

Michele Girardi

Il dottor Faust secondo Gounod

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?

GOETHE, *Faust*, I, 1-3

Monsieur le docteur en France

Era davvero possibile trarre un'opera da quel monumento dello spirito che era il *Faust* di Goethe? Domanda retorica per il grande drammaturgo tedesco: certo no. Questa la sua decisa risposta a Beethoven quando questi gli chiese di poter mettere in musica la prima parte della tragedia, apparsa nel 1808.

Ma già nel 1797 il boemo Ignaz Walter aveva prodotto un mediocre *Singspiel* basato su *Faust, Ein Fragment*, pubblicato da Goethe nel 1790, mentre Ludwig Spohr, per il suo *Faust* nel 1813 si era prudentemente tenuto alla larga dal pericoloso dramma, rifacendosi al mito storico del personaggio così come era stato rivissuto nel Settecento. Da quel momento in poi nessun tedesco avrebbe prodotto un'opera del teatro musicale basata sul *Faust*. Mendelssohn compose la *Erste Valpurgisnacht*, ballata per coro e orchestra nel 1831, lo stesso anno delle *Sieben Compositionen zu Goethe «Faust»* di Wagner, per voci, coro e pianoforte, seguite da una *Faust-Ouverture* per orchestra nel 1839, poi rielaborata nel 1855. Liszt scrisse una *Faust-Symphonie* (1857), Schumann le *Szenen aus Goethes Faust* (1853) – e così via sino alla seconda parte dell'Ottava sinfonia di Mahler (1906). Invece Busoni, italiano di nascita ma tedesco di formazione, non si rifece a Goethe, ma

utilizzò come fonte per il suo incompiuto *Doktor Faust* la leggenda popolare e il dramma di Marlowe.

Tutte opere non destinate alla scena lirica, dunque. Una precisa scelta intellettuale dei compositori romantici di lingua tedesca di rispettare il capolavoro di Goethe, recepito quasi come un teatro filosofico dello spirito. Si aggiunga che la pubblicazione postuma della seconda parte nel 1832, viaggio allegorico alla ricerca della conoscenza, aveva reso viepiù difficile considerare il *Faust* un soggetto adatto a un trattamento operistico tradizionale, e solo un latino pieno di fantasia come Arrigo Boito avrebbe avuto l'ardire di misurarsi con l'intero lavoro nel suo *Mefistofele* del 1868.

La Francia può vantare una tradizione differente. La pubblicazione di una traduzione di evidente pregio letterario da parte di Gérard de Nerval, nel dicembre 1827, infiammò il giovane e irrispettoso Berlioz e lo indusse a produrre le *Huit scènes de Faust*, partitura pubblicata nel 1829 a sue spese e inviata al grande scrittore insieme a una lettera adulatoria. Ma l'atto non sortì risposta alcuna – e se si pensa che analogo trattamento era stato riservato in precedenza agli splendidi *Lieder* scritti da Schubert su testi di Goethe c'è da rabbrivire sulle scelte del letterato. Berlioz aveva comunque rotto il ghiaccio, e in seguito rielaborò le scene giovanili rifondendole in un lavoro sinfonico-corale che intitolò *La damnation de Faust*, eseguito all'Opéra comique il 6 dicembre 1846.¹

Ma il quadro della fortuna francese del *Faust* non sarebbe completo se non si accennasse ad altri generi artistici, per capire come l'interesse fosse diffuso un po' in tutte le discipline. Si pensi ai cinque olii dipinti dal pittore Ary Sheffer tra il 1830 e il 1858, e centrati sulla figura di Margarete, ma soprattutto alle numerose *pièces* rappresentate nei teatri di prosa parigini. Lista assai lunga, da cui estrapoliamo due titoli soltanto: *Faust et Marguerite* di V. Doinet (1846) e il *Faust*, dramma fantastico di Adolphe d'Ennery, dato al Théâtre de la Porte de Saint-Martin il 27 settembre 1858. Quest'ultimo era anche uno dei principali librettisti del suo tempo, sovente ingaggiato proprio nel Théâtre Lyrique.

¹ Il primo lavoro operistico intitolato *Fausto* prodotto in Francia fu dato al Théâtre des Italiens l'8 marzo 1831. A musicarlo una giovane poetessa-compositrice, Louise Angélique Bertin (1805), figlia del fondatore de «Le Journal des Débats». Probabilmente un incoraggiamento le era venuto dallo stesso Berlioz, che dal 1824 lavorava nel mondo della critica musicale parigina. La *Damnation* venne anche data in forma scenica, ma solo il 17 febbraio 1893 al Teatro di Montecarlo, e in questa veste conobbe una rinnovata popolarità.

Nella sua *pièce* il protagonista è condotto in un ampio giro attraverso la storia, approdando fra l'altro a Ercolano, nel 79 AD, e divenendo all'occasione anche Marajah.²

Quest'ultimo titolo ci porta nel vivo della questione della genesi dell'opera di Gounod, e ci aiuterà a capire e motivare meglio le scelte del compositore all'interno del complesso circuito produttivo dello spettacolo parigino del Secondo Impero. C'informa infatti il librettista Barbier, che alla proposta dell'impresario del Théâtre Lyrique Carvalho Gounod avrebbe subito risposto «Un *Faust*? ma ce l'ho nel ventre da anni».³ Il progetto, nato nei primi mesi del 1857, non fu attuato proprio per la concorrenza di Porte de Saint-Martin e della *pièce* con *mise en scène* splendidissima di d'Ennery che vi si annunciava. Era fermo proposito di Carvalho – e i successi della sua gestione,⁴ da *Faust* a *Les pêcheurs de perles* di Bizet sino alla versione finale del *Macbeth* di Verdi stanno a testimoniarlo – di elevare il livello artistico delle sue produzioni, portandolo all'altezza del Grand-Opéra e dell'Opéra-Comique. Sarebbe stato perciò inopportuno mettersi a competere con una *Salle boulevardière*. Il progetto dunque dovette slittare, ma Gounod fu informato delle intenzioni del teatro rivale verso la fine del 1857, quando aveva già scritto oltre metà dell'opera.

Nella redazione del libretto Jules Barbier fu affiancato come al solito a Michel Carré – i due formavano una delle più celebri e affiatate coppie di librettisti dello spettacolo parigino.⁵ Anche Carré, autore drammatico

² D'Ennery era un vero e proprio specialista del genere esotico che in quel tempo era divenuto di moda nella capitale francese, e un'autentica specialità del Théâtre Lyrique fino alla chiusura nel 1870. Fra i suoi successi per quella sala soprattutto *Si j'étais Roi* per Adam (4 settembre 1852), mentre nel 1885, insieme a Gallet e Blanc, avrebbe prodotto il testo de *Le Cid* di Massenet. Cfr. EDWARD WALSCH, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique Paris 1851-1870*, London-New York, Calder, 1981. Per dare un'idea ancor più precisa delle strette relazioni e del continuo scambio fra il circuito della prosa e quello lirico nella capitale francese, si ricordi che Félicien David, padre della voga esotica, poco dopo avrebbe affrontato l'antico nell'*opéra* in quattro atti *Herculanum* (Opéra, 4 marzo 1859), luogo e periodo storico visitati anche dal Faust di d'Ennery in un episodio della *pièce*.

³ JULES BARBIER, *Trois millièmes*, «La Vie théâtrale», 5 dicembre 1894, pp. 4-5.

⁴ Léon Carvalho gestì il Théâtre Lyrique in due periodi: dal 20 febbraio 1856 a tutto marzo 1860, e dall'8 ottobre 1862 al 21 agosto 1868.

⁵ I due spaziavano con estrema disinvoltura da un genere all'altro. Fra i loro libretti famosi: *Le pardon de Ploërmel* per Meyerbeer (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *La Reine de Saba* (1862), *Roméo et Juliette* (1867) per Gounod, *La statue* per

e librettista di rango, aveva trattato la vicenda di Goethe nel drame fantastique in tre atti *Faust et Marguerite*, rappresentato al Théâtre du Gymnase dramatique il 19 agosto 1850.⁶ Fu questo, ovviamente, il canovaccio seguito per l'adattamento librettistico. Carré si era tenuto molto vicino alla prima parte della tragedia di Goethe, né aveva portato a spasso per il mondo e per il tempo il protagonista-negromante. Una traccia dunque facile da seguire, e pronta per la musica di Gounod. Il lavoro, composto secondo lo schema dell'Opéra dialogué, non richiese una gestazione laboriosa, tant'è vero che Gounod ebbe il tempo di debuttare sulle scene del Théâtre Lyrique il 15 gennaio 1858 sperimentando la coppia Barbier-Carré con *Le Medicin malgré lui*, opéra-comique in tre atti tratta da Molière. Dopodiché il musicista poté riprendere la partitura maggiore e procedere senza intoppi. Parte dell'opera fu compiuta in Svizzera nell'estate del 1858, mentre la Notte di Valpurga fu ultimata al ritorno a Parigi in settembre. Gounod aveva prodotto musica senza risparmiarsi, e durante le prove un'enorme quantità di materiale dovette essere tagliato per stare nei tempi abituali di una produzione. Molti numeri peraltro riapparvero in successive riprese.

L'articolazione del *Faust* rispetta con una certa fedeltà la prima parte del dramma tedesco, da cui prende liberamente spunto ma con cui, salvo pochi casi, non intrattiene rapporti testuali. Ovviamente fu necessario omettere i due prologhi e condensare in poche battute almeno parte delle riflessioni di Faust. Così come dal resto del dramma fu estrapolato un telaio efficiente per l'azione, tagliando monologhi e riflessioni che sono l'aspetto più importante dell'opera originale. La riduzione è comunque piuttosto abile, e tratteggia una vicenda in sé del tutto credibile. Cercheremo di individuare la diversa prospettiva che il dramma acquista, dopo aver considerato alcuni problemi strutturali della partitura, mediante l'esame della musica. Lo schema seguente propone sinteticamente un confronto fra l'opera e l'illustre fonte:⁷

Reyer (1861), *Mignon* (1866) e *Hamlet* (1868) per Thomas, *Les contes d'Hoffmann* per Offenbach (1881).

⁶ Cfr. STEVEN HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press 1990, pp. 104 e segg., in cui l'autore conduce un'intelligente e documentata analisi delle relazioni fra il dramma e il libretto. L'intero lavoro del musicologo canadese è ricco di spunti analitici d'estremo interesse.

⁷ L'ordine delle scene segue quello della prima assoluta, ma tiene conto dell'inserimento del ballo nella versione *grand-opéra*. La successione può essere diversa nel quarto atto, e il *tableau* della Chiesa precedere quello della strada, con la morte di Valentin. L'omissione della prima parte dell'atto conclusivo è prassi corrente, anche se

Atti	<i>Faust</i> di Gounod	<i>Faust</i> di Goethe	
		parti liberamente utilizzate	parti omesse
			(1) Prologo in teatro
			(2) Prologo in cielo
I	Lo studio di Faust	(3) Notte	
			(4) Fuori porta
			(5) Studio (I)
		(6) Studio (II)	
II	La kermesse Spunti della situazione iniziale dal n. 4	(7) La taverna di Auerbach a Lipsia	
			(8) Cucina della strega
			(9) Una strada
III	Il giardino L'atto della seduzione è preso dal n. 18	(10) Sera	
			(11) Una passeggiata
		(12) La casa della vicina	
			(13) Una strada
		(14) Giardino	
		(15) Un chiosco da giardino	
			(16) Bosco e caverna
IV	Camera di Margherita	(17) La stanza di Gretchen	
			(18) Il giardino di Marta
			(19) Alla fontana
			(20) Bastione
²	Una strada	(21) Notte	
³	La Chiesa	(22) Duomo	
V	Le montagne dell'Harz	(23) Notte di Valpurga	
	[ballo: la sceneggiatura rimanda a <i>Faust</i> , II, 2-3]		(24) Il sogno della notte di Valpurga
		(25) Giornata cupa - Campagna	
			(26) Notte - aperta campagna
²	La prigione	(27) Un carcere	

non lodevole. In tal caso l'episodio della prigione è la sola materia del quinto atto, con l'aggiunta di parti musicali nel duetto.

Il debutto ebbe luogo il 19 marzo 1859. Quanto agli esiti è lo stesso Gounod a comunicarci, con eccessiva modestia, alla fine delle sue *Memorie*:

Il successo del *Faust* non fu clamoroso: è, tuttavia, finora, il mio più grande successo teatrale. È anche la mia opera migliore? Non so. Comunque è la riprova di quanto ho già detto sul successo, e cioè che esso deriva dal concorso di vari elementi favorevoli e di circostanze speciali più che dare la misura del valore intrinseco dell'opera stessa. Il favore del pubblico si conquista prima con l'apparenza, e si mantiene poi, e si riafferma col valore intrinseco dell'opera. Occorre un certo tempo per affermare il significato di quell'infinità di particolari dai quali si compone un dramma [...]. L'opera era stata molto discussa, tanto che non potevo avere grandi speranze nel successo.⁸

La natura delle obiezioni mosse al suo lavoro è ben sintetizzabile rileggendo il commento apparso su «La France musicale» a firma di Léon Éscudier, editore e amico di Verdi, secondo cui il torto dell'artista era quello

di aver portato in teatro ciò che bisognava lasciare al concerto [...]. Tutto ciò che viene cantato è smorto, incolore, privo di fuoco; tutto ciò che suona l'orchestra è graziosamente poetico, ricco di colori. E qui [...] sta l'errore di Gounod, di avere affidato l'effetto non alle voci ma agli strumenti.

Un giudizio non privo di fondatezza, come vedremo, ma che deriva dall'attaccamento del critico a una concezione all'italiana del dramma, e nonostante i punti di contatto col nostro teatro rimangano numerosi rendendo lecito il confronto, Gounod si sforzò consapevolmente di realizzare un lavoro di taglio rinnovato. Quanto al successo esso è testimoniato dal numero delle repliche parigine: già cinquecento nel 1887, toccarono le mille il 14 dicembre del 1894.

Quale versione della partitura?

GOUNOD STA PER IMPAZZIRE. - Rileviamo dai giornali francesi che l'autore del *Faust* è in uno stato tale d'esaltazione religiosa da ispirare serie inquietudini. Non vuol metter più piede nel teatro, ch'egli chiama centro di nefandità e di peccati. Invano alcuni amici

⁸ CHARLES GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Levy, 1896.

tentarono di far cessare i suoi scrupoli: sembra ch'egli abbia deciso di recarsi a Roma, onde ottenere l'assoluzione *delle sue peccata* e passare qualche tempo fra le penitenza e le opere pie!... Prima di partire però il direttore dell'Opéra potè avere alcuni pezzi aggiunti da Gounod al *Faust*, il quale deve fra pochi giorni andar in scena all'Opéra stessa.

«Il Mondo artistico», *Novellette*, dicembre 1868, p. 5

La breve notizia qui apposta come glossa cela un'informazione preziosa sotto il velo dell'ironia. Stavano infatti per compiersi definitivamente le sorti del capolavoro di Gounod, e la versione 'definitiva' si apprestava a varcare le soglie della *Salle du Grand Opéra*, dove sarebbe stata applaudita il 3 marzo 1869. Ma ancora il compositore si disponeva ad apportare qualche aggiunta e ritocco.

Redigere la storia di questa partitura sarebbe impresa da far tremare i polsi a qualunque musicologo fosse incaricato di prepararne l'edizione critica. Qui tenteremo solo di dare brevemente un'idea di come andarono le cose nel decennio che intercorre tra la prima versione, ancora coi melologhi e i dialoghi parlati, come nell'opéra comique, fino alla sontuosa versione necessaria per i fasti della «Grande Boutique» - secondo il termine caro a Verdi quando parlava della massima istituzione teatrale parigina. In quella circostanza Gounod dovette comporre il rituale balletto - uno dei brani più piacevoli della partitura - e aggiunse i *couplets* della serenata di Méphistophélès nel quarto atto.

In realtà la trasformazione iniziò subito. Dopo le cinquantasette repliche del debutto al Théâtre Lyrique, l'editore Choudens, impresario dei più abili, si assunse immediatamente il rischio di far propaganda al lavoro di Gounod, prima nella provincia francese, poi all'estero. Una lista delle principali riprese nei primi cinque anni darà la misura del massiccio sforzo di questo lancio:

1860: Liège (5 marzo), Strasbourg (aprile), Rouen, Gand (24 dicembre); **1861:** Darmstadt (10 febbraio, in tedesco), Anverse (15 febbraio), Bruxelles (25 febbraio), Mainz, Wiesbaden, Gotha, Hamburg, Leipzig, Würzburg, Freiburg, Königsberg, Dresden (31 agosto, ribattezzato *Margarete*), Stuttgart (27 settembre, come *Gretchen*), Prag (24 ottobre); **1862:** Amsterdam (14 gennaio), Gèneve (23 gennaio), München (gennaio), Wien (Hofsoper, 8 febbraio), Hannover, Stockholm (5 giugno, in svedese), Frankfurt, Meiningen, Budapest (2 settembre), Milano (Scala, 11 novembre, in italiano col titolo *Faust e Margherita*), Paris (Théâtre Lyrique, 23 dicembre); **1863:**

Berlin (5 gennaio), Graz (8 gennaio), London (11 giugno 1863, Her Majesty's Th.; Covent Garden 2 luglio, in italiano), Philadelphia (10 novembre), New York (25 novembre); 1864: Saint Petersburg (gennaio), Barcellona (17 febbraio), New York (Metropolitan, 25 settembre).

Per circolare all'estero i recitativi dell'opera dovevano essere musicati, e Gounod realizzò subito questo primo cambiamento. Molti altri ritocchi, aggiunte, modifiche, spostamenti di scene ebbero luogo nel corso di queste riprese, ma darne conto chiederebbe troppo spazio. Esse attestano comunque la doverosa inquietudine dell'autore, e l'anelito a rendere sempre più degno di tanta fonte il suo lavoro. Il problema che poi viene a crearsi in sede di ripresa odierna è quello che la partitura non abbia una vera forma conclusiva, e che in ogni esecuzione si potrebbe dunque legittimamente utilizzare questo o quel brano inserito, oppure eliminare singoli numeri come intere scene.

Parlare di una versione autenticamente definitiva del *Faust* sarebbe dunque arbitrario. Si pensi solo al problema del titolo con cui l'opera fu conosciuta nei diversi paesi: nella ripresa di Dresda del 31 agosto 1861, ad esempio, fu chiamata *Margarete*, e in seguito anche più scopertamente *Gretchen*. Il che non risponde soltanto a un malcelato disprezzo da parte dei tedeschi, o a un tentativo di nascondere la fonte goethiana, ma anche a criteri non privi di logica, che individuano nel soprano la vera protagonista del lavoro. E *Faust e Margherita* s'intitolava anche nelle prime versioni in lingua italiana, alla Scala (dove ottenne un vero trionfo) e al Covent Garden.

Ma restano aperti molti problemi riguardo alla struttura drammatica determinata da questi continui ripensamenti dell'autore, spesso originati anche da circostanze pratiche. Uno fra i più controversi riguarda il taglio dei *couplets* originali di Valentin al quarto atto («Chaque jour nouvel affair»), brano peraltro di ottima fattura, e la loro sostituzione col coro di soldati «Déposons les armes ... Oui, c'est plaisir, dans les familles», tratto da un'opera mai terminata, *Ivan le terrible*.⁹ In tal modo il carattere perdeva ogni risalto, divenendo parte da comprimario. Ma la perdita fu in seguito compensata dalla Invocation nel secondo atto «Avant de quitter ces lieux», aggiunta solo nel 1864 per il baritono Charles Santley, con la quale il personaggio riacquistava il necessario spessore. Il nuovo brano è inoltre di ottimo livello, e crea nuove simmetrie interne. La melodia fu infatti ripresa pari pari dal preludio, e

⁹ Cfr. HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit., pp. 121-122.

trasportata da Fa a Mi bemolle maggiore. Ciò crea un importante intreccio semantico fra il corale riferito a Faust e il sentimento di religiosa protezione di Valentin verso la sorella (espresso poi dal testo) prima inesistente. Brano aggiunto per la ripresa del Covent Garden (1863) è la romance di Siebel che si esegue in coda alla prima scena del quarto atto, «Si le bonheur à sourire t'invite», sovente tagliato per il troppo evidente contrasto col clima drammatico della precedente aria di Marguerite.¹⁰

Maggiori problemi derivano dalla posizione della scena della Chiesa al quarto atto, ed è un caso che a tutt'oggi rimane aperto.¹¹ Lo squarcio di Goethe da cui è tratta (*Dom*) era situato dopo la morte di Valentino: durante un ufficio dei defunti Margherita viene tormentata dalle parole di uno Spirito maligno, fino a perdere i sensi. Nei piani originali del *Faust* Gounod aveva inserito la scena dopo l'episodio iniziale di Margherita all'arcolaio, ma poi alla prima assoluta l'aveva spostata nel punto corrispondente al dramma, dove rimase anche nella ripresa del 1862 al Théâtre Lyrique. Essa riprese invece il posto originale nella versione del 1869. L'opinione di Gounod era contraddittoria: se aveva spiegato a un direttore spagnolo che era preferibile seguire l'ordine di Goethe, al tempo stesso rivendicava il miglior effetto di conclusione dell'atto al quadro con la morte di Valentin.¹² Steven Huebner esprime al proposito un parere interessante:

L'interpretazione di Gounod dell'episodio di Goethe, e il concomitante abbandono delle convenzioni del *concertato*, permette una posizione alternativa alla scena della chiesa.

Il riferimento al modello goethiano per situare il quadro della chiesa alla fine dell'atto convince solo qualora il servizio sia concepito come un requiem per Valentino, e ancor più se la parte solista del basso non sia cantata da Méphistophélès, come usualmente accade, ma da un'altro interprete (preferibilmente non visibile dal pubblico) che rappresenti lo spirito maligno di Goethe, soluzione tentata al Théâtre Lyrique nel 1862. Questa voce potrebbe essere recepita come il riflesso della coscienza di Margherita,

¹⁰ *Ivi*, p. 120.

¹¹ La scena fu oggetto delle attenzioni della censura, cui in effetti non si può dare del tutto torto. In essa, infatti, la voce di Méphistophélès viene intesa da Marguerite come quella di Dio. Ma il Nunzio apostolico, monsignor de Ségur, concesse il suo visto contro il parere dei suoi collaboratori.

¹² Lettera a A. Montalli, 4 novembre 1876, in ARTHUR POUGIN, *Gounod écrivain*, «Rivista musicale italiana», XX, 1913, pp. 453-486.

mescolandosi col ricordo della precedente maledizione del fratello che la opprime.¹³

Anche la notte di Valpurga (primo quadro dell'atto conclusivo) può essere eseguita oppure no. Presente alla prima assoluta, la scena fu omessa nella traduzione italiana del 1862 – come attestano i libretti editi da Lucca –, e nella successiva ripresa al Covent Garden. Gounod compensò il taglio allungando la scena della prigione con musica composta per la prima assoluta ma eliminata in quell'occasione a causa dell'eccessiva durata, per un totale di centotrentuno battute. In questo caso i *pro* e i *contro* si bilanciano. La musica di questo episodio è tra le migliori dell'opera, e il ballo ad essa legato un pezzo di bell'effetto. Ma nell'ottica prevalente che vede la logica drammatica virare decisamente verso le sorti di Marguerite, un Faust distratto dal *divertissement* è sicuramente inopportuno, ed è preferibile che il duetto dei due amanti si sviluppi in un arco temporale più esteso.

Drammaturgia musicale del *Faust*

La formazione di Gounod, come quella di molti tra i suoi colleghi francesi, guardava con vitale nostalgia a un classicismo ideale. Innamorato della musica polifonica italiana del Rinascimento – Palestrina era uno dei suoi idoli –, cultore della musica tedesca e di Bach in particolare (cui dedicò quella terribile *Ave Maria: mélodie religieuse adaptée au premier prélude de Bach*), Gounod era spirito incline al misticismo. L'approdo al *Faust* come soggetto d'opera rappresentava idealmente la conciliazione di queste tendenze: egli lo recepì come storia di amore sensuale e romantico, con la vittoria della redenzione. Il terreno era adatto per sfoggiare la sua ottima preparazione, specialmente ferrata nel dominio dell'orchestra, specialità in cui i francesi nell'Ottocento rivaleggiavano coi tedeschi, pur senza giungere all'ideale equilibrio tra forma e tecnica – violato spesso con soluzioni originali da Berlioz. Nell'armonia ottocentesca, poi, i francesi erano maestri di *bon goût* (e si vedano i numerosi trattati, fra cui spicca quello di Dubois), e pur se riluttanti nell'affrontare pericolose avventure, sulla scia dell'amato-odiato Wagner, tuttavia riuscivano a conseguire effetti sufficientemente

¹³ HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit., pp. 127-128. La traduzione dall'inglese, come quelle dagli originali francesi, sono a cura di chi scrive.

vari e interessanti. Il *Faust* possiede tutte le migliori caratteristiche della musica francese del suo tempo: qualche annotazione sui cinque atti servirà a comprendere pregi e difetti di questa partitura in rapporto all'azione.

I. *Lo studio del dottore*

Alla figura del protagonista tenorile è dedicato l'intero primo atto. Invano cercheremo qui il travaglio intellettuale che accompagna le dolorose riflessioni dell'eroe di Goethe, e le sue motivazioni profonde al rifiuto della conoscenza in quanto scienza. A quest'ultima sembra alludere, nella breve introduzione, il corale in Fa minore, brano di ottima fattura in stile severo. Ma il compito del *raccourci* è improbo, e subito la seconda sezione in Fa maggiore, animata da una tenera melodia dei violini, c'immette in un clima sentimentale, che il solo del corno sigla con un tocco di colore timbrico che induce a romantiche suggestioni. E quando il sipario si spalanca sullo studio del protagonista ai nostri occhi si offre una figura ricca d'umanità, che rifiuta la vita non in base a principî astratti, ma mosso da autentica disperazione, ben espressa dalla melodia che accompagna il breve monologo del suicidio. Così come a far desistere Faust dai suoi propositi non sono cori di angeli, donne e discepoli che annunziano la Pasqua (Goethe), ma elementi umani, veri e propri richiami concreti alla quotidianità: prima una graziosa tirolese cantata dalle fanciulle che inneggiano alla natura risvegliata dall'amore, poi un coro di uomini che si recano al lavoro.

Méphistophélès, evocato dallo scienziato, compare già in veste di giovane gentiluomo, personaggio spiritoso e gradevolissimo e privo d'ogni ruvida sembianza canina o servile aspetto da *Clericus vagans*, come il collega tedesco. Non c'è soluzione di continuità musicale tra i versi del monologo e la giovinezza e l'amore che Faust esige dal *démone*, né travaglio o rifiuto tormentoso. La spinta decisiva a firmare il contratto viene dalla fugace apparizione di Margherita, che suggerisce a Gounod un'immagine sonora convenzionale quanto efficace: l'ordito dell'arcolajo è disegnato dalla figura ostinata dei violini punteggiata dal pizzicato dell'arpa, il sentimento amoroso che la visione produce in Faust dalla melodia del corno distesa sul prezioso tessuto degli archi. È quasi una minuscola *Bildnis Arie* – memore dell'apparizione di Agathe nella *Wolfsschlucht Szene* del *Freischütz* di Weber (*Robin des Bois* per i francesi) che spinge Max al patto col diavolo – e una piccola gemma in-

serita nel duetto fra Faust e la sua ombra infernale, condotto per il resto in modo sbrigativo e prevedibile. Degna di nota è anche l'attenzione volta all'uso delle tonalità in funzione drammatica: lo stacco a Sol maggiore che accompagna l'ardente desiderio di Faust («Je veux la jeunesse») s'inserisce in un piano coerente che va dal Fa minore d'inizio al relativo maggiore, La bemolle, in cui si conclude l'atto, conferendo un preciso senso di evoluzione positiva alla vicenda privata del protagonista.

II. *La kermesse*

Come già aveva fatto Berlioz nella *Damnation*, anche Gounod, affrontando la taverna di Auerbach trova spunti musicali estremamente felici. Il coro d'apertura in Fa maggiore «Vin ou bière» è a ragione una delle più famose *chansons à boire* del teatro musicale: ottime le proporzioni, spigliata la melodia degli uomini, vivacissima l'orchestra, con i soldati che incalzano gli studenti annunciati dal rullo del tamburo militare. Gounod si trova molto a suo agio nel clima allegro dell'osteria, ma non è meno felice l'entrata di Valentin, soprattutto per l'Invocation «Avant de quitter ces lieux», dolce rimpianto espresso dal baritono in tessitura molto acuta. Nonostante si tratti di un brano richiesto da un cantante, come si è detto nel paragrafo precedente, il suo inserimento dimostra il buon fiuto di Gounod, capace di fare di necessità virtù: il legame di suggestione fra il sentimentalismo senza oggetto dell'inizio e il rimpianto di Valentin, pur creato a posteriori tramite la ripresa della stessa melodia, rende più coerente il prosieguo del dramma. L'Invocation rafforza inoltre l'importanza del fratello quale unico tutore di Marguerite – manca qui infatti la protettiva madre che in Goethe, in un primo momento, sventa i piani di seduzione di Faust.

Per evitare la contiguità di due musiche di scena, come nella tragedia qui seguita da vicino, Gounod fece prudentemente troncare imperiosamente dopo la prima strofa la canzone del ratto di Brander – qui affidata al personaggio di Wagner, altrimenti assente nonostante il suo importante ruolo nel dramma – da Méphistophélès che attacca la sua Ronde du veau d'or, *couplets* satanici in Do minore che suonano un po' grotteschi, né ci consegnano l'immagine di un dèmone terribile o almeno ironico. Legittima in luogo della pulce goethiana l'allegoria dissacrante del vitello d'oro, che ben si contrappone al fervore religioso di Valentin. E ben trovate le nefaste predizioni del diavolo – la morte di Wagner in

battaglia e di Valentin per mano di Faust – come le piccole e spettacolari stregonerie - il Bacco che compare mescendo il vino, e i fiori che appassiranno d'ora in poi sotto le dita di Siebel, studente gentile innamorato di Marguerite. Contro il demonio si levano le spade dei presenti (Recit et Choral des Épées: «C'est une croix que de l'enfer nous garde»), incrociate in atto d'esorcismo, un gesto corale possente siglato da 'superstiziosi' accordi di settima diminuita.

Infine il gigantesco, celeberrimo Valse avec Choeur in Re maggiore, uno dei numerosi omaggi che questa partitura rende alla danza più popolare e trascinate del tempo. Nella sezione centrale del grande numero i librettisti situano l'incontro fra Faust e Marguerite. Non c'è luogo più appropriato né ballo più adatto al corteggiamento. Inoltre, poiché il dottore ha già ottenuto sembianze giovanili (mentre in Goethe dovrà bere un filtro), può permettersi d'avvicinarsi a lei con credibilità. Ma viene respinto e al tempo stesso affascinato dalla sua ritrosa modestia, mentre il ritmo invade il palcoscenico, trascinando nel suo turbinio tutti i presenti con slancio indimenticabile fino a che cala il sipario.

III. *Il giardino delle melodie*

Che l'atto centrale sia il più ispirato di tutta l'opera non c'è dubbio alcuno. Pervaso da un estro melodico che lo slancio amoroso rende irrefrenabile, in esso Gounod profonde tutta la sua invenzione sin dal preludio, dominato dalla melodia del clarinetto che apre nel segno della tristezza. L'insolito rilievo dato a Siebel è necessario nell'articolazione drammatica, perché afferma il potere della fede: immergendo le dita nell'acqua benedetta infatti potrà liberarsi dalla maledizione lanciatagli poc'anzi dal demonio. I suoi deliziosi *couplets* in lode dei fiori («C'est en vous que j'ai foi»), pregni della freschezza della *Villanelle* (la prima delle *Nuits d'été* di Berlioz), ci parlano di un amore romantico per la donna ideale, e paiono quasi trascinare nella loro orbita il malefico *Docteur*, sopraggiunto col fedele compagno infernale.

Ed è il momento della gemma di tutta la partitura, il *Récit et cavatine* «*Quel trouble inconnu me pénètre ... Salut demeure!*», uno tra i più celebri brani per la voce tenorile. Popolarità che nuoce al brano, eseguito troppo frequentemente nelle sale da concerto con accompagnamento del pianoforte. Separato dal suo contesto, infatti, perde tutto il reticolo drammatico che lo motiva, a cominciare dalla contrapposizione col tene-

Es. mus. n. 1.a

III, 4 dopo 9

Cl I (solo) Fl Fg

Andante
Vl I e II

Vla, Vlc, Cb

pp pp *cresc.* *dim.* pp *cresc.* f

Faust
Quel trouble in coau me pé . nè . tre? Je sens l'amours'emparer de mon è . tre! O Marguerite,

Es. mus. n. 1.b

III, 16 prima di 10

Fg *Faust*

Sa . lut! demeure chaste et pure . Sa . lut! demeure chaste et pure .

Vl I e II, Vlc

Vlc, Cb

f *rit.* *dim.* p

Vlc (div.)

Vlc (div.)

Es. mus. n. 2

III, 7 dopo 51

Cl I Cl II

C.I.

Fg

Faust

Di . vi . ne pure . té! Chaste in, no

Vlc, Vlc

Es. mus. n. 3

IV, 17 *Marguerite*

Sei . gneur, accueilez la pri . è . re Des
S Sei . gneur, Sei . gneur, ac . cueil.

Vl I e II

Vlc (div.)

Vlc, Cb pizz.

rissimo solo di Siebel che lo precede e ne aumenta il risalto, per continuare con le quattro battute di recitativo in canone stretto degli archi (*Andante*, 9⁴) da cui prende avvio il recitativo (vedi es. mus. n. 1.a). Battute importantissime non solo perché questo procedimento tecnico dà rilievo al turbamento del dottore, ma anche per imprimere un andamento originale all'intero percorso armonico che condurrà alla tonalità della Cavatine, La bemolle maggiore, atto ad esprimere tutto il senso di mistero e di sconvolgimento che l'amore procura. Seguiamo questo tragitto movimentato nell'arco di sedici battute (due periodi regolarissimi, dunque), che sembra avviarsi in Mi bemolle minore, e grazie al movimento cromatico ascendente del basso (da Sol bemolle a Si bemolle) descrive il crescente desiderio del tenore, raggrumandosi in settime di dominante e diminuite che alludono a tonalità non affermate (Do bemolle maggiore, Mi bemolle maggiore, Re bemolle), e raggiunge il Mi bemolle maggiore in cui pare fermarsi. Ma è ancora la linea del basso (celli) che traccia melodicamente la settima di dominante della tonalità della Cavatine, salendo alla tonica da sesto e settimo grado. Una costruzione semplice, ma che aderisce in ogni istante all'emozione più scoperta e vera. La stessa che anima il canto di Faust di fronte alla casa dell'amata Marguerite.

Il segreto di questo brano sta nell'esprimere un'infatuazione amorosa come fosse un sentimento autentico. Che Gounod lo percepisca come un punto cruciale ce lo dice una cura insolita nel determinare ogni dettaglio che concorre al risultato finale. Contrappunto, timbro, armonia, estro melodico, senso della proporzione: tutto raggiunge esiti altissimi in pochi minuti. Quattro battute a corale dell'orchestra introducono la voce del tenore, che per gran parte del brano sarà accompagnata dal controcanto del violino (vedi es. mus. n. 1.b). Le corde su cui lo strumento dovrà eseguire le note sono precisamente indicate per determinare nel dettaglio la qualità del timbro: le indicazioni impongono quasi sempre quelle più gravi, per ottenere un timbro più caldo e ricco di armonici, quasi l'arco offrisse l'intimo dell'anima del protagonista. Melodia e armonia formano anch'esse un'unità inscindibile: Gounod lega linea vocale e controcanto in modo stretto agli accordi che determinano momento per momento gli affetti richiamati dal testo. Le strofe con carattere affermativo sono accompagnate da accordi statici, mentre il tessuto armonico si muove seguendo l'evolversi delle riflessioni, sostituendo la settima di prima specie con quella diminuita.

La parte centrale, un vero inno alla natura e alla bellezza, parte dalla dominante, e i violini arpeggiano sotto il canto del tenore. Ancora la settima diminuita, stavolta sul primo grado («c'est toi qui l'a fait si belle»), avvia un percorso armonico normale (relativo minore, Do, dominante della dominante, Si bemolle), fino alla progressione. Se ne individua la ragione leggendo il testo che esprime un chiaro crescendo sentimentale: «Là, que de ton haleine / enveloppant son âme ...». Crescendo emozionale chiarissimo e prevedibile, ma che con pochi tocchi di grazia Gounod illumina. La progressione si vale dell'improvvisa svolta enarmonica, e usando il Fa diesis in luogo del Sol bemolle, porta prima a Si maggiore, poi a Sol, infine a Do maggiore, tonalità in cui appare «l'ange des cieux». Se gl'intenti simbolici in rapporto all'uso della tonalità paiono trasparenti sin quasi all'ingenuità, ciò non altera minimamente il risultato che conduce alla ripresa nella tonalità d'impianto: un miracolo d'equilibrio ottenuto conciliando con sottigliezza e maestria 'classica' ogni componente del mestiere. E le sorprese non sono finite. La ripresa infatti acquista nuovo sapore dal variato accompagnamento, cui prendono parte decisiva flauto, clarinetto e celli, che tacciono in vista della famosa cadenza, in cui voce e violino si trovano nuovamente *vis à vis*. L'acuto, ora emesso di petto allora in falsettone, è meno importante del concorso fra le due componenti: al Do₄ di «présence», parola chiave, risponde il La₆ dello strumento, eco palese dell' «âme innocente et divine».

Toccare un livello così alto in così poco spazio è naturalmente cosa da mettere in pericolo tutto il resto, e ciò accade quando Gounod passa a ritrarre l'eroina, dopo essersi fatalmente immedesimato nel ruolo dell'eroe. Persuaso forse di aver creato la verità dell'amore, anche al di là del senso del dramma, abbassa il rango della protagonista femminile. L'articolazione della *Chanson du Roi de Thulé*, vero inno alla fedeltà amorosa, e *l'Air des bijoux*, corrispondente alla struttura dell'aria in due tempi (*Moderato maestoso* in La minore, *Allegretto leggiero* in Mi maggiore), serve a mostrare una Marguerite *double face*, ammirata dalla fedeltà amorosa del Re della sua storia, ma con gli occhi brillanti di cupidigia alla vista di uno scrigno di gioie – immagine femminile secondo l'ottica maschile, né potrebbe essere altrimenti. In nessun caso naufraga l'invenzione: indimenticabile è la patina d'antico che viene dal frequente uso della sensibile modale, ma soprattutto dal marziale ritornello con figura puntata – e fresche e spontanee sono le interruzioni recitative in cui la fanciulla espone le proprie riflessioni sulla remota vicenda. Certo

che la commiserazione per il *bouquet* del povero Siebel fornisce un imbarazzante contrasto con la reazione nel vedere il contenuto dello scrigno. Tintinna il triangolo, e in pochi attimi Marguerite sfodera una brillantezza insospettata, innescata da un trillo sulla dominante da cui parte ancora, simbolo di *coquetterie*, un altro valzer, quasi le volute della danza giustificassero l'abbandono della propria dignità. Piccole meraviglie non mancano comunque, fra tutte gli staccati dei flauti per terze e seste parallele a simulare la leggerezza dei bagliori riflessi dallo specchio. Ma l'effetto è appesantito dalla parte centrale del valzer: Marguerite riflette sulla *Vanitas*, ma rimettendo al polso un braccialetto riprende il canto spensierato che s'avvia alla gran coda con un piccolo ricordo melodico della *Marta* di Flotow. Un ritratto civettuolo, brano riuscito e brillante, quanto superficiale. Ammirabile la prudente scrittura vocale, che lascia alle possibilità dell'interprete la facoltà di scegliere varianti non scritte verso l'acuto, tutte appropriate del resto, visto il temperamento del personaggio.

La caratterizzazione, comunque, è tutta giocata su questi due ritratti, e l'aver invertito i ruoli dei protagonisti nei rispettivi medaglioni (da seduttore a innamorato e da innocente a frivola), consente a Gounod di rendere più interessante la situazione. L'annuncio della morte del marito viene dato da Méphistophélès a Marthe in una breve scena che precede un quartetto introdotto dal tema della Cavatine di Faust (flauti, clarinetti e violini), che tornerà in molti punti del brano stabilendo un preciso senso di continuità fra sentimento vero e convenienze amorose. Se fattezze e proporzioni di questo *ensemble* hanno tratti eleganti, che in più punti rimandano a modelli mozartiani, l'incrocio dei dialoghi fra le due coppie, coi tratti caricaturali che il fagotto conferisce a Méphistophélès, anticipa la naturalezza del canto di conversazione pucciniano. La malinconica melodia in Fa minore con cui Marguerite rimpiange i perduti affetti le restituisce l'ingenuità della donna ideale, e prepara il terreno alla conclusione. La melodia di Siebel annuncia il ritorno del giovane innamorato, prontamente ricacciato da Marthe – ma il brano fu tagliato dopo la prima del 1859. Méphistophélès può così elevare la sua invocazione alla notte protettrice dell'amore, col controcanto del corno, poche battute suggestive che introducono l'atteso duetto. È ancora un elaborato brano tripartito, nel segno dell'onnipresente ritmo di valzer, in cui emerge la passione di Marguerite, ma è ancora Faust a intonare la melodia più importante (*Andante* in Re bemolle maggiore, «O nuit d'amour»). Il rifiuto di lei

sembra ben motivato, la musica si fa tesa, ma l'ulteriore ripresa della Cavatine (vedi es. mus. n. 2) volge chiaramente le sorti in favore del tenore.

Dopo tanto sentimento, vero o falso che sia, si accoglie con sollievo la soluzione di continuità del rapido finale, con Méphistophélès che obbliga il dottore a fare il suo dovere d'amante sino in fondo. E quando Marguerite riaprirà la finestra Faust sarà lesto a cogliere l'attimo fuggente: il Do acuto del soprano sigla la seduzione, conclusa da una melodia sentimentale, ancora in fa maggiore.

IV. *La maledizione*

È l'atto scenicamente più movimentato fra tutti, contando ben tre quadri. Qui discuteremo la versione inizialmente prevista da Gounod, dove la scena della Chiesa era situata in posizione centrale.

Il quadro primo, con Marguerite sola nella sua stanza intenta a tessere all'arcolaio, s'apre con un breve preludio orchestrale animato da una melodia struggente in mi minore che sale dal grave all'acuto, gesto musicale teso a tratteggiare l'angoscia della protagonista. Il confronto con Goethe è qui difficilmente evitabile, poiché la scelta – resa peraltro obbligata per questioni di sintesi drammatica – di fare avvenire la seduzione nel finale precedente rende la situazione meno attraente. Qui Marguerite è disperata perché sa di essere abbandonata, là attende il ritorno di Faust bruciando d'amore e ricordando il primo bacio. S'impone anche il confronto con *Gretchen am Spinnrade*, forse il *Lied* più celebre di Schubert che musicò alla lettera il testo originale. Svincolato da riferimenti drammatici, il musicista austriaco scrisse una fra le sue pagine più indimenticabili, dove attesa e ricordo dell'amato si fondono in un tutto unico che rimanda all'amore assoluto. Ma pur dovendo soffrire paragoni tanto difficili, Gounod se la cava egregiamente. Memore del *Lied* realizza lo scorrere dell'arcolaio, metafora del flusso della vita, con figure ostinate ripartite fra i violini a gruppi di semibiscrome, su cui si staglia la malinconica melodia di flauto e clarinetto. Fra questa introduzione e l'aria vera e propria s'interpone un garrulo coretto di scherno delle amiche, e quando Marguerite, ancor più sola e desolata, riprende il recitativo e poi intona l'*Andante* in Mi minore, il peso emozionale della sua confessione ne risulterà ingigantito. Il brano possiede una squisita fattura strumentale, in cui le sonorità degli strumenti che concertano sull'impalpabile trama dei violini è calcolato

con mano maestra. Niente potrà quindi valere a consolarla, dunque nemmeno il sopraggiungere di Siebel, che invano s'offre di vendicare l'onore della fanciulla, cui resta l'unica speranza di essere ben accolta almeno nel luogo di preghiera.

Che il secondo quadro sia quello della chiesa, in barba alla fedeltà a Goethe, è a parer nostro più convincente per la miglior concatenazione logica dei fatti: la protagonista è infatti appena uscita di casa proprio per recarsi dove crederà di trovare conforto alle sue pene, ricevendo invece un grave turbamento. E sin dall'inizio l'atmosfera è tra le più cupe, con l'orchestra che si muove in lunghe progressioni cromatiche, né più rassicurante è la voce dell'organo che preludia in Do minore, un corale ricco anch'esso di cromatismi che accompagnerà la prima supplica di Marguerite. Ma subito s'ode la voce di Méphistophélès che evoca gli spiriti maligni, e la bravura di Gounod nel trattamento dell'orchestra è davvero ragguardevole. Gli strumenti si contrappongono per sinistri blocchi antifonali (ottoni con archi, corni con strumentini), e la poveretta vacilla ulteriormente, preda dello sconforto. La speranza, rappresentata da un pio coro, traballa poco dopo sotto i ripetuti attacchi del diavolo, sormontati dal sinistro fischio dell'ottavino, ma per qualche istante tutto sembra rasserenarsi, lasciando spazio alla preghiera del soprano insieme al coro in Do maggiore, «Seigneur accueillez la prière», il cui spunto iniziale riecheggia la Cavatine di Faust (vedi es. mus. n. 3). Ma nonostante la maledizione conclusiva del demonio, la ripresa in Do maggiore del corale, mentre Marguerite cade svenuta, afferma una possibilità di speranza. La scena è indubbiamente molto suggestiva e prepara bene il quadro conclusivo. La prospettiva è rovesciata rispetto a Goethe, dove l'episodio della chiesa viene quasi come diretta conseguenza della maledizione di Valentin, mentre qui lo stesso atto deriva da questo squarcio blasfemo.

Non c'è aria di salvezza o redenzione, dunque, all'inizio del grande *tableau* successivo dai tratti vigorosi, aperto con inopportuno sfarzo da una marcia militare seguita da un coro di soldati, tipica situazione convenzionale da *grand-opéra* – con la presenza della banda Sax al completo a produrre sonorità strepitose per il puro amore del gran spettacolo, uno squarcio d'insolita e prolissa lunghezza qualora eseguito senza i necessari tagli, che allontanano l'*allure* da guerra franco-prussiana. Molto stringente è invece l'articolazione che porta al duello finale, avviato dalla diabolica Sérénade in Sol minore cantata da Méphistophélès col pizzicato degli archi che imitano la chitarra, ma con

il suono dei fagotti che richiama l'elemento demoniaco. Al terzo assalto, durante il concitato terzetto, Valentino viene trafitto. Nel recitativo della maledizione reminiscenze dell'episodio precedente si possono cogliere nelle volute cromatiche del coro d'esecrazione e nella maledizione rivolta a Marguerite, che echeggia la precedente di Méphistophélès. La conclusione, per quanto concisa, manca di mordente, il monologo del baritono è privo d'invenzione, mentre un'eco dell'*Ave Maria: mélodie religieuse*, ancora un elemento semantico di salvezza, compare nelle battute conclusive, nel solo di clarinetto, oboe e flauto.

V. *La redenzione*

Dal punto di vista operistico, è proprio la Notte di Valpurga che presenta i minori problemi d'adattamento. Pur essendo un episodio cardine nella concezione metafisica di Goethe, può essere trattato liberamente come una scena fantastica, ricca di occasioni invitanti per la musica. Berlioz, nella *Damnation*, preferì inventarsi una conclusione diversa, cavalcata nell'abisso, *pandæmonium* ed epilogo in paradiso. Gounod segue la traccia di Goethe, ma nello scrivere la musica per questo scorcio rivisse l'esperienza sonora dei molti compositori che avevano affrontato prima di lui il mondo del magico e del fantastico, da Mendelssohn a Weber, fino allo stesso Berlioz. La mano dell'orchestratore è fra le più felici (Choeur des Feux Follets), abile l'armonista nel creare impasti suggestivi, nonostante l'abuso di settime diminuite. Nelle esecuzioni tedesche viene inserito un bacchanale composto da Schindlmeißer, musica di sbalorditiva mediocrità, specie se paragonata al lungo e articolato balletto in sette sezioni composto da Gounod per la versione grand opéra, una sfilata delle bellezze dell'antichità classica, da Aspasia a Cleopatra e Elena di Troia, quasi un *raccourci* riferito alla seconda parte del dramma. È uno dei momenti migliori dell'opera, che il valzer iniziale apre in modo felicissimo. L'immagine di Marguerite induce peraltro Faust a troncargli il suo rapporto con l'inferno immaginario e felice per precipitarsi a salvarla.

Omettere il quadro iniziale non pregiudica minimamente la conclusione né il senso complessivo della drammaturgia ideata da Barbier e Carré per Gounod. Già tutto l'atto precedente aveva spostato il baricentro dell'opera sulla protagonista, e la scena del carcere conferma questa svolta drammatica. La musica in Fa diesis che accompagna la visione di Marguerite dormiente è tutt'altro che serena, percorsa da

brividi oscuri nel registro grave (fagotti e viole), ed echi della preghiera nella scena della chiesa, che accompagneranno poi il timido accostarsi di Faust alla donna. Solo in questo momento, e in modo piuttosto sbrigativo, apprendiamo che la fanciulla giace nel carcere accusata di aver ucciso il proprio figlio. Si vede che Gounod considerava le cause meno importanti dell'effetto, oppure era imbarazzato dalla crudezza dell'infanticidio. Ma voler trovare ragioni di coerenza in questa scelta poco importa. Purtroppo la situazione in sé non ispirò al compositore nulla di particolare, sicché tutto il duetto degli amanti è fatto di musica fiacca, quasi che l'inventiva profusa in precedenza a mani piene avesse svuotato la vena melodica: Gounod abusa di elementi tecnici, soprattutto progressioni. Ma non gli mancano attimi felici: quando Marguerite ricorda il primo incontro riappare il valzer del secondo atto, e l'articolazione retrograda del ricordo, a partire da quando lei respinge il corteggiamento per tornare alla citazione letterale delle prime parole rivolte da Faust, riflette con precisione il riandare della mente al passato, costruzione per reminiscenze che rimanda alle eroine dell'opera romantica italiana.

Il trio fra i due e Méphistophélès è un brano banale. Scontato nelle movenze musicali, l'arpa a simboleggiare il richiamo del mondo celeste e la trasfigurazione della protagonista fino all'apoteosi. Anche qui il percorso delle tonalità è simbolico: da La maggiore a Si fino al Do maggiore in cui gli angeli pronunciano la sentenza della salvezza, intonando l'inno di Pasqua, fra i più celebri corali protestanti («Christ ist erstanden»), mentre interessante è la disposizione del coro nello spazio, la cui voce proviene dall'alto, una raffigurazione sonora e simbolica foriera di esiti ben più importanti e perfezionati nelle mani dell'ultimo Wagner.

«Sauvée»

Alla luce della circostanze che circondano *Faust*, si può solo considerare questa osservazione intorno alla fedeltà a Goethe con le dovute riserve.¹⁴

Dopo aver esaminato la struttura dell'intera opera, e averla comparata con la sua fonte, non può che esser chiaro come la prospettiva dell'auto-

¹⁴ S. HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit., p. 127.

re sia quella della salvezza finale di Marguerite. E il fatto che molta tra la musica più autenticamente ispirata sia legata alla parte tenorile non altera questo messaggio. Il quadro appena abbozzato del dottore nel primo atto trova accenti veritieri solo nella disperata passione per la vita, e viene esaltato a contatto con l'amore nella scena del giardino, ma il solo personaggio che subisce un'evoluzione è Marguerite. La sua statura drammatica cresce dall'ingenua *coquetterie* del terzo atto attraverso le tre prove durissime di quello successivo, disperazione, negazione e speranza della salvezza, maledizione del fratello, per approdare a una redenzione tormentata quanto sufficientemente plausibile. Glissando con eleganza sulla motivazione dell'infanticidio, elemento capitale in Goethe ma qui solo fugacemente accennato, Gounod rende la prigione quasi l'involucro simbolico dell'anima della protagonista, e la luce di speranza che si lega alla sconfitta di Méphistophélès s'irradia di sfuggita anche sul dottore. Una chiave personale che non poteva essere estranea alla coscienza dell'autore, chiaramente identificata con l'eroe maschile. Se questa è l'ottica il paragone con Goethe può essere proposto dalle persone di spirito, oppure cercato ai tempi nostri, ma solo per affermare l'inequivocabile diversità dei due lavori.

Gounod era un artista inquieto, sovente soggetto a crisi mentali, la più rilevante di esse lo colse proprio due anni prima di compiere il *Faust*, nel 1857, rendendogli necessario un lungo ricovero in clinica. Forse nell'eroe tedesco intravide la sua stessa fatica del vivere, forse in esso si era già più volte identificato negli anni di studio giovanili. Niente di strano che nella celebre trama egli abbia riversato un po' del suo malessere, e la sua fervida tendenza a trovare sollievo nel conforto nella fede.

Peraltro l'opera non poteva piacere ai romantici tedeschi, e val la pena di rileggere il commento espresso da Wagner, diligentemente trascritto da Michotte nella sua *Visite de Wagner a Rossini*:

«GOUNOD: artista esaltato, in deliquo perpetuo. Un fascino irresistibile nella conversazione. Melodista sdolcinato, manca di *profondità* allo stesso modo che di *larghezza*. Tutt'al più sfiora talvolta queste due alte qualità, ma senza mai appropriarsene».

Champfleury azzardò una replica: «Non si deve tuttavia disconoscere che nei ruoli così melodici di Faust e Margherita, e soprattutto in tutta la scena del giardino, Gounod ha introdotto una nota espressiva sconosciuta prima di lui nella musica operistica francese».

Al nome di Faust Wagner sobbalzò.

«Ah! parliamone, gridò; ho assistito a questa parodia teatrale del nostro Faust tedesco.

«Faust e il suo compare Mefistofele m'hanno assolutamente prodotto l'effetto di due studenti buffoni del Quartier latino, a caccia d'una studentessa.

«Quanto alla musica, è solo sentimentalismo superficiale – a fior di pelle... di capretto... come i guanti – con polvere di riso in più: notoriamente in quest'aria insipida dei gioielli: “*Ah! je ris de me voir si belle en ce miroir*”»

Wagner ne canticchiò le prime battute, poi aggiunse:

«Quest'aria, ecco insomma il perno dell'azione: riassume tutta la portata psicologica di questo ridicolo canovaccio. O Goethe! Spero per Gounod, il cui talento è reale ma il temperamento manca di levatura per trattare soggetti tragici, che per il futuro avrà il discernimento di scegliere meglio i suoi libretti! Nel genere di mezzo carattere riuscirà senza alcun dubbio».

Il giudizio era severo; ma poteva essere diverso nella sua sincerità, da parte di chi stava per compiere *Tristano e Isotta*?¹⁵

Meno duro, indubbiamente, ma con singolari punti di concordanza col coetaneo tedesco, anche il giudizio di Verdi espresso in due celebri lettere al Conte Arrivabene nel 1876 e nel 1878:

Gounod è un grande musicista, il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola... intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare al Dramma, o ai Drammi.¹⁶

[...] non bisogna illudersi e bisogna considerare gli uomini per quello che sono. Gounod è un gran musicista, un gran talento che fa il pezzo da camera e l'istromentale in modo superiore e tutto suo. Ma non è artista di fibra drammatica. Il *Faust* stesso, benché riuscito, è diventato piccolo nelle sue mani.¹⁷

¹⁵ EDMOND MICHOTTE, *La visite de Richard Wagner à Rossini* [1860], in G. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, nuova ed., Einaudi, Torino 1977, app. IV: «Rossini e Wagner (1860)», pp. 389-90.

¹⁶ Lettera del 5 febbraio 1876, in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi col conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto e annotato da Annibale Alberti, Mondadori, Milano 1931, pp. 185-186.

¹⁷ Lettera del 14 ottobre 1878, *Ivi*, pp. 221-222.

Se a Gounod non importava l'aspetto filosofico della vicenda non bisogna fargliene una colpa eccessiva, anche se l'auspicio di Wagner di esiti migliori nel genere semiserio non è privo di acume critico e fondatezza. Merita piuttosto un'attenzione maggiore il parere di Verdi, che non guarda al rapporto col soggetto (tant'è vero che apprezzerà il *Mefistofele* di Boito), ma alla sostanza drammatica dell'opera. E concordiamo con lui sul rimprovero della scarsa capacità di caratterizzazione. Le parti corali, l'orchestrazione, la sapiente scienza armonica in funzione espressiva, e numerosi spunti melodici molto ispirati nelle parti solistiche non riescono tutto sommato a dar vita coerente e conseguente al dramma, troppo condizionato da una dimensione fatua, elegante fino ai confini del generico.

All'attivo di Gounod rimane peraltro non soltanto una buona dose di coraggio, necessaria ad affrontare il testo di Goethe, ma anche molte soluzioni originali. E anche il fatto che *Faust* rappresenti in modo piuttosto autorevole una precisa fase di transizione nella produzione teatrale francese, dal vecchio concetto del *grand-opéra* a quello del *drame-lyrique* che avvierà i cambiamenti della *Fin de siècle*. Disposizione al rinnovamento che venne attuata in modo ancor più chiaro nella versione rivista del 1869 per la *Grande Salle*, e che poi sarebbe stata alla base del teatro di Massenet, ma avrebbe trovato estimatori anche in Italia – fra cui Giacomo Puccini.

La religiosità latina ed esteriore di Gounod trasuda da tutti i pori della partitura. Di fatto egli trattò la fonte come fosse un dramma di redenzione, senza figli illegittimi e con le spade incrociate per respingere il demonio. Il suo fervore mistico lo aveva perseguitato più volte, ma un grande artista può trovare mille modi per convivere con le proprie nevrosi, ed esorcizzarle nelle sue opere. Se anche questa componente avesse giocato un ruolo nella scelta del soggetto e nel suo trattamento, la posizione centrale che *Faust* occupa nel teatro musicale ottocentesco troverebbe nuove giustificazioni. Lasciandoci, come Berlioz, la sua versione del mito di Faust ma unendolo alla tematica della salvezza per fede, Gounod ha ricostruito quella dimensione drammatica in cui la figura del cinquecentesco negromante era cresciuta nell'immaginario collettivo.

Questo saggio è stato pubblicato in *Faust* di Gounod, Venezia, Teatro La Fenice, 1993, pp. 7-34 (rist.: Napoli, Teatro San Carlo, Stagione lirica e di balletto 1992-1993, pp. 5-34).