli bastavano più per capire come va il mondo, da dove si viene e dove si va. E per capire, come dice Goethe: "was die Welt im Innersten zusammenhält" (nella traduzione - o "travestimento" - sanguinetiano: "che cos'è che può legare strutturato il mondo qui").

In un certo senso mi sono identificato con questo intellettuale, fortemente in crisi per quanto riguardava la fiducia nelle "magnifiche sorti e progressive" dell'umanità, ma non intendevo arrendermi allo *statu quo*, volevo continuare a cercare di capire la realtà, per cercare, da compositore politicamente impegnato, di influire su di essa... Ero ingenuo? Certamente, giacché per fare questo, sarebbe stato effettivamente necessario un patto col diavolo...

Dovendosi rapportare con un testo già ampiamente rimaneggiato, ha dovuto eseguire ulteriori interventi sul testo di Sanguineti...

Sì e no, perché in pratica il *Faust* di Goethe, e in particolare la versione più breve di Sanguineti, è già in qualche modo un libretto d'opera. D'accordo con Sanguineti, io ho fatto ulteriori tagli.

Dalla corrispondenza (rimasta ancora inedita) con Edoardo Sanguineti risulta che lei volesse intitolare l'opera "Faust. Un travestimento: Commedia seria", per tenere viva un'allusione al sottotitolo del

***Don Giovanni* (“Dramma giocoso”), ma anche per sottolineare gli elementi tragici del *Faust*. Il collegamento intertestuale che voleva sottolineare nel titolo ha ragioni anche contenutistiche?**

Diciamo che qui vengono affrontate le cose in modo sia serio sia giocoso. Del resto ogni problematica che ha a che fare con la nostra esistenza è composita e sfaccettata. Anche le cose più gravi hanno spesso un risvolto burlesco. Pensiamo, parlando di opere, al "tutto nel mondo è burla" del *Falstaff* verdiano. Per quanto riguarda il sottotitolo da me proposto, Sanguineti non lo riteneva necessario e lasciai perciò il titolo originale. Devo però dire che il titolo è un po' fuorviante, perché la parola "travestimento", soprattutto se tradotta in tedesco con *Travestie* piuttosto che con *Verkleidung*, com'è stato fatto, ha il significato di satira, parodia, presa in giro, cosa che la nostra opera non è... In nessun caso Sanguineti ha voluto prendersi gioco del *Faust* di Goethe. Questo aspetto presuntamente farsesco è stato accentuato dal fatto che l'opera è stata rappresentata in seguito anche in lingua tedesca, ed è chiaro che il travestimento sanguinetiano ritradotto in tedesco non può non suonare parodistico...

Anche perché il linguaggio di Sanguineti si lega nel profondo della lingua italiana, nell'uso coloristico del dialetto, per esempio...

Certo. È come se tu traducessi, al modo di Sanguineti, Dante in tedesco e poi lo ritraducessi in italiano. Quello che esce fuori è una cosa indigesta per un lettore italiano, come per un tedesco può essere indigesta la traduzione del travestimento di Sanguineti. Ragione per cui oggi la intitolerei probabilmente in modo diverso, forse semplicemente *Faust*, o forse, poiché si tratta di un *Faust* italiano, *Fausto*... Insomma, questo “un travestimento” può suggerire dei significati e implicazioni che l'opera non ha.

Nella musica del *Faust* mette in rilievo quelle musiche cosiddette “preesistenti”, dei frammenti di altre opere, in particolare “Viva il vino spumeggiante” della *Cavalleria Rusticana*, riferimenti a *Wozzeck*, un accordo del *Tristano*, per non parlare di numeri chiusi nella migliore tradizione operistica. Un commentatore disattento potrebbe dire che la sua è una musica “post-moderna”, che si costruisce attraverso un *pastiche* di materiali differenti. In realtà dietro c'è l'idea di una musica plurale – e pluralista – che sappia conservare in sé il ricordo, la memoria. Le andrebbe di spiegare questa sua idea di musica *inclusiva* (come lei stesso la definisce nei suoi saggi), applicata al *Faust*?

Sono passati ormai quasi trent'anni dalla prima rappresentazione dell'opera e un ascoltatore (o un commentatore) disattento poteva rimanere effettivamente sconcertato. E oggi? Non so. Il pluralismo (o l'inclusione) musicale è lo stesso pluralismo per il quale dobbiamo ancora combattere nelle nostre società... Ma, nonostante ogni volontà "inclusiva", per me era ed è importante raggiungere un'unitarietà di fondo, un colore unitario, se vuoi quella che Verdi chiama la "tinta". Cosa che ho cercato di ottenere anche con dei materiali che attraversano l'intera opera: due accordi di Faust (in tutto cinque note), un accordo di Greta (tre note) e un accordo di Mefistofele (4 note). L'insieme di questi accordi dà il totale cromatico che, in qualche punto dell'opera, ricorre anche come serie dodecafonica (credo nella "Notte di Valpurga"). Però all'interno di questa unitarietà di fondo c'è una grande varietà, con cambiamenti repentini, anche di battuta in battuta. Non certo in modo arbitrario, ma suggeriti dalla virtuosistica mobilità stilistica del testo.. Citavi “Viva il vino spumeggiante”. Come sempre, si tratta di una traduzione *sui generis* del testo di Goethe. Dal momento che Sanguineti citava una frase di un'opera italiana è stato giocoforza riferirmi a *Cavalleria Rusticana*. Nel caso di *Wozzeck* e *Tristan und Isolde*, nella *Canzone di Greta* per soprano e quartetto d'archi, che conclude il secondo tempo, ho voluto sottolineare con una doppia e simultanea citazione (il fatidico accordo iniziale di *Tristan* e il motivo di Marie in *Wozzeck* ("Mädel was fangst du jetzt an? Hast ein klein Kind und kein' Mann" - ragazza, che farai ora? Hai un bambino ma non un marito) la passione amorosa di Greta che non potrà non

portarla fatalmente alla tragedia. Per esemplificare in che senso cambia molto rapidamente il clima stilistico ed espressivo del testo, e di conseguenza anche della musica, volevo mostrarti una cosa.

Lombardi prende la partitura della riduzione per canto e pianoforte dell'opera e mostra il primo "a solo" di Faust (scena 1, I tempo).

“Dunque mi sono dato alla magia: voglio vedere un po'...”: accordi consonanti, ma in un contesto non funzionale, cioè non riferiti alla tonalità classica. Poi: "...il segreto dell'essere dell'esserci, il mistero dell'esserci dell'essere”: In questo frammento, che mi fa pensare al linguaggio di Heidegger, uso una rarefatta struttura cromatico-dissonante, diciamo, per intenderci, weberniana. Poi ancora: “Cerco invano di trovare che cos'è che può legare strutturato, il mondo, qui”: qui c'è una progressione cromatica di accordi di quinta aumentata, che vuole suggerire l'anelito alla ricerca, in un clima sonoro "tardo romantico". In poche battute ci sono tre comportamenti musicali (e tre epoche musicali) del tutto differenti. Segue poi un'aria –tra virgolette, perché in quest'opera molto è da leggere e da ascoltare come tra virgolette – “O dolce luna, tu caro chiarore”. Improvvisamente inizia un'aria d'opera in cui c'è una "identificazione emotiva" - con o senza virgolette: perché non è che a me dispiaccia una bella melodia tradizionale. Naturalmente con qualche straniamento, sempre con qualche presa di distanza (uso per esempio qui delle triadi, collegate però non secondo la logica della tonalità tradizionale). Questa è una cosa che mi piaceva molto lavorando a quest'opera, cioè da un lato l'identificazione, dall'altro il distacco, l'allontanamento, lo straniamento...

Penso sia molto significativo il fatto che il *Faust* di Sanguineti si fermi con la scena della follia di Greta (corrisponderebbe dunque al finale del *Faust 1* nella versione goethiana), che è un grande momento espressivo in cui lo straniamento viene un po' meno.

Sì, assolutamente. Nella scelta del materiale c'era sicuramente un grande lavoro di pianificazione, però poi, una volta fissati i presupposti tecnico-stilistici (per esempio gli accordi di cui dicevo prima), componevo “spontaneamente” al pianoforte. Certo, si trattava di una spontaneità di secondo grado. Così, da quando ho individuato la mia personale scala (cioè dal 1997), compongo con grande libertà e spontaneità - sempre consapevole del fatto che la spontaneità (come la libertà) non esiste di per sé, ma va costruita... Questo fu per me allora una vera e propria svolta. Ogni tanto avevo però dei dubbi - per l'uso "sfacciato" della tonalità o per questi momenti di identificazione, come nell'ultima scena - e mi consigliavo con Sanguineti, il quale mi confermava pienamente nelle mie scelte. Quando gli chiesi, per esempio, cosa ne pensasse del mio ricorso alla tonalità, mi dette una risposta che mi sembrò tanto paradossale quanto convincente, e cioè che certamente se ne può far uso, a patto che essa sia sentita come una delle tante forme possibili di atonalità, così come l'endecasillabo può essere ritenuto una delle tante forme usabili di verso libero. Anche per lui, al di là ogni straniamento ironico, erano necessari momenti di identificazione e partecipazione emotiva. Abbiamo infatti a che fare con una *parabola*, una grande storia di passione: come non mostrare partecipazione e compassione?

Ciononostante c'è un'ambiguità di fondo che è disegnata su alcuni personaggi. Mi viene in mente Mefistofele che è doppio, gianico ed ambiguo. Un'ambiguità sottolineata anche dalla scelta di farlo interpretare da due voci, un contralto e un tenore.

Beh, Mefistofele è per sua natura doppio. Il suo linguaggio è doppio, dice una cosa, ma ne intende un'altra. Ha la lingua biforcuta. Ma ho pensato anche al fatto che è "completo". Così come il suo grande antagonista, Mefistofele è maschile e femminile.

E lo è anche Greta? È interessata da una qualche evoluzione, oppure...

Greta non è doppia. È, con tutta la sua acerbità e ingenuità, multiforme. Non dimentichiamo che in Goethe Greta (Gretchen) è una ragazzina di quattordici anni. È ingenua, inesperta, però è anche una ragazzina che va in discoteca – visto che parliamo di una traduzione contemporanea. E dunque conosce già le cose della vita. In maniera paradigmatica si vede nella già citata ultima scena del secondo tempo. Qui appare tutta la *prismaticità* di Greta: di strofa in strofa, ma anche all'interno della stessa strofa, cambia infatti il linguaggio e quindi anche la musica. Un'altra caratteristica del linguaggio di Sanguineti è l'alternanza di alto e basso, linguaggio aulico e *slang*. “La pace l'ho perduta”, questo è tipicamente operistico; “Il cuore sta gonfiato”, questo è curioso, è un linguaggio quasi da fumetto; “La quiete mi ha lasciato / non me la trovo più”. “Il mondo tutto *intiero*”, qui addirittura c'è un aggettivo desueto, direi pre-manzoniano. “La mia povera testa mi sta tutta scassata”, qui ripiombiamo in un linguaggio popolare, come anche “le zinne mie si stanno/tutte su lui puntate”: se scassata (pronunciata sc-cassata) rimanda al dialetto napoletano, la parola zinna è romanesca. Poi con “coi baci a fiacca spoglia / presto mi ridurrà”, torniamo di nuovo a un linguaggio aulico e poetico. E potremmo continuare a lungo...

E la musica è altrettanto sfaccettata. Il “gesto schubertiano” con cui apre la Canzone subisce molte trasformazioni, e sfasamenti ritmici tra gli strumenti...

Tutto questo infatti non me lo sono inventato arbitrariamente, è stato il testo a suggerirmelo. E Sanguineti ne era entusiasta. Comporre questo brano dell'opera – *La Canzone di Greta* per quartetto d'archi, che è anche un brano autonomo, che Sanguineti ha ascoltato prima di tutto il resto (e ci ha scritto su anche un testo)¹ – mi ha divertito molto. La parte del quartetto d'archi è desunta dall'accompagnamento del Lied di Schubert *Gretchen am Spinnrad*. L'iterazione già presente in Schubert mi ha portato a costruire una musica “iterativo-minimalista”, creando un ponte tra il passato e una tendenza allora molto in voga - che io peraltro in linea di massima non dividevo affatto (tranne alcune cose di Steve Reich).

Questi strumenti estremamente sfaccettati di cui lei si dota sembrano rispondere proprio alla massima di Faust “Am farbigen Abglanz haben wir das Leben”, che nella traduzione poetica dovrebbe essere: “in colorati riflessi noi possediamo la vita”. Il suo Faust sembra esprimere proprio questo: nella molteplicità, nell'ampiezza degli strumenti espressivi, senza limitazioni, riesce a cogliere l'evoluzione nei suoi personaggi, che non rimangono delle maschere ma sono, appunto, sfaccettati.

Come già dicevo, il *Faust* goethiano è una parabola della vita, con tanti momenti fantastici, favolistici, ma anche ironici e farseschi. Questioni serie, alla base della nostra vita, vengono affrontate in modo anche leggero. Come accade spesso ai grandi artisti, anche Goethe è stato monumentalizzato, e naturalmente anche lo stesso *Faust*. In realtà esso va liberato dalle tante incrostazioni accademiche e riportato alla sua originaria vitalità. Io ho cercato di tradurre musicalmente la pluralità degli stili e delle tecniche presenti nella *pièce* goethiana come nella rivisitazione sanguinetiana.

L'ultima domanda che volevo farLe, chiude in un certo modo un ciclo. Eravamo partiti parlando del contesto politico in cui lei si ritrovava nella composizione del *Faust*, e quello che volevo chiederLe è questo: pensa sia ancora necessaria una musica “politica” al giorno d'oggi?

¹ Cfr. E. SANGUINETI, «La canzone di Greta», in *Per Musica*, a cura di L. Pestalozza, Milano-Modena, Ricordi-Mucchi, 1993, p.232.

Questa è una domanda molto importante. Io penso che più che mai sia necessaria una musica politica, in senso lato, nel senso di una musica che partecipi alle questioni del nostro tempo e prenda posizione; una musica che registri anche le contraddizioni del nostro tempo. Sono appena tornato dalla Germania, dove ho partecipato a una discussione pubblica sul nuovo antisemitismo (che è in realtà, *mutatis mutandis*, l'antisemitismo di sempre). Ci torno tra meno di un mese per l'esecuzione del mio quartetto d'archi *Warum?* a Chemnitz. Il concerto è programmato da tempo, ma nel frattempo in questa cittadina della Sassonia sono successe cose molto preoccupanti: manifestazioni contro gli immigrati e attacchi a un ristorante ebraico... In Germania c'è una crescente intolleranza di tipo razzista, come peraltro in Italia. Sembra che la Storia non abbia insegnato nulla... E dunque questa mia composizione, che ha a che fare con i due aspetti della storia tedesca, cioè la grande cultura (nella fattispecie la musica di Schumann) e lo sciovinismo, il razzismo e l'antisemitismo, verrà eseguita proprio a Chemnitz. Qualcuno mi ha sconsigliato di andarci, ma se già avevo l'intenzione di essere presente, adesso non posso certo mancare! La composizione è certamente "politica", ed è un fatto "politico" che venga eseguita a Chemnitz proprio in questo particolare momento. Non avrei mai pensato che questo quartetto, composto nel 2006, che ha a che fare con la storia tedesca, con la memoria, con la mia stessa biografia di cittadino italiano intriso di cultura tedesca, acquistasse una preoccupante e dolorosa attualità. Se il compositore ha prima di tutto il dovere di scrivere buona musica, deve però anche essere un cittadino e un testimone del proprio tempo. Non deve rintanarsi in questioni autoreferenziali, ma partecipare, con i suoi modesti strumenti, alla lunga e difficile battaglia per una società più vivibile. Senza illusioni, ma con la convinzione che "gutta cavat lapidem" (la goccia perfora la pietra). Mi piace che questo detto sia stato utilizzato da Lucrezio in *De rerum natura* - anche perché Edoardo Sanguineti scrisse, su mia sollecitazione, *Lucrezio. Un oratorio materialistico*. Si tratta di un "travestimento" lucreziano in tre parti (*Natura, Amore, Morte*), delle quali ho musicato a oggi la prima e la seconda. Mi piacerebbe, ancora in questa vita, di musicarne anche la terza.