



Faust

opera in cinque atti

musica di

Charles Gounod

libretto di

Jules Barbier e Michel Carré

dall'omonimo poema di Johann Wolfgang von Goethe

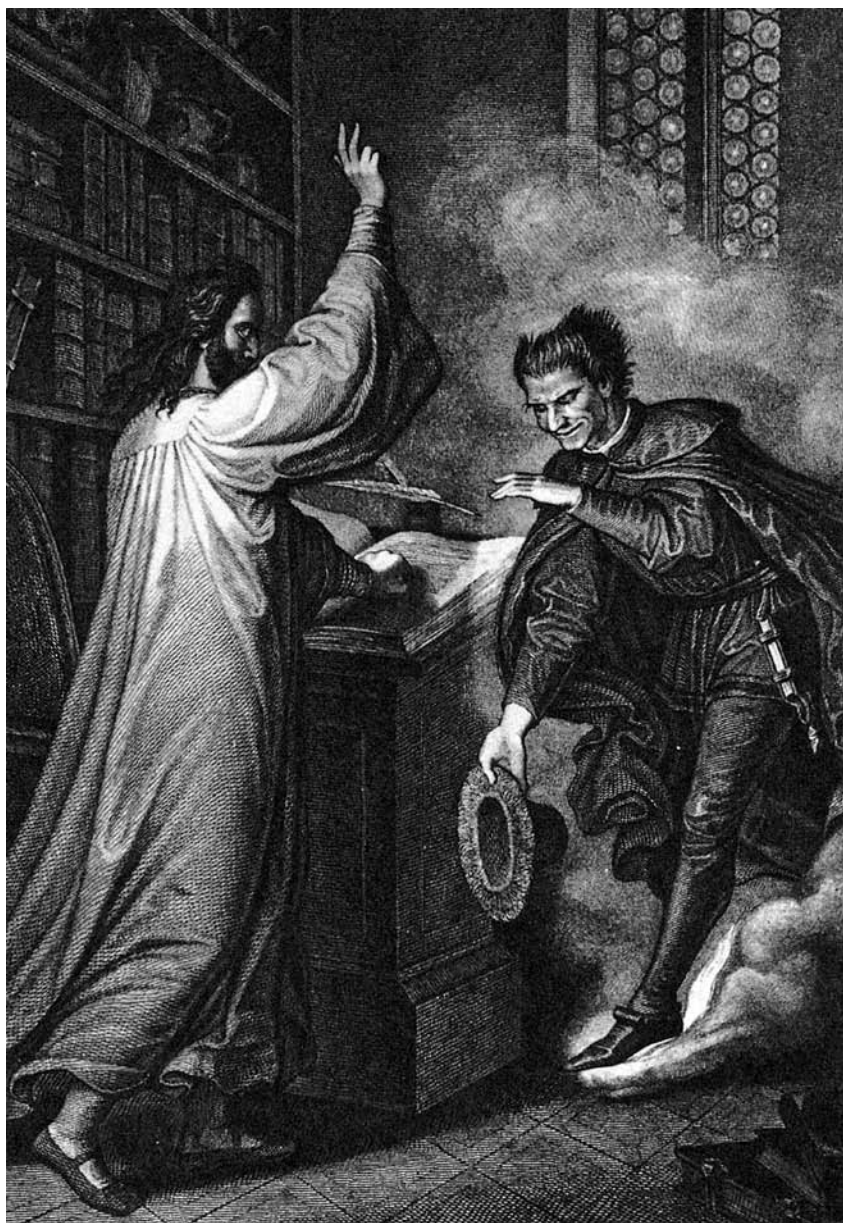


Calendario

Mercoledì 3	Giugno 2015	ore 20	Turno A
Venerdì 5		20	Turno D
Domenica 7		15	Turno F
Martedì 9		20	Turno B
Venerdì 12		15	Turno Pomeridiano 2
Domenica 14		15	Turno C

sommario

Le dirò con due parole... a cura di Marco Targa	p. 9
Acqua santa nei bistrò di Montmartre: il <i>Faust</i> bipolare di Gounod di Andrea Malvano	13
L'«energia Faust» in musica di Quirino Principe	27
Metamorfosi di un mito di Corrado Rollin	43
Un ritratto a cura di Alberto Bosco	57
Sogni di una patria perduta. Intervista con Stefano Poda a cura di Susanna Franchi	61
Argomento - Argument - Synopsis	67
Struttura dell'opera e organico strumentale a cura di Enrico M. Ferrando	75
Le prime rappresentazioni e l'opera a Torino a cura di Giorgio Rampone	85
Libretto (francese/italiano)	89



Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), *Faust nello studio*. Illustrazione per il primo volume di *Goethe's poetische und prosaische Werke*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1836.

Acqua santa nei bistrò di Montmartre: il *Faust* bipolare di Gounod

di Andrea Malvano*

Quando la prima parte del *Faust* di Goethe cominciò a circolare in ambito tedesco, molti compositori ebbero subito l'impressione di aver trovato un soggetto ideale per un'opera in musica. Dentro c'erano molti ingredienti che facevano gola agli autori di inizio Ottocento: il soprannaturale, il demoniaco, il grottesco, l'anelito verso l'infinito, l'amore, la redenzione; tutti temi che sarebbero tornati in molte composizioni della stagione romantica. Il *Faust*, però, era un concentrato appetitoso, e poteva stimolare proprio la nascita di quell'opera grandiosa, che il pubblico tedesco attendeva da tempo. Beethoven si fece avanti per primo, raccogliendo un secco rifiuto da parte dello scrittore: quell'opera, stando alle intenzioni

**Per molti compositori
il *Faust* di Goethe sembrò
il soggetto ideale per un'opera,
ma in ambito tedesco
il capolavoro generò solo
ansia da prestazione**

del suo creatore, avrebbe potuto essere messa in musica solo da Mozart. Schubert non ottenne nemmeno risposta quando gli inviò i suoi *Lieder* tratti dal *Faust*. Dopodiché, perlomeno in ambito tedesco, il capolavoro di Goethe generò solo ansia da prestazione. Louis Spohr nel 1813 si tenne prudentemente alla larga dal soggetto goethiano per rifarsi alla vicenda storica del Dottor Faust. Mendelssohn nel 1831 si limitò a mettere in musica l'episodio della Notte di Valpurga, realizzando un'opera destinata all'esecuzione in ambito concertistico. Wagner, nonostante la sua vocazione innata al teatro, scrisse un lavoro per voci e orchestra (*Sieben Compositionen zu Goethes «Faust»*, 1831) e una pagina sinfonica da cui non sarebbe mai nata un'opera (la *Faust-Ouverture* del 1839, rielaborata nel 1855). Liszt proseguì sulla stessa linea nel 1857 con la sua *Faust-Symphonie*, che dipinge solo tre ritratti orchestrali dei principali personaggi (con l'aggiunta delle voci per il *Chorus mysticus*). Stesso discorso per Schumann e le sue *Szenen aus Goethes «Faust»* (1853), lavoro di una vita, che rimase ancora una volta fuori dalle porte del teatro. E così via sino all'*Ottava sinfonia* di Mahler o al *Doktor Faust* di Busoni (italiano di nascita ma

tedesco di formazione), che avrebbe ripreso l'omonimo dramma incompiuto di Christopher Marlowe. Insomma per tutto l'Ottocento il *Faust* di Goethe, nonostante le numerose occasioni, rimase confinato alla dimensione sinfonico-corale, senza riuscire mai a trovare lo sbocco, apparentemente naturale, del palcoscenico.

In Francia la situazione era molto diversa. Il modello goethiano faceva meno paura, e presto, grazie anche alla felice traduzione di Gérard de Nerval (1827), cominciò a circolare nei cartelloni dei teatri d'opera. Berlioz fece da apripista con le sue *Huit Scènes de Faust*, che finirono sulla scrivania di Goethe suscitando lo stesso rumoroso silenzio dei *Lieder* di Schubert; ma il compositore francese non aveva lo

In Francia il modello goethiano faceva meno paura, e presto cominciò a circolare nei cartelloni dei teatri d'opera

stesso terrore reverenziale nei confronti di quel monumento letterario, e continuò dritto per la sua strada fino alla pubblicazione della *Damnation de Faust* nel 1846; quando, di fatto, il dramma di Goethe trovava un primo grande adattamento teatrale della storia, che tuttavia nasceva ancora una volta per le esecuzioni in

forma di concerto¹. A esorcizzare la paura nei confronti del *Faust* avrebbero pensato soprattutto i drammaturghi dei teatri di *boulevard*, che avevano ritoccato a piacere il testo originale, ottenendo esiti spesso irriverenti: basti pensare ad Adolphe d'Ennery che nel 1858 mise in scena un *Faust* che portava il protagonista a spasso nel tempo, rivestendolo di sandali e tuniche nella Ercolano del 79 d. C., oppure conferendogli il titolo di Marajah durante una gita in estremo Oriente.

Tutto questo materiale arrivò nelle mani di Charles Gounod ormai del tutto spogliato di ogni deferenza nei confronti del grande Goethe. Quando l'impresario del Théâtre-Lyrique si fece avanti nel 1857 con la proposta di fare una nuova opera sul *Faust*, Gounod rispose senza esitazioni: «Un *Faust*? Ma ce l'ho nel ventre da anni»². La concorrenza, pressoché contemporanea, con il già citato dramma di Adolphe d'Ennery in programma al Théâtre de la Porte de Saint-Martin, fece slittare il progetto di un biennio; e così la prima si tenne il 19 marzo del 1859, suscitando consensi moderati, che lo stesso autore descrisse in questi termini:

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 dei quali si compone un dramma [...]. L'opera era stata molto discussa, tanto che non potevo avere grandi speranze nel successo³.

In realtà Gounod faceva un po' troppo il modesto. È vero che alcuni critici lo accusarono di aver portato in teatro il linguaggio della sala da concerto (osservazione, peraltro condivisibile, che ai nostri occhi evidenzia proprio una virtù della partitura); ma è altrettanto vero che i commentatori più raffinati si unirono in un coro di elogi per la nuova opera. Berlioz, dalle colonne del «Journal des Débats», constatava il grande successo della rappresentazione, ammirava la scrittura armonica di molti passaggi, si dichiarava toccato dalla bellezza melodica dell'aria «Salut, demeure chaste et pure».

**Alla prima dell'opera di Gounod
i commentatori più raffinati
si unirono in un coro di elogi,
riscontrandone l'efficacia
tanto nelle parti drammatiche
quanto nelle scene poetiche**

Sul «Ménestrel» Joseph d'Ortigue, storico della musica e compositore, definiva il *Faust* l'opera di un grande maestro, efficace tanto nelle parti drammatiche quanto nelle scene poetiche. E un'ulteriore prova del successo venne dai numeri successivi alla prima rappresentazione: cinquecento repliche nel 1887, mille nel 1894, con una rapida circolazione dell'opera anche a livello internazionale – Germania compresa, dove il lavoro di Gounod venne salutato come il vero antidoto al sistema drammaturgico di Meyerbeer⁴.

Il libretto nacque da un lavoro d'équipe. Jules Barbier e Michel Carré misero insieme un sapiente collage dal dramma di Goethe, riprendendo almeno una scena da tutti gli atti del testo originale (solo i due prologhi vennero completamente eliminati), e privilegiando quei momenti collettivi che sarebbero senza dubbio tornati utili alle esigenze drammaturgiche del *grand-opéra*. Gounod però collaborò strettamente con i due librettisti, e probabilmente impose la sua volontà su molte delle scelte operate durante l'imbastitura del testo. Venne fuori un lavoro che rimuove il grosso delle riflessioni filosofiche al centro del *Faust*, semplifica le inquietudini del protagonista al livello di un banale edonismo da *flâneur*, e sposta l'obiettivo dalle zoomate individuali ai grandi piani collettivi. Tanto di guadagnato per il pubblico francese, che aveva mal digerito la *Damnation de Faust* di Berlioz, proprio per il suo spiccato interesse verso la dimensione speculativa di Goethe: troppe allusioni ai turbamenti interiori del personaggio (le numerose scene dedicate a Faust solo con i suoi pensieri), senza mai adagiarsi sulla comoda ricerca del piacere.

Gounod arrivava al *Faust* dopo un'esistenza travagliata, fin dalla giovinezza attraversata da intense crisi spirituali. Negli anni del Prix de Rome (1839-1842), la borsa di studio destinata ai migliori allievi di composizione del Conservatorio di Parigi, la permanenza a Villa Medici, nella culla della cultura cattolica, fu per lui di grande ispirazione: i contatti con il condiscipolo Charles Gay, giovane studente di teologia, e con padre Henri Lacordaire furono decisivi per la maturazione

Gounod studiò teologia e pensò di prendere i voti, ma il richiamo dell'arte divenne più forte; la scelta di fare il musicista rimase comunque in relazione con la fede

di una profonda sensibilità religiosa. Tant'è che Gounod, al suo ritorno a Parigi, dedicò un intero inverno a frequentare i corsi di teologia presso il Seminario di Saint-Sulpice, accarezzando davvero l'idea di prendere i voti e quindi dedicarsi all'attività clericale: non a caso le sue lettere, in quei mesi, si chiudevano tutte con la firma «Abbé Gounod»⁵. Poi il richiamo dell'arte divenne più forte di quello

del sacerdozio, e quei pensieri svanirono nel nulla. Ma la scelta di fare il musicista rimase sempre in relazione con una fede che poteva fungere da conforto esistenziale e insieme da stimolo per l'ispirazione artistica. Basti pensare a tutte le composizioni che Gounod dedicò a temi sacri: dalla tanto discussa *Méditation sur le premier Prélude de Bach* (che appiccica le parole dell'Ave Maria all'incipit del *Clavicembalo ben temperato*), alla stesura di messe e oratori quali *Rédemption* (1882) o *Mors et Vita* (1885). Tutte pagine in cui la riflessione sul trascendente si ammantava di una dolcezza rassicurante, che Gounod evidentemente associava al conforto insostituibile della religione. Il noto critico musicale Louis de Fourcaud, nel necrologio apparso sul «Gaulois» del 19 ottobre 1893, faceva un ritratto quasi agiografico dell'illustre scomparso; pennellava una fisionomia evangelica, parlava di un'attività compositiva sentita come una missione venuta dall'alto, e sottolineava proprio il peso della religione nell'ispirazione del maestro:

Alto di statura, il viso nascosto dietro a una barba biancheggianti, la fronte larga, gli occhi brillanti, la bocca un po' radiosa, guardava gli uomini con benevolenza. Il lavoro era per lui leggero e facile. Di se stesso diceva: «Voi credete si lavori l'arte. Ma vi sbagliate. Si è lavorati dall'arte». Fu a Villa Medici che egli concepì il disegno di farsi prete. Un tempo disertò il mondo per il seminario al fine di mettere alla prova la sua vocazione. Lesse i Padri della Chiesa, apprese a memoria i mottetti di Palestrina. Poco dopo, lo si rincontrava a Vienna a dirigere un'esecuzione della *Messe archaïque* alla sua maniera. Il sacerdozio non fu la sua strada, ma

grandi tracce della sua inclinazione religiosa restarono sempre in lui. La cartellina che riportò a Parigi conteneva una seconda *Messe solemnelle*, cori sacri e pezzi profani. E poi eccolo maestro di cappella alle Missioni straniere, molto zelante, poco vanitoso⁶.

Le numerose crisi spirituali vissute da Gounod furono il sintomo di una sensibilità complessa, mossa da tensioni contraddittorie. Anche una semplice occhiata al catalogo delle opere offre un panorama poco lineare, in bilico tra pagine di chiara ispirazione religiosa e lavori intrisi di sensualità pagana. Nell'*Ulysse* l'ispirazione del compositore sembra raggiungere l'apice proprio nella scena delle sirene, quando la melodia sinuosa e maliarda del coro femminile spiana la strada al Debussy dei *Nocturnes*; *Sapho* riprende la leggenda della poetessa greca, senza indugiare – è vero – sull'amore lesbico del personaggio, ma scavando morbosamente nella passione sanguigna per Faone; mentre *Polyeucte* descrive un conflitto insanabile tra amore terreno e religione cristiana, condannando i protagonisti a estinguere il loro sentimento nella redenzione del sacrificio estremo. Gounod, un po' come questi personaggi, camminò per tutta la vita in bilico tra tensioni opposte: da una parte l'interesse per la religione, dall'altra l'amore per la vita mondana. Fin dagli anni di Roma avvertì una duplice tentazione: ritirarsi in disparte per dedicarsi alla contemplazione dell'assoluto, oppure immergersi nella quotidianità scoprendo vizi e debolezze degli uomini.

**Gounod, come alcuni suoi
personaggi, camminò per tutta
la vita in bilico tra tensioni
opposte: da una parte l'interesse
per la religione, dall'altra
l'amore per la vita mondana**

Questo conflitto venne a galla soprattutto nel triennio che Gounod trascorse in Inghilterra. La fuga da Parigi avvenne nel 1870, in seguito ai gravi eventi bellici che in quell'anno portarono i prussiani a schiacciare l'esercito di Napoleone III. Ma quello fu solo un pretesto per entrare in contatto con un ambiente musicale ospitale (la solita apertura dei britannici verso quei grandi compositori che la loro scuola non riusciva proprio a sfornare), e con una società elevata che non vedeva l'ora di accogliere un grande operista nei suoi salotti. Gounod si trasferì a Londra con la moglie Anna, i suoi due bambini e la suocera, con l'intenzione di rimanervi qualche settimana: giusto il tempo di farsi conoscere dall'ambiente locale. Ma ci vollero tre anni perché il compositore francese riuscisse a trovare la via di casa; e la principale responsabile di questa permanenza prolungata fu una signora dai tratti romanzeschi, Georgina Weldon, nota in tutta Londra per il suo sensuale *appeal*.

Così la descriveva il corrispondente del «Gaulois», John Murray, in seguito a un incontro avvenuto nell'autunno del 1875:

Al centro della stanza scorgo, sotto una luce un po' scura, una donna vestita di un abito quasi monacale. Non la vedo che di fianco, perché è seduta su una poltrona da lavoro davanti a una grande scrivania. Al mio arrivo, si alza, e allora mi trovo davanti a una delle più strane bellezze che mi sia mai capitato di notare. Immaginatevi una testa di ragazza su un corpo di donna, avvolta da drappi blu scuro. La testa sembrava scolpita nel marmo da un grande maestro, tanto i tratti erano regolari e la tinta bianca. Una lussureggiante capigliatura bionda era trattenuta a malapena sotto una cuffia metà monastica e metà mondana, rassomigliante un po' a Maria Stuarda. La fronte, ampia, dava una grande aria di intelligenza a tutta la sua figura, mentre gli occhi, grandi e dolci, erano di un'ingenuità infantile. Il labbro inferiore, leggermente curvo, tracciava un sottile segno di rosso ciliegia, su un viso di un pallore eclatante. A prima vista fui colpito dalla somiglianza tra Mme Weldon con l'ideale comunemente accettato della Margherita del *Faust*. Devo aggiungere che si teneva un po' velata e che di conseguenza mi faceva l'effetto di una fata di teatro nel momento in cui si spoglia della sua anzianità per apparire un giovane donna⁷.

I riferimenti letterari si sprecano in questa descrizione; ma è anche probabile che l'immaginazione dell'estensore sia stata influenzata da casa Weldon, vale a dire quella Tavistock House nella quale Charles Dickens aveva steso alcuni dei suoi capolavori. Non ci sono dubbi, tuttavia, sulla sensuale bellezza di una signora che a prima vista, senza nemmeno aver scambiato una parola, appariva in tutta l'inquietante sensualità della *femme fatale*. Gounod rimase in casa Weldon per tre anni, dopo aver congedato senza troppe spiegazioni famiglia e suocera. Al matrimonio con la moglie Anna era arrivato senza troppa convinzione: pare anzi che il giorno della proposta avesse in tasca un biglietto bell'e pronto a cui affidare il compito di sganciarsi da ogni impegno; salvo poi essere spinto a forza dalla futura suocera nella camera di una ragazza che non vedeva l'ora di farsi impalmare. Quella fascinosa signora londinese, cantante mediocre ma benefattrice per molte ragazze bisognose di aiuto (proprio a casa sua aveva fondato una scuola di musica destinata ad adolescenti sfortunate), fu per Gounod una tentazione irresistibile. La relazione durò così a lungo da trasformarsi in una sorta di caso nazionale, che spingeva le migliori testate parigine a parlare pubblicamente di raggiri, molestie, circonvenzioni di una persona ormai incapace di intendere e volere. Stando alle ricostruzioni di Brian Thompson, pare che per un certo periodo abbia preso forma addirittura un piccante triangolo tra Georgina, il marito Harry e un Gounod ormai in fuga da famiglia e morale⁸. La signora Weldon traeva molti benefici dalla



Ary Scheffer (1795-1858), *Faust e Margherita nel giardino*. Olio su tela, 1846. Melbourne, National Gallery of Victoria.

situazione: soprattutto per la partecipazione solistica a eventi musicali, altrimenti inarrivabili per il suo scarso talento (il ruolo protagonista nel *Polyeucte* o la parte di soprano nell'oratorio *Gallia* che nell'ottobre del 1871 riaprì il Conservatorio di Parigi dopo gli eventi successivi alla guerra prussiana). Dalla Francia tutti gli amici chiedevano a Gounod di rinsavire, ma solo nel 1873 il compositore capì davvero di aver sbandato dalla retta via per un' approfittatrice, che in seguito non si sarebbe fatta scrupolo di adire le vie legali per rivendicare beni preziosi: in particolare il manoscritto autografo del *Polyeucte*. Fu in quel momento che l'autore del *Faust* riuscì a resistere alla tentazione, per tornare alla sua esistenza monacale, accanto a una moglie che forse non aveva mai amato.

Questa parentesi biografica dimostra quanto abbia contato la religione nella vita di Gounod: non solo come fonte di riflessione sul trascendente, ma anche come strumento per reprimere la tentazione. Evidentemente le sue crisi spirituali erano dettate da un forte bipolarismo, generato da desiderio e castrazione. Molto del suo

Molto del *Faust* si tiene in equilibrio tra forze opposte, l'edonismo parigino dei valzer sfrenati e dei ballabili contro la dimensione religiosa

Faust si tiene in equilibrio tra queste forze opposte. L'edonismo parigino dei valzer sfrenati e dei tempi ballabili domina gran parte della partitura; ma questa spinta è sempre contenuta dalla dimensione religiosa. Succede fin dalla prima scena, quando Faust dichiara a Méphistophélès, sorvolando sulle tortuose riflessioni del personaggio goethiano, di

ambire alla giovinezza («À moi les plaisirs, /les jeunes maîtresses! /À moi leurs caresses! / À moi leurs désirs!»); e l'orchestra si lancia in un 6/8 gaudente e spensierato, che sembra appena uscito da un locale di Montmartre. Il cromatismo delle armonie produce una vera e propria tensione erotica; ma il punto di arrivo è un'apparizione eterea e asessuata di Marguerite all'arcolajo, tutta trasparenze timbriche nel registro acuto (arpa e violini in tremolo), da cui fa capolino nella sezione degli ottoni un corale di chiara ascendenza religiosa (scrittura a quattro parti, andamento omoritmico e piccoli movimenti polifonici). L'impressione è quella di assistere a un sogno a occhi aperti – lo conferma la citazione degli accordi modalici che avevano aperto l'*ouverture* dalle musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn – che spegne nella contemplazione di una bellezza ultraterrena tutta l'eccitazione danzante della sezione iniziale. E così, quando Méphistophélès e Faust riprendono con impeto il 6/8 di «À moi les plaisirs», noi abbiamo la

chiara impressione di assistere a una rappresentazione del peccato, che si staglia con nettezza proprio grazie alla contrapposizione spirituale offerta da Marguerite.

Qualcosa di simile succede nel secondo atto, quando Carré e Barbier adattano la scena ambientata da Goethe nella taverna di Auerbach a Lipsia. Il clima epicureo, senza dubbio presente anche nell'originale, domina su tutti i presenti: soldati, studenti, ma anche rispettabili borghesi. Gounod inventa una *Kermesse* che anticipa la musica spumeggiante di Offenbach: le urla scomposte delle ragazze hanno già il temperamento animalesco del can-can; gli interventi solistici della tromba hanno qualcosa di godereccio; i vocalizzi del coro hanno tutta la leggerezza improvvisata delle riflessioni superficiali. In questo scenario fatto di tentazioni e occhiate maliziose emerge come una figura anomala il

**In Gounod Dio atterrisce
il demonio con la forza positiva
del suo canto corale,
mentre in Goethe è il demonio
a dominare gli altri personaggi,
facendo leva sulla debolezza
della carne umana**

fratello di Marguerite, Valentin che – con largo anticipo rispetto a quanto accade in Goethe – appare portando in scena un grosso carico di spiritualità: sta partendo per la guerra, affidando a Dio la sua purissima sorella («À toi, Seigneur et Roi des cieux, / ma sœur je confie»), e si esprime con una melodia tesa e ascendente, proprio come la preghiera di chi volge gli occhi al cielo. Bastano poche note tuttavia per riportare la collettività sulla via del peccato, con il timbro satanico della *chanson* del «Veau d'or»; dopodiché i prodigi con cui Méphistophélès dà mostra della sua natura sovranaturale spingono gli avventori del locale a unirsi contro la presenza sinistra, intrecciando le loro spade a formare una croce, simbolo di una coesione religiosa alla quale il demonio deve sottostare. Gounod sottolinea il momento con un altro meraviglioso corale (questa volta in bella evidenza), nel quale sfoggia tutta la sua maestria nel dominare la scrittura liturgica. Ma niente di tutto questo è presente nel *Faust* di Goethe, dove Mefistofele fa girare la testa a tutti i presenti per filarsela in tutta tranquillità: prima con il prodigio del vino (una botte da cui esce vino per tutti i gusti), poi con quello del fuoco (le gocce di vino che incendiano il pavimento), quindi con un'illusione ipnotica (i personaggi immaginano di essere “teletrasportati” in uno splendido paesaggio, pieno di vigne e frutteti, salvo poi accorgersi di aver scambiato le narici di Siebel per succulenti grappoli d'uva). In Gounod Dio atterrisce il demonio con la forza positiva del suo canto corale; mentre in Goethe è il demonio a dominare gli altri personaggi, facendo leva sulla debolezza della carne umana.

Benché Gounod scomodi la scrittura di un genere liturgico, la partitura impiega poco tempo a ricadere nel mondo danzante dei *café-chantants*, con il celebre valzer e coro («Ainsi que la brise légère») nel quale affogano le individualità dei vari personaggi. Il tempo ternario diventa un vortice di superficialità, che celebra la potenza dell'altra forza sovranaturale in gioco: il piacere inteso come polo alternativo a quello della preghiera («Un dieu les entraîne, / c'est le plaisir!»). Il passo di danza stordisce le figure in scena, accompagnando il canto in maniera ostinata: non si arresta nemmeno quando Faust corteggia Marguerite, quasi a voler rappresentare un'ossessione inconscia e incontrollabile.

L'atto terzo sposta l'obiettivo dal collettivo all'individuale, ma il bipolarismo rimane. La ballata di Marguerite («Il était un roi de Thulé») si muove su una melodia lineare e distaccata, che tuttavia si fa continuamente interrompere da un disegno sillabico, quasi recitato: la ragazza sta cercando di rimuovere Faust dalla sua testa, ma il pensiero torna sempre lì, spezzando la continuità del canto. È come se l'inconscio di tanto in tanto emergesse, insinuandosi attraverso i versi preconfezionati della *chanson*. Ma a dominare in tutto l'atto è proprio la dimensione del peccato: prima con la frivola *Air des bijoux* («Ah! Je ris de me voir / si belle en ce miroir»), che Gounod organizza attorno a una melodia saltellante e spensierata; poi con il duetto d'amore nel quale (fin dal recitativo di Faust) prendono forma languide sonorità notturne, molto simili a quelle su cui stava lavorando negli stessi anni Wagner per il suo *Tristan und Isolde*.

La scena nella quale peccato e preghiera si scontrano con maggiore violenza è quella ambientata in chiesa (quarto atto). Gounod sceglie di appoggiarsi al suono dell'organo per riprodurre la cornice del luogo di culto; non si tratta della solita pennellata liturgica, che troviamo in molte opere dell'Ottocento, con lo strumento a canne sfruttato al minimo delle sue possibilità (come succede, per esempio, nella *Forza del destino* di Verdi). In questo caso l'organo si prende il centro della scena, intrecciando una polifonia complessa che fa subito pensare ai meravigliosi esemplari conservati nelle chiese parigine. Questa sonorità così vicina alla tradizione della musica sacra è fronteggiata da idee molto più instabili: le voci dei demoni invisibili invocate da Méphistophélès per soffocare la preghiera della pia fanciulla. Gli elementi continuano a fronteggiarsi con violenza dialettica, senza mai trovare una mediazione. Il testo addita la via della perdizione per Marguerite, concludendo la scena con una condanna esplicita lanciata dal demone («Marguerite! Sois maudite! À toi l'enfer!»). Ma proprio questo anatema, sottolineato da una settima

diminuita in fortissimo, viene subito mitigato dalla ripresa del corale polifonico, ancora una volta affidato all'organo, che chiude la scena con una dolcezza rassicurante. Gounod compie dunque una scelta precisa che contraddice il messaggio trasmesso dal testo: la forza della fede può sempre riscattare l'uomo dal peccato, offrendo conforto a chi smarrisce la retta via. In fondo è proprio ciò che dice Valentin, poco dopo, quando trafitto dalla spada di Méphistophélès muore scagliando una maledizione contro la sorella («Le remords suit tes pas! / Mais enfin l'heure sonne! / Meurs! Et si Dieu te pardonne / sois maudite ici-bas!»). Il suo disprezzo è rivolto alla condotta terrena di Marguerite, ma non esclude il perdono di Dio: vale a dire proprio ciò che sottolinea la folla in chiusura di scena, con un nuovo corale pieno di speranza («Que le Seigneur ait son âme / et pardonne au pécheur»), che si chiude su un balsamico accordo di re maggiore.

Nella scena in chiesa Gounod compie una scelta precisa che contraddice l'anatema di Mefistofele su Margherita: la forza della fede può sempre riscattare l'uomo dal peccato

La Notte di Valpurga, nella quale Méphistophélès mostra a Faust il suo regno oscuro, fatto di presenze sinistre e demoniache, ha caratteristiche molto diverse dall'analogia pagina di Mendelssohn. Alla furia violenta si contrappone una scrittura che indugia per poche battute sui lati più spaventosi dell'occulto, per poi rischiararsi alla celestiale visione di un palazzo splendente, ospitato dal grembo materno di una montagna. L'idea è quella di rappresentare, grazie al timbro luminoso delle arpe e a una passionale melodia degli archi, il volto incantatore della voluttà. Anche in Goethe il protagonista viene attratto da profili ammalianti; ma nella scena sono sempre presenti le raccapriccianti visioni di una notte popolata da streghe, fuochi fatui e gufi dal verso stridulo. Gounod invece culla i suoi personaggi sulle note di una festosa *chanson à boire*, che continua a sottolineare il ritmo ternario del valzer: diagramma del piacere per tutta l'opera. Solo la visione di Marguerite riesce a strappare Faust da quello scenario orgiastico; ma il nastro rosso, sottile come la lama di un coltello, che le avvolge il collo non consente nemmeno a Gounod di indugiare sulla dimensione angelica del personaggio. L'apparizione è sinistra: allontana Faust dal peccato, ma questa volta lo fa a suon di sincopi e accordi dissonanti.

Per tornare alla forza rigenerante della preghiera ci vuole il finale dell'opera. Marguerite è rinchiusa in carcere, prigioniera della sua follia e del suo passato ormai

sanguinoso. Appena vede Faust prova un ultimo impeto amoroso; il suo pensiero corre al loro primo incontro, e l'orchestra (con l'ausilio di un violino solo) rievoca il tempo di valzer del secondo atto. Apparentemente sembra la debole reminiscenza di un tempo felice; ma il passo di danza – ormai la partitura lo ha chiarito definitivamente – è da legare a un benessere volubile e peccaminoso; e la tragica condizione presente di Marguerite ne è la dimostrazione concreta, che stride violentemente con la spensieratezza della linea melodica. Il colpo fatale al mondo della cupidigia è affidato all'*Apothéose* finale, quando l'organo torna a risuonare con la stessa forza redentrica della scena nel duomo, e il coro sottolinea il perdono della peccatrice ricorrendo alla forza salvifica di una preghiera: «Christ est ressuscité! / Christ vient de renaître! / Paix et félicité / aux disciples du Maître!». Niente di tutto questo è presente in Goethe, che si limita, nel finale del *Faust*, a identificare la presenza divina nell'«Ist gerettet» (È salva) della voce dall'alto. Barbier e Carré sottolineano la potenza di Dio con quest'ultimo intervento corale; e Gounod non si lascia scappare l'occasione per scrivere una pagina di chiara impostazione liturgica, ricorrendo a un do maggiore di immacolata purezza, che si spegne in un sussurro delicato: come se il personaggio scivolasse con dolcezza nella dimensione della beatitudine eterna.

L'insieme di queste osservazioni dimostra la natura bipolare della partitura: da una parte il lato gaudente e vizioso dei valzerini da bistrò, dall'altra il conforto spirituale dei corali e della polifonia. Gounod lavora a fondo su queste due componenti, scatenando forze inconciliabili, destinate a uno scontro frontale. Proprio come nella sua vita, dimostra di conoscere da vicino il valore della tentazione, ma nello stesso tempo di contare sulla rassicurazione insostituibile della preghiera. La gerarchia è però evidente: l'ultima parola è sempre lasciata alle pagine di ispirazione sacra. Ai movimenti di danza e alle *chansons à boire* è concesso il pruriginoso compito di esprimere la carica elettrica della tentazione; ma la successione degli episodi musicali traccia sempre un percorso fatto di sbandate e ritorni sulla retta via. In questa prospettiva il lavoro francese prende distanze siderali dal *Faust* di Goethe, nel quale la riflessione sul trascendente passa attraverso la filosofia molto più che attraverso la religione: Carré, Barbier e Gounod spingono nella direzione di una spiritualità cattolica, sorvolando sugli aspetti più problematici del pensiero goethiano. La distanza è considerevole anche dalla *Damnation de Faust* di Berlioz, dove non solo il compositore scava nell'interiorità turbata del protagonista, ma molto spesso il braccio di ferro tra sacro e demoniaco fatica a eleggere un vincitore: basti

pensare alla *Cours à l'abîme* della quarta parte, quando la preghiera a Maria dei contadini non offre alcun conforto alle inquietudini dei personaggi lanciati verso l'ignoto.

La storia della ricezione ha assegnato una precisa predilezione per uno di questi due poli dell'opera. La fortuna, anche lontano dalle scene, di brani come il valzer e coro

«Ainsi que la brise légère» dimostra un maggiore talento per una scrittura musicale di taglio mondano: qualcosa che senza dubbio si estende anche a *Roméo et Juliette*; motivo per cui oggi, a più di centocinquanta anni dalla prima rappresentazione, dobbiamo concentrarci maggiormente sull'altro lato di un'opera che nelle intenzioni dell'autore doveva conquistare l'emotività profonda dello spettatore.

**In Goethe la riflessione
sul trascendente passa
attraverso la filosofia; Gounod
scatena forze inconciliabili
contando sulla rassicurazione
insostituibile della religione**

* Diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, Andrea Malvano ha conseguito un master a Lione e un dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. È autore di numerosi saggi e di tre volumi, uno su Schumann (EDT - De Sono, 2003) e due su Debussy (EDT - De Sono, 2009; Albisani Editore, 2011). Giornalista pubblicitario, scrive su «La Stampa», «Amadeus», «Il Giornale della Musica», «Sistema Musica». È coordinatore editoriale della De Sono. Ha insegnato Storia ed estetica musicale al Conservatorio di Torino. Attualmente è ricercatore presso l'Università di Torino e coordinatore scientifico di un progetto di ricerca dedicato all'archivio musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

1 Michele Girardi, *Il dottor Faust secondo Gounod*, Edizioni Teatro La Fenice, Venezia 1993, p. 2, nota 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.

- 2 Jules Barbier, *Trois Millèmes*, in «La Vie théâtrale», 5 dicembre 1894, pp. 4-5.
- 3 Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Calmann-Lévy, Paris 1896, pp. 207-208.
- 4 Paul Landormy, *Faust de Gounod. Étude historique et critique*, Paul Mellottée Éditeur, Paris 1922, pp. 22-35.
- 5 *Ibid.*, p. 6.
- 6 Louis de Fourcaud, *Charles Gounod*, in «Le Gaulois», 19 ottobre 1893, p. 1.
- 7 John Murray, *Mme Georgina Weldon*, in «Le Gaulois», 11 ottobre 1875, p. 1.
- 8 Brian Thompson, *A Monkey among Crocodiles. Georgina Weldon: a Disastrous Victorian*, William Collins, Sydney 2000.

Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Comunicazione e Pubbliche Relazioni

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

con la collaborazione di Piero Robba

Progetto grafico, editing e impaginazione

N.d.R. - Servizi redazionali

www.ndr-redazione.it

Pubblicità

Teatro Regio

Tel. 011 8815223

*Si ringraziano gli Uffici stampa e gli Archivi storici dei Teatri coinvolti
per la gentile concessione delle foto di scena riprodotte nelle tavole a colori.*

L'Editore, restando a disposizione degli aventi diritto, si scusa per eventuali omissioni
o inesattezze occorse nell'identificazione delle fonti iconografiche.

Finito di stampare nel mese di maggio 2015

presso la tipografia Marcograf, Venaria Reale (Torino)

© Fondazione Teatro Regio di Torino

ISSN 1825-3504

€ 12

COPIA OMAGGIO