

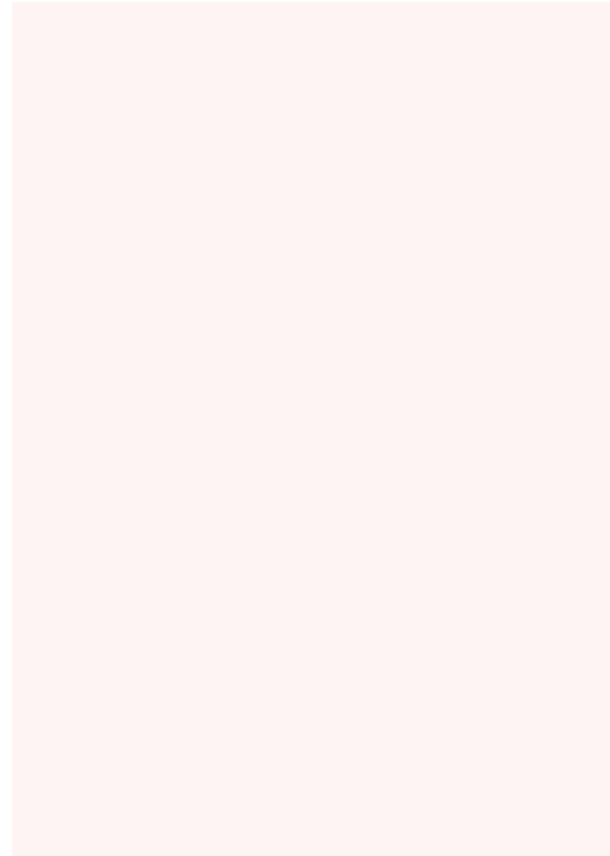


S T A G I O N E

2017

OPERE E BALLETTI

TURNI



Data	Turno	Ora
Venerdì 26 maggio	Prime	20.30
Sabato 27 maggio	F	20.30
Domenica 28 maggio	D	17.30
Martedì 30 maggio	C	18.30
Mercoledì 31 maggio	S2	18.30
Giovedì 1 giugno	B	18.30

WERTHER

Dramma lirico in quattro atti e cinque quadri

Libretto di Édouard Blau, Paul Milliet e Georges Hartmann

Musica di Jules Massenet

Prima esecuzione:

Vienna, Hofoper, 16 febbraio 1892

Nuovo allestimento del Teatro Massimo
in coproduzione con Auditorio de Tenerife

INDICE

	1	
	ARGOMENTO	13
	SYNOPSIS	17
	ARGUMENT	21
	HANDLUNG	25
	2	
GIUSEPPE MIGLIORE	INTRODUZIONE ALL'OPERA	31
ELISABETTA FAVA	WERTHER CENTO ANNI DOPO	45
	3	
	IL LIBRETTO	75
	ATTO I	76
	ATTO II	106
	ATTO III	126
	ATTO IV	150
	4	
GIORGIA GUERRA	NOTE DI REGIA	167
	WERTHER AL TEATRO MASSIMO	171
	BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	185
	NOTE BIOGRAFICHE	187



WERTHER CENTO ANNI DOPO

DI ELISABETTA FAVA

Un parigino a Bayreuth e quel che successe dopo

Non era la prima volta che il nome di Goethe compariva sui cartelloni dei teatri parigini: s'era visto già col *Faust* di Gounod (1858), poi con *Mignon* di Ambroise Thomas (1866), due titoli importanti che entrarono subito in repertorio. All'appello mancava ancora un best-seller che nessuno aveva ancora osato musicare, *I dolori del giovane Werther*, il romanzo epistolare pubblicato a Lipsia nel 1774: soltanto il violinista Rudolph Kreutzer già nel 1792 ne aveva tratto un *opéra comique*, peraltro mai entrato in repertorio. Ben consapevole di questa lacuna era Georges Hartmann, editore musicale fra i più lungimiranti della Parigi del secondo Ottocento, che nel suo catalogo includeva, fra gli altri, Bizet, Charpentier, Bruneau, Lalo, per non dir del giovane Debussy; il sagace Hartmann decise così di mettere in atto una strategia per indurre il suo autore prediletto, Jules Massenet, a produrre una versione operistica del *Werther*.

Sul decorso degli eventi ci informa Massenet in persona nei suoi *Souvenirs*¹: già nel 1882 Hartmann aveva provato a mettergli una pulce nell'orecchio, approfittando di un lungo viaggio in treno che facevano in compagnia di Paul Milliet, poeta e già apprezzatissimo librettista di *Hérodiade*, di cui appunto s'andava a vedere la 'prima' milanese.

¹ Jules Massenet, *Mes souvenirs*, Parigi, Lafitte 1912, pp. 163-72.

Poi non se ne parlò più (almeno, a quanto racconta l'autore) fino al 1886, quando Hartmann decise di sferrare l'attacco definitivo: portò Massenet a vedere *Parsifal* a Bayreuth, col segreto intento di inserire una deviazione sulla via del ritorno e passare da Wetzlar, nei luoghi dove Goethe aveva scritto e ambientato il *Werther*. La visita ebbe l'effetto emotivo sperato e Hartmann approfittò seduta stante per mettere fra le mani dell'amico una traduzione francese del romanzo. Massenet lo conosceva già, ma vi si rituffò immediatamente, incurante del tanfo della birreria dove nel frattempo si erano fermati, per rifocillare il corpo dopo l'emozione dello spirito. E fu proprio al tavolaccio di quella fetida taverna che, rileggendo le pagine finali in cui Werther declama a Carlotta un intero passo di Ossian, Massenet decise che da lì avrebbe ricavato la sua prossima opera.

Fin qui, benissimo; peccato che, come spesso accade nelle testimonianze autobiografiche, le date siano falsate dall'appannarsi della memoria. In una lettera del Natale 1880, infatti, il compositore aveva già annunciato all'amico Paul Lacombe di volersi riposare per procedere poi immediatamente alla lavorazione di *Werther*; e se lo definisce «dramma lirico in quattro quadri»², come poi davvero sarà, è prova che ci avesse già riflettuto abbastanza a lungo. Tuttavia è possibile che il progetto sia stato interrotto dall'urgere di altri lavori, come *Il Cid*, e dalla cura per le rappresentazioni in corso; ed è anche probabile che Massenet abbia sovrapposto nel ricordo due distinti 'pellegrinaggi' a Bayreuth, dove già s'era recato, sempre con Hartmann, nel 1883, per assistere all'intero *Anello del Nibelungo*. Forse la gita a Wetzlar va collocata appunto in questo primo viaggio, visto che tutte le altre testimonianze sembrano confermare che la stesura vera e propria dell'opera avvenne sostanzialmente fra il 1885 e il 1887; e

² Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, 2001, p.78.

forse l'intervento di Hartmann non fece che sollecitare un proposito già accarezzato da tempo.

Appena terminata la partitura, nel maggio 1887, Massenet andò dal direttore dell'Opéra-Comique, Léon Carvalho, per fargliela sentire al pianoforte. Carvalho non mostrò grande entusiasmo: «J'espérais que vous m'apporteriez une autre *Manon*! Ce triste sujet est sans intérêt. Il est condamné d'avance...»³; poi gli offrì un vinello per rinfrescarsi la gola, visto che dopotutto aveva suonato e cantato di seguito l'intera opera, e lo congedò. Per colmo di sfortuna quella stessa notte il teatro bruciò, polverizzando anche le residue speranze di una rapida messinscena del *Werther*. Passarono così alcuni anni e grazie all'interessamento del tenore Ernest van Dyck fu poi l'Opera di Vienna ad allestirne (16 febbraio 1892) la prima rappresentazione, alla quale assistettero fra gli altri Brahms ed Eduard Hanslick; il libretto era stato tradotto in tedesco da Max Kalbeck, con una cura che fu pubblicamente elogiata da Hanslick medesimo nella sua recensione allo spettacolo⁴. Non altrettanto felice fu invece l'esperimento provocatorio di allestire la prima rappresentazione tedesca proprio nel santuario goethiano, a Weimar: com'era prevedibile, il pubblico reagì con scandalizzato disprezzo alla manomissione del romanzo e un recensore commentò: «Il primo e l'ultimo atto sprofondarono all'Orco tra il silenzio spietato degli ascoltatori. [...] [G]li operisti francesi continuano a mostrare una particolare predilezione per i capolavori della letteratura tedesca. E così

³ Massenet, *Mes souvenirs* cit., p.168.

⁴ Eduard Hanslick, *Werther*, in *Fünf Jahre Musik (1892-1896)*, Berlino, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1896, p. 31. Hanslick fa notare in particolare come Kalbeck fosse riuscito a rimettere a posto gli accenti dei nomi, evitando il grottesco effetto della pronuncia ossitona di "Werther", «senza cambiare una nota». Dal canto suo, Kalbeck ricorda l'operazione in modo molto acidulo («come traduttore e arrangiatore dell'opera mi ero sforzato di salvare il salvabile e di eliminare o rabberciare senza danno alcune insensatezze del librettista francese») e sostiene che Brahms fosse molto irritato di come un simile «pasticciere francese» potesse «oltraggiare Goethe così impunemente»: cfr. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, IV, 2, Berlino, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915, pp.270 ss.

le nostre perle subiscono la sorte piuttosto crudele di dover migrare fra le mani dei librettisti francesi per venirne trasformati in testi d'opera»⁵. Ma nel frattempo l'Opéra-Comique era di nuovo in piedi e Carvalho, mutato parere, mandò un biglietto a Massenet: «Tornate da noi e fate rimpatriare questo *Werther* che, con la vostra musica, avete reso francese». E così il 16 gennaio 1893 anche i parigini videro il loro *Werther*, mentre Massenet, come d'abitudine, se ne tornava soletto a casa, evitando il patema della 'prima'. Durante la rappresentazione scoppiò una tormenta di neve, proprio come capita nell'ultimo atto dell'opera, e una parte del pubblico dovette rassegnarsi a pernottare in teatro; Massenet ne incontrò un gruppetto il mattino dopo, ancora in frac e cilindro, da cui ricevette un entusiastico resoconto dello spettacolo. E sì che aveva dovuto sostituire all'ultimo momento il protagonista: il *Werther* designato stava cantando così male che lo aveva cacciato via, deciso a sostituirlo con l'ottimo Victor Maurel, che però era un baritono... Per fortuna si presentò tempestivamente un altro tenore, Guillaume Ibos, offrendosi volontario, e così per il momento non fu necessario ritoccar nulla. Qualche anno più tardi, però, Mattia Battistini espresse il desiderio di poter cantare la parte di *Werther*; Battistini era un baritono con un'eccezionale estensione anche verso l'acuto, tanto da aver cominciato gli studi proprio come tenore. Per accontentare un interprete di quel valore, che non avrebbe stravolto l'impronta lirica e idealistica del personaggio, Massenet tornò sul vecchio progetto e fece così entrare in circolazione l'alternativa di un *Werther* con timbro baritonale, che di tanto in tanto si ascolta ancora oggi.

Metamorfosi e adattamenti

Il passaggio da un testo a un dramma, tanto più se musicale, comporta

⁵ «Neue Zeitschrift für Musik» 88, 7 dicembre 1892, p. 548.



inevitabili riassetamenti interni; ancor più delicata è la trasposizione di un genere come il romanzo epistolare, in cui l'intera vicenda viene considerata da un punto di vista soggettivo, opinabile, emotivamente coinvolto. Il confronto fra il testo goethiano e la versione di Massenet rivela proprio questi sfasamenti strutturali: mentre alcune situazioni riescono a conservarsi scrupolosamente fedeli all'originale, altre invece sono modificate in modo vistoso. Tra le divergenze più singolari c'è la rimozione quasi totale degli spunti propriamente musicali contenuti nel romanzo. Inserire allusioni al canto, ai suoni percepiti all'aria aperta o alla musica fatta insieme, nel calore della famiglia, era una connotazione tipica della narrativa tedesca a cavallo fra Sette- e Ottocento. Nel *Werther*, come poi nel *Meister* e nelle *Affinità elettive*, Goethe aveva curato molto questi aspetti, affidando loro il compito di ritrarre gli entusiasmi di Werther e di incarnare quelle emozioni senza nome, quelle accensioni subitane che non si sarebbero potute descrivere "cl clinicamente" con altrettanta efficacia. Dal romanzo sappiamo che Carlotta sapeva suonare e che il suo canto esercitava su Werther un influsso benefico e terapeutico:

«Sa una canzone, che suona sulla spinetta con la penetrazione di un angelo, così limpida e spirituale! È la sua canzone favorita ed ha la forza di guarirmi di ogni pena, di ogni turbamento, di ogni capriccio, solo se ne suona le prime note»⁶.

Un tipico quadretto di ingenuità domestica, in cui si enfatizza il fascino della semplicità: forse Carlotta non suona particolarmente bene, ma sa commuovere con un «semplice canto», capace di dissipare all'istante «il turbamento e la tenebra» che ingombrano i pensieri di Werther. Ma Massenet non se ne dà per inteso, e la sua Charlotte non si ferma

⁶ J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, lettera del 16 luglio, trad. di Alberto Spaini, Torino, Einaudi 1963, p. 48.

mai a intrattenere l'amico con qualche fresca *mélodie*. Anzi, non danza con lui nemmeno quel valzer che aveva dato al Werther del romanzo goethiano i primi fremiti, la sera stessa in cui si erano conosciuti, giustificando il rapido crescendo della passione: «Mai ancora ero riuscito a ballare così bene. Non ero più un uomo. Tenere fra le braccia la più cara creatura e volare in giro con lei come un turbine, sicché tutto spariva all'intorno, e - (...) feci il giuramento che mai una ragazza che io amassi e sulla quale avessi delle pretese, mai (...) dovrebbe ballare il valzer con altri che con me, anche se mi dovesse costare la vita»⁷. Per questa scena Massenet inserisce una danza con tamburello e bassi pesanti, imparentata con le coloratissime musiche campestri di Bizet per *L'Arlésienne* («dances villageoises», secondo la definizione di Stravinsky); e ne fa un uso non dissimile a quello del valzer di Gounod nel *Faust*, durante la scena della doppia seduzione: ossia la trattiene sullo sfondo, come cornice a una conversazione di tono snello e quasi parlante; poi immagina che siano trascorse ormai un po' di ore, e fa riemergere Werther e Carlotta non dalle giravolte della danza, ma dalla pace di una camminata al chiaro di luna. Noi quindi sappiamo che c'è una festa, ma non vi assistiamo né tantomeno vediamo i protagonisti prendervi parte. Un secondo ballo (un vero valzer) fa capolino nel III atto, proveniente di nuovo dall'esterno, da una fonte imprecisata e forse immaginaria; e Sophie, entrando dalla sorella maggiore col suo passo lieve e il suo brio, se lo porta dietro, quasi fosse una sua emanazione. Ma di nuovo la danza resta in secondo piano, utilissima però a far risaltare per contrasto le lacrime di Carlotta, in una scena ideata appositamente per l'opera, in cui lo sguardo onnisciente dell'autore può entrare nel sacrario della protagonista e metterne a nudo i sentimenti.

⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.



Altre varianti dal romanzo all'opera interessano appunto il profilo di alcuni personaggi: prima fra tutti Carlotta, molto più delineata, ma troppo condiscendente; un personaggio evasivo e reticente come questo doveva per forza subire un profondo ripensamento per adeguarsi alle aspettative del teatro d'opera, in cui la protagonista deve mostrarsi coinvolta da un amore. Ma anche Alberto, Sophie, il balivo subiscono mutamenti importanti. Alberto ne esce peggio di tutti, ricondotto allo stereotipo del baritono cattivo: benché Massenet ce lo presenti la prima volta nel momento in cui ritorna dal suo viaggio d'affari, intenerito e commosso nel rivedere la casetta della fidanzata. Ma dopo l'inno appassionato di Werther alla natura, ascoltato quasi al principio dell'atto, il canto di Alberto appare scialbino, e la nostra partecipazione di spettatori è ormai tutta presa dal tenore, per cui il nuovo arrivato ha tutto il profilo del guastafeste. Sarà comunque soprattutto il pianto di Carlotta e ancor più una serie di didascalie impietose a trasformare il marito serio e compito in una figura sospettosa e vendicativa. Pur riprodotta quasi letteralmente, la scena in cui Werther manda a chiedere le pistole ad Alberto diventa uno *sketch* da teatro della crudeltà. Certo, anche nel romanzo Carlotta è turbata dalla presenza del marito, che tuttavia è «calmo» e le chiede con garbo di dare al servitore di Werther le pistole richieste: se sia davvero ignaro di tutto o forse piuttosto incapace di comprendere, è difficile dire; ma certo non agisce con sadismo. Nell'opera, invece, Carlotta è addirittura «terrifiée», quasi sul punto di svenire sotto lo sguardo freddo e perforante di Alberto, che la subissa di domande con tono che la didascalia esige «méfiant et presque violent»; ormai incattivito, nell'ordinare perentorio alla moglie la consegna delle fatali pistole, Albert sembra indovinarne perfettamente lo scopo e gioire biecamente dello sgomento di lei.

Il balivo resta una figura secondaria, ma viene presentato subito al

principio del primo atto, con i suoi amici, e si rivela utilissimo per dare all'ambientazione una sfumatura borghesuccia, un po' *borné*, che aiuta a far comprendere l'insoddisfazione di Carlotta e la superiorità di Werther, con i suoi slanci poetici e la sua fantasia. A guadagnare maggiormente da questo riassetamento del *plot* è certamente Sophie, non più soltanto un visino di bimba grandicella tra i fratellini di Charlotte, ma una personcina ben definita, un'adolescente che si affaccia piena di gioia alla vita e al tempo stesso deve fare i conti con i primi turbamenti, quasi inconsapevole di ciò che le capita, come un Cherubino in gonnella. Con il suo timbro agile e argentino di soprano leggero, Sophie rientra nella tipologia della *soubrette* e acquista un rango di coprotagonista femminile. Le spettano due momenti lirici ben rilevati, uno nel finale del II atto, quando va a consolare Werther e cerca di farlo sorridere, con un tono tenerissimo di donnina in boccio; e uno nel III atto, di nuovo in funzione di consolatrice, questa volta con Charlotte, nel citato passo di valzer. Tintinnio di Glockenspiel (campanellini), fiati scintillanti nei registri più acuti, ritmo effervescente: più che di Charlotte, sembrerebbe sorella di Filina, l'indimenticabile personaggio che nel *Guglielmo Meister* rappresenta la *joie de vivre*, se non fosse che alla fine del II atto, vedendo che Werther «s'est enfui comme un fou», scoppia in lacrime tra le braccia di Charlotte, manifestando i sintomi di un inconfessato innamoramento che le didascalie, indiscrete e sagaci, hanno già diagnosticato.

L'ultima divergenza, forse la più macroscopica, è nel finale: che Goethe sigillava in modo asciutto e cronachistico, come sarebbe piaciuto a un Puškin o a un Balzac. Nelle ultime pagine del romanzo il cambiamento di registro era evidentissimo: persino lo stile mutava rotta in modo brusco, passando dal periodare turgido e immaginifico delle lettere di Werther a una paratassi disadorna e puramente informativa. Massenet

invece ha nelle mani addirittura un atto, inventato di sana pianta e progettato in modo da non contravvenire alle regole implicite della drammaturgia operistica: secondo il medesimo principio, nel *Roméo et Juliette* di Gounod (come già nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini) i due amanti facevano in tempo a scambiarsi un lungo struggente addio, non previsto da Shakespeare. E così, anche qui è inimmaginabile che Werther muoia da solo, men che meno che si azzardi a farlo fuori scena; ed ecco quindi che Charlotte dopo breve esitazione si precipita a casa sua, per salvarlo o dividerne gli ultimi istanti.

Idillio e voci bianche

Nonostante adempia alle leggi del teatro musicale, il *Werther* di Massenet è tutt'altro che convenzionale e retorico. La tragedia si iscrive in un registro di normalità assoluta: i giochi dei bambini, le bevute degli anziani amici del balivo, le conversazioni sui fatterelli del paese.

Il preludio che precede l'alzarsi del sipario è un vero 'pezzo di carattere', che ritrae la fisionomia sognante e appassionata del protagonista: qualora non lo sapessimo, basterebbero i tre accordi scolpiti in apertura per farci capire che presto le cose si metteranno male, con quelle dissonanze aperte come squarci, la voragine tra acuto e grave, l'accentuazione esasperata. Ma siamo ancora all'inizio e questi presagi per il momento vengono rimossi e si dissolvono nell'assolo dolcissimo del violino, con le sue volute cullanti, l'inarcarsi nostalgico verso l'acuto, in una morbidezza di linee davvero intermedia fra l'arabesco romantico e le volute dell'imminente *art nouveau*.

La scena d'apertura è costruita ad arte per allontanare ogni sospetto di tragedia e anche solo di sentimentalismo. Siamo in un paesino dorato, il migliore dei paesi possibili; in assenza di Charlotte, il padre

di lei, che è anche il borgomastro locale, cerca di intrattenere la sua nidiata di sei bambini (esclusa Sophie, che l'elenco di *dramatis personae* puntualizza aver già quindici anni, come Butterfly). Benché sia ancora luglio, il saggio genitore, consapevole di come il tempo manchi sempre alla fine, sta infliggendo ai pargoli le prove del canto di Natale, senza spremerne grandi risultati: «il sipario si alza su un grande scoppio di risa, molto prolungato, dei bambini», recita la prima didascalia; poi ecco levarsi sei vocine perforanti, che strillano di mala grazia la loro canzoncina. Ma il borgomastro a un certo punto rinuncia ai rimproveri e si limita a osservare: «Avete il coraggio di cantare a questo modo sapendo che vostra sorella Charlotte è là? Deve aver sentito tutto!». Come per miracolo i bambini si calmano e riprendono a cantare dall'inizio, stavolta con tutto l'impegno e persino un po' di commozione. Questo inserto di voci bianche è invenzione di Massenet e Milliet: prezioso per delineare fin da principio l'ambiente in cui vive Charlotte, su cui Werther nel romanzo di Goethe spende minute descrizioni e che è decisivo per far scattare quella ricerca di tenerezza e protezione da cui via via si alimenterà una fiamma ben altrimenti devastante. Non solo: il coretto di discoli ricorda anche i monelli della *Carmen*, certo presenti alle orecchie dei contemporanei; e funzionerà nella drammaturgia come un asso nella manica per il finale.

Richiamati dal canto dei bimbi, ecco Johann e Schmidt, amici del padron di casa e anche del buon vino. Per loro non ci vogliono molte sfumature: sulle labbra hanno sempre e soltanto una *chanson à boire* («Vivat Bachus, semper vivat!») che intonano su un goffo canone, come l'anno seguente farà Verdi per l'antifona bacchica del *Falstaff*: questo motivo ricompare ancora con grande evidenza al principio del secondo atto e fa da contraltare *grossier* al mondo idealizzato di Werther. Di costui Johann e Schmidt non hanno alcuna stima: sogna sempre, è

«un po' malinconico», anzi, per dirla tutta «non è mai allegro»; e visto che il balivo ha fatto loro notare con rispetto che Werther è «istruito e molto distinto», i due compari replicano «avec mépris», e in eco come in una commedia: «Un diplomato! Bah! gente che a tavola non vale niente», «Già, neanche capaci di reggere un buon bicchierotto!». In compenso apprezzano molto Alberto, che promette di essere un «marit modèle»; e il compositore interpone sotto questa sviolinata un temino stranamente simile a quello di Beckmesser, facendo precipitare fin d'ora, alle orecchie degli ascoltatori, le quotazioni del fidanzato ufficiale di Charlotte. Si direbbe che con i due rozzi amiconi Massenet si sia divertito a fare la caricatura del tedesco gonfio di birra e inguaribilmente prosaico, vendicandosi delle innumerevoli caricature ai danni del francese damerino. Non potrebbe esserci sfondo migliore per preparare l'ingresso di Werther, nobilitato dal tema del violino solista e poi via via dal flauto e dal clarinetto: forse ricordando il grande inno alla natura del Faust di Berlioz, Massenet mette sulle labbra del suo goethiano eroe una vera lauda al creato, che risuona «come un'arpa sonora» e che attrae dentro l'opera le finezze del genere cameristico della *mélodie*, così legata alle sfumature del testo.

Una nuova ventata di puerizia arriva a distogliere Werther dalle sue meditazioni; ed ecco il quadretto ritagliato pari pari dalla prosa goethiana, con Charlotte che distribuisce la merenda ai bambini. Chissà se Massenet era consapevole dell'effetto petulante che le vocine infantili riescono a ottenere con la loro sfilza di «Merci, merci!»; probabilmente intendeva piuttosto aureolare Charlotte di quell'aura di maternità e affettuosa premura che nella sintomatologia wertheriana era fra i principali responsabili del suo innamoramento.

A questo punto, Massenet dimostra di non essere affatto un pignolo esecutore degli addentellati realistici della trama. Noi spettatori

sappiamo che il ballo a cui partecipano Werther e Charlotte si terrà nella vicina Wetzlar; ma non lo vedremo perché resteremo idealmente a casa, dove potremo assistere al ritorno di Alberto (ed evitare la perdita di tempo di un cambio di scena non indispensabile). Ciononostante, sfidando la verosimiglianza, Massenet ci fa sentire un ballo campestre, con i bassi pesantemente scanditi e un tema circolare e ripetitivo di danza paesana: sono i personaggi ad avere la mente occupata dal ballo, e la musica entra nella loro psicologia e materializza i loro pensieri. Nel frattempo due figurine minori passeggiano lungo la via guardandosi negli occhi e limitandosi a mormorare di tanto in tanto *avec un soupir d'extase* o *avec ravissement*: «Klopstock!... divin Klopstock!...» (con l'accento francesizzato sull'ultima sillaba, ça va sans dire); e di nuovo Massenet vuole sorridere, lasciando scivolare nella vicenda una parodia anticipata del serissimo colloquio che Werther e Charlotte avranno su Ossian nel terzo atto.

Di nuovo il tempo drammaturgico si fa elastico e immaginario: la compagnia è partita per Wetzlar, dove si presume che trascorra l'intera serata; dura invece appena una manciata di minuti la scena in cui Alberto si presenta a casa della fidanzata, trovandovi però solo Sophie, incaricata per l'occasione di badare ai bambini. Alberto le raccomanda di non dir nulla del suo arrivo, perché vuole fare una sorpresa a Charlotte; ma evidentemente la ragazza non resisterà alla voglia di dirlo almeno al padre, che interromperà sul più bello il colloquio di Charlotte e Werther per annunciare alla figlia il ritorno del fidanzato, creando così un magistrale anticlimax.

Dopo tanto teatro di miniatura e di conversazione, la scena che si apre ora, pur nella sua estrema brevità, non può mancare di riuscire affascinante. Nella strada deserta, illuminata dal chiaro di luna, si vedono arrivare piano piano Werther e Charlotte a braccetto: di nuovo



un grande squarcio strumentale, su cui le voci si inseriscono come per caso, dandoci veramente l'impressione di un colloquio già avviato, che la lontananza ci impediva di captare. Il vero duetto, in realtà, è sottinteso nell'interludio che precede il ritorno dei due protagonisti, con l'assolo del violoncello a cui fa eco, come un'ombra, una sorta di 'innere Stimme' (così l'avrebbe chiamata Schumann), una voce segreta che si riverbera sullo sfondo, affidata al flauto e all'arpa. E il canto di Charlotte e Werther andrà a incunearsi in queste volute, senza dominarle, ma lasciandosene avvolgere: maniera efficacissima di tradurre in realtà musicale le reticenze e i sottintesi inespressi del romanzo di Goethe. Sulle fragranze notturne e sul tenero bisbiglio dei due piomba però da fuori scena la voce paterna che richiama Charlotte al dovere (spesso nelle esecuzioni si ricorre persino al parlato per creare un contrasto più netto): Alberto è tornato; e lei resta lì, colpita e "défaillante", spiegando con un fil di voce a Werther che trattasi dell'uomo a cui la madre in punto di morte le ha fatto promettere di andar sposa. Finale antipatico, quindi, e antiretorico, su cui il sipario cala rapidamente. Ma resterà in aria il respiro poetico del duetto, la cui brevità non ne ha ancora consumato l'efficacia, e che potrà quindi riaffiorare, senza logorarsi, alla fine del secondo atto, durante il monologo di Charlotte nel terzo e infine nel duetto conclusivo.

Tigli, lettere e lacrime

Ogni atto del *Werther* porta un titolo, accentuando la sua compattezza di quadro scenico. Ma alcuni titoli sono più generici: il primo è «La maison du Bailli», il terzo sarà «Charlotte et Werther», l'ultimo «La mort de Werther». Originale, invece, quello del secondo atto, «Les tilleuls», i tigli, che evoca l'albero più caro al romanticismo, sotto le cui fronde già tante storie d'amore s'erano consumate, soprattutto in

poesia (e per estensione nel Lied, basti pensare al *Lindenbaum* del *Viaggio d'inverno* di Schubert, 1828, a cui ancora Mahler alluderà nei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, 1885). Sono trascorsi poco più di due mesi dal primo atto, e siamo a settembre. Riecco Johann e Schmidt: è domenica, e dalla chiesa ogni tanto arriva un fiotto di accordi all'organo, creando un singolare contrasto con i vocioni dei due, ancora impegnati a cantare il loro brindisi sgangherato, con gli immancabili corni a rincarare la dose. Passano poi i novelli sposi Charlotte e Albert, si siedono sotto i tigli e in un pacato dialogo, pieno di garbo, ma senza passione, lui chiede a lei se sia riuscito a renderla felice. La risposta, così ragionevole e diplomatica da mettere in allarme chiunque abbia più fantasia di Alberto, è: «Quando una donna ha sempre accanto a sé lo spirito più nobile e la migliore delle anime, che rimpianti dovrebbe avere?». Ma ecco spuntare Werther, che si tormenta guardando da lontano la coppia e poi esplose in uno sfogo di tutt'altro carattere, fiero, irruente, vocalmente più aspro. La sensibilità drammaturgica di Massenet evita le esasperazioni; la *tirade* di Werther viene quindi interrotta da Johann e Schmidt che ripassano nei paraggi con la loro canzoncina sulle labbra; poi il centro del paese comincia ad affollarsi, perché transita Alberto e subito dopo Sophie, che invita Werther a danzare il minuetto con lei e lo avvolge in un barbaglio di festosità e deliziosa civetteria. Tanto che Alberto, prima di congedarsi, suggerisce velatamente a Werther di non trascurare l'amore della piccola: alle volte le cose più preziose ci sfiorano, commenta, e noi non riusciamo a vederle. Werther sta già pensando di partire (con un'attitudine tragica che i tromboni sottolineano); e un nuovo, doloroso incontro con Charlotte lo induce a mettere in atto seduta stante la sua decisione: sarà la stessa Charlotte, infatti, a pregarlo di assentarsi fino a Natale. Massenet è abile nel restituire un aspetto tipico del romanzo

goethiano: l'incapacità del protagonista di staccarsi dal passato, dai sogni, anche quando si rivelino impossibili o ingannevoli. La ripresa del duetto del primo atto testimonia di questa incapacità o impossibilità di dimenticare; e nel grande sfogo di Werther, che per la prima volta pensa al suicidio («Pourquoi trembler»), il dolore bruciante del tema su cui si è aperto il preludio si accompagna alla tenerezza del ricordo di un felicità troppo breve, consegnata a piccole frasi per lo più in *pp* o *ppp*. Col terzo atto (vigilia di Natale) viene alla ribalta la grande invenzione dell'opera di Massenet, ossia la figura di Charlotte: che in Goethe, per la natura stessa del romanzo epistolare, è tutta consegnata alle descrizioni di Werther e vista con gli occhi di lui; sicché resta sempre un legittimo dubbio sui suoi reali sentimenti, perché si sa che un innamorato non è testimone obiettivo; lo diceva Werther stesso, quando un contadino gli aveva descritto la sua bella con un ardore così coinvolgente da fargli commentare: «Ora voglio tentare di conoscere al più presto anche lei o, piuttosto, riflettendo bene, è meglio di no. È meglio ch'io continui a vederla con gli occhi del suo innamorato; forse ai miei occhi essa non apparirebbe così come ora la vedo, e perché dovrei rovinarmi questa bella immagine!»⁸.

Nel preludio (ogni atto ne ha uno) si assommano il camerismo ascetico degli archi e un'insolita visceralità dei contrabbassi, lasciati spesso da soli in primo piano: immagine del deserto interiore di Charlotte. Pare di vedere per certi versi la Tatiana di *Eugenio Onegin* (e sappiamo quanto Čajkovskij amasse il teatro francese): turbata, indecisa, finché tutta la passione accumulata e trattenuta esplose in una chiusa di fuoco. Però nel nostro caso le lettere che Charlotte sfoglia, stando bene attenta a non sgualcirle, non sono sue, bensì di Werther, che dal suo autoesilio l'ha tempestata di missive, di cui l'ultima allude all'intenzione

⁸ *I dolori del giovane Werther* cit., p.22 (lettera del 30 maggio).

di suicidarsi; il motivo che la identifica è destinato a tornare anche nel seguito della vicenda e ha una tragicità di marca wagneriana. Massenet procrastina ad arte l'assolo della sua protagonista, facendone non un'aria nel senso convenzionale, ma una vera grande scena drammatica, comprensiva dell'interruzione prodotta da Sophie. La giovinetta ha notato la tristezza della sorella e viene a cercarla, con una sollecitudine rispecchiata nel valzer affettuoso che la incornicia («Mais souffres-tu?»). Anche la piccola ha sempre in mente Werther e quindi, dopo poche parole, il discorso va a finire proprio sul *punctum dolens*, provocando le lacrime di Charlotte nello splendido squarcio cantabile «Va! laisse couler mes larmes»; la centralità emotiva di questo passo è sottolineata dall'uso concertante di un sassofono contralto, ancora rarissimo nell'orchestra di quegli anni⁹. Infine, rimasta sola di nuovo, Charlotte prova a pregare, in una pagina conclusiva piena di finzze armoniche, e con un'ossessività di registri gravi e note fisse che denotano la sua disperazione.

Proprio a questo punto entra Werther, pallido e malfermo sulle gambe, evitando come un colpevole lo sguardo di lei. Massenet è maestro nell'inserire i momenti di maggior tensione drammatica dentro uno stile sobrio di conversazione, e quindi riesce benissimo a rappresentare la tranquillità simulata di Charlotte, che cerca di parlare con tono disinvolto di cose indifferenti. Lì vicino c'è il clavicembalo, sul quale Werther ricorda d'averla tante volte sentita suonare, ai tempi in cui cantavano insieme; e allora Charlotte prende da sopra il clavicembalo un libro che Werther stava traducendo e glielo porge. Si tratta del poema di Ossian, icona del romanticismo, che nel romanzo di Goethe faceva crollare le resistenze della protagonista e che dà luogo all'unica romanza vera

⁹ Con il senso pratico dell'uomo di teatro, Massenet prevede infatti che, in assenza di sassofono, clarinetto e fagotto possano sostituirlo: le orchestre dotate di sassofono erano infatti una rarità, specie fuori Parigi.



e propria dell'intera opera, la celeberrima «Pourquoi me réveiller», accompagnata dall'arpa, strumento ossianico per eccellenza. La lettura si interrompe, troncata dall'emozione, dando però il diapason a un duetto sempre più incandescente, dentro cui fremono continui echi della romanza: altra prova di scaltrezza drammaturgica, perché la suggestione letteraria condiziona lo scambio di battute e incide sulle reazioni degli innamorati, come insegnava il padre Dante.

Dopo il bacio infuocato di Werther la vicenda precipita e il quadro corre verso la conclusione; fin qui ci eravamo abituati al passo calmo dell'interiorità, ora i fatti quotidiani si accavallano in un lampo: Charlotte si rifugia in camera sua, Werther corre via, deciso a uccidersi. Qui Massenet approfitta abilmente dei vantaggi della drammaturgia musicale, che riesce a dilatare o comprimere il tempo dell'azione, e fa ricomparire proprio in quel momento Alberto, appena tornato da un viaggio viaggio. Alberto è corrucciato per aver sentito che Werther è ricomparso in paese e si rivolge con sospettosa freddezza alla moglie, che gli viene incontro sconvolta come Amelia nel *Ballo in maschera*. Di nuovo, al baritono non vengono fatti sconti: antipaticissimo e laconico, lacera la lettera di Werther e ordina a lei di fargli avere le pistole che richiede. Insomma, se Charlotte si getta un mantello sulle spalle ed esce nella notte, sotto la neve che turbinava, per andare a salvare Werther, ha certo i suoi perché.

Il quarto atto comincia senza soluzione di continuità, ma è preceduto come gli altri da un preludio, che qui funziona quindi anche da interludio¹⁰, e anzi diventa un vero e proprio quadro, evocando la tempesta di neve in

¹⁰ Nella versione andata in scena a Vienna (di cui Hanslick dà conto minutamente) *Werther* era effettivamente diviso in tre atti: lo squarcio orchestrale fungeva infatti solo da intermezzo, e non da quadro autonomo come adesso, e si andava a interporre fra il primo e il secondo quadro dell'originario terzo atto, vale a dire "Charlotte et Werther" e "La mort de Werther". La variazione nominale non ha comunque toccato in nulla la sostanza, a patto che non si faccia alcuna cesura fra terzo e quarto atto, proprio perché di fatto nascono come un corpo unico.

una pagina di straordinario fascino timbrico: gli archi e l'arpa creano un pulviscolo indistinto, sopra al quale si staglia l'ultimo tema importante dell'opera, un tema desolato e fiero al tempo stesso, affidato qui agli unisoni frementi dei fiati, ma ripreso nel corso dell'ultimo duetto anche da strumenti solistici che lo mescolano a flessuosità wagneriane («Non, tu n'as rien fait»). Sul culmine dell'interludio interviene la macchina del vento, a imitare il soffio della bufera: come spesso capita a teatro, la tempesta degli elementi si associa alle tempeste della vita. Al levarsi del sipario ci troviamo nello studiolo dove Werther ormai si è sparato, e Charlotte fa quasi fatica a trovarlo, scivolato com'è a terra, vicino alla scrivania. Come una Micaela, ma ormai vibrante e maturata, Charlotte rende a Werther il bacio ricevuto poco prima; ma mentre il tema del duetto torna a fiorire ricordando le speranze di un tempo, o meglio, di un unico giorno di felicità, Werther si spegne dolcemente, sopra un sommesso epicedio dell'orchestra che restringe l'orchestra a proporzioni cameristiche. Fuori, inebriati dalla duplice gioia del Natale e della neve, i bimbi riprendono la loro canzoncina, aureolati dal Glockenspiel, creando un anticlimax tragicissimo sul quale cala il sipario: forse solo il finale del *Wozzeck* di Berg saprà spingersi oltre nel dipingere la crudeltà involontaria.

Inforcando l'occhialetto critico

«Jamais M. Massenet n'a montré aussi bien que dans le *Werther* la qualité charmante des dons qui en font l'historien musical de l'âme féminin»¹¹; così scriveva Debussy nel 1903, in occasione della ripresa di *Werther* all'Opéra-Comique. E Dahlhaus, con un'ombra di sorriso, si chiede come mai non sia venuto in mente ai tedeschi di ribattezzare

¹¹ Claude Debussy, *Reprise de Werther à l'Opéra-Comique*, «Gil Blas», 27 aprile 1903, in *Monsieur Croche*, a cura di F. Lesure, Parigi, Gallimard 1987, p.161.

Charlotte quest'opera, così come il *Faust* di Gounod era diventato *Margarete*: peccato, infatti, che il rispetto nazionale per Goethe abbia rallentato e impacciato la fortuna di un'opera ammirevole e moderna per molti aspetti. Nella sua ampia recensione alla prima viennese, Eduard Hanslick ne dice un gran bene, considerando inevitabili i mutamenti inflitti alla vicenda: *Die Leiden des jungen Werthers* è quanto di meno teatrale si possa immaginare, per osarne una trasposizione drammaturgica ci voleva una disinvoltura latina e certo non si poteva presumere di lasciar morire Werther solo come un cane: «per farne un'opera, Lotte doveva stare una volta ancora a fianco di Werther morente. Un epilogo esecrando, per noi, ma certo è più facile criticarlo che migliorarlo»¹². E a quanto pare, una volta accettati i precetti inderogabili della drammaturgia musicale, il risultato ottenuto era di assoluto rilievo e anche pertinente al soggetto: «Nella moderna letteratura operistica francese non si trova nessun lavoro che si avvicini al carattere della musica tedesca come il *Werther* di Massenet»¹³. E davvero, in termini di cura testuale e scrittura cameristica, Massenet dà una grande prova di finezza e anche di coraggio: sfidare le attese del pubblico è sempre un salto nel buio. I tromboni tacciono quasi sempre, si rallegra Hanslick (l'occhio di lince di Debussy riesce a scovarne invece un paio di troppo dopo il tenerissimo duetto del primo atto, e invita a togliere anche quelli, deplorabili dopo «tant de charme»¹⁴); le melodie sono poco appariscenti, ma sempre aderenti al testo e poggiate su un tessuto strumentale che si rigenera di continuo con una fluidità da 'melodia infinita'. E anzi, «questo metodo sembra più adatto allo stile di conversazione, che predomina nel *Werther*, piuttosto che al

¹² Eduard Hanslick, *Werther* cit., p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴ Debussy, *op.cit.*, p. 161.

pathos delle grandi opere eroiche»¹⁵.

Su questa snellezza di linee può aver influito un progetto che era stato ventilato poco prima della stesura del *Werther*: musicare le *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger, operazione che attraeva Massenet proprio per la luminosità, quotidianità, tenerezza prosastica del soggetto. Non se ne fece niente, ma chissà che una scintilla di quest'attrazione non abbia fecondato i quadri del *Werther*, così pieni di scene di insieme, di personaggi di contorno che alla fine, messi uno dopo l'altro, sono altrettanto indispensabili dei principali, perché definiscono il contesto. Così, con grande modernità, Massenet cala il dramma individuale nella normalità, dove cresce insospettato, inavvertito e per questo mortalmente insidioso. E fa bene a dosare con cautela tragedia e commedia: perché dando alla 'sua' Charlotte una maggior intensità drammatica, aveva già squilibrato profondamente i rapporti fra i protagonisti. Quando Charlotte, dopo il duetto, anziché rispondere agli slanci di Werther, racconta la storia della sua famiglia e della morte della madre, c'è in lei il tono mesto di chi si è dovuto sacrificare. Oltretutto nell'opera la madre non ha chiesto ad Alberto di prendersi cura della figlia, come nel romanzo, ma s'è fatta promettere da lei di sposare lui: e queste promesse sul letto di morte hanno sempre un vago sapore ricattatorio. Hanslick aveva percepito benissimo il mutamento di Charlotte da Goethe a Massenet: che non è soltanto questione di maggiore presenza fisica sulla scena, ma di indole; e anzi, proprio a questo riguardo muoveva un appunto (l'unico) alla cantante: «La Lotte di Goethe non è un *pendant* malinconico di Werther, bensì la sua controparte sana e serena, e nei due primi atti niente impedisce all'interprete di tenersi più vicina all'originale goethiano di quanto abbia

¹⁵ Hanslick, *op.cit.*, p. 28.

fatto la signorina Renard»¹⁶. Osservazione molto acuta, che rivela il nodo della trasformazione: dal «Werther romanzo antiwertheriano»¹⁷ al *Werthèr* (come puntualizzava Giorgio Vigolo, «con l'accento sull'ultima sillaba, si badi, e una molto liquida vibrazione dell'ultima erre, che bene testimoniano l'avvenuta naturalizzazione francese del piccolo renano»¹⁸) la debolezza viene per così dire santificata, l'antieroe finisce non solo per esserci simpatico, come già accadeva nel romanzo, ma addirittura per aver ragione, tanto da contagiare anche Carlotta e Sofia; e questa volta non è più solo *pietas*, ma adesione incondizionata.

A preservare però il lavoro di Massenet dal tonfo nella retorica vengono proprio la cura cameristica della strumentazione e l'attillatezza della scrittura vocale: le orecchie esercitate di Carvalho s'erano accorte già dall'ascolto al pianoforte di quanto le linee si fossero asciugate e interiorizzate. E Camille Bellaigue paragonò il Massenet di *Werther* allo Schumann liederista: «Se dovessi caratterizzare la musica di *Werther* con una parola, o meglio con un nome, un esempio, un raffronto... credo che citerei Schumann, lo Schumann dei *Lieder*, di queste piccole cose che sono capolavori. (...) Ma Massenet richiama il *Lied* anche per la forma. Sempre come Schumann, ama suddividere l'espressione del suo pensiero fra il canto e l'accompagnamento, fra strumenti e voci»¹⁹. Non sarà certo un caso, d'altra parte, se Reynaldo Hahn volle commemorare Massenet in un articolo sul *Ménestrel* proprio ricordandone lo scrupolo e la sensibilità nel maneggiare la parola: «Massenet consiglia di recitare i versi che si vogliono musicare non

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷ Sull'argomento si veda il saggio di Ladislao Mittner, *Werther romanzo antiwertheriano* pubblicato come prefazione a *I dolori del giovane Werther*, cit. pp. VII-LIII; e il più recente volume di Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁸ Giorgio Vigolo, *I pollini dell'est*, in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni 1971, p. 153.

¹⁹ «L'année musicale», 1893, cit. in André Croquis, *Jules Massenet*, Parigi, Seghers 1965, p. 112.

con un tono di lettura, ma con quelle differenze marcate nella voce che si applicano ai passi diversi del testo; e di trasportare poi in musica quel che si è ottenuto parlando»²⁰.

Questo è anche il valore di fondo del *Werther* massenetiano, dramma di piccoli gesti, di pochi accadimenti e di grande immaginazione, tanto da far stupire George Bernard Shaw per la temerità della pretesa: raccontare per due ore i casi di un «tenore ammalato d'amore» i cui unici momenti attivi sono un tentativo di bacio e una pistolettata suicida. Ma proprio in questa direzione andava gran parte del teatro di fine secolo, non solo musicale: e Massenet riuscì in un'intera opera a sovrapporre lirismo e prosaicità, *plein air* e angustia domestica, a far convivere con pari dignità melodia e prosodia, cura testuale e sensibilità strumentale. Se negli stessi anni l'opera tedesca del dopo-Wagner era in difficoltà nel trapiantare le finezze del Lied sul palcoscenico dell'opera, non si può che inchinarsi di fronte alla maestria con cui nel *Werther* la *mélodie* per canto e pianoforte si trapiantò senza traumi nel teatro musicale.

²⁰ R. Hahn, *À propos de l'enseignement de Massenet. Lettre à Max d'Ollone*, in «Le Ménestrel», 22 ottobre 1920, p. 398 (cit. in Gottfried Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken, Galland 1988, p. 21).

