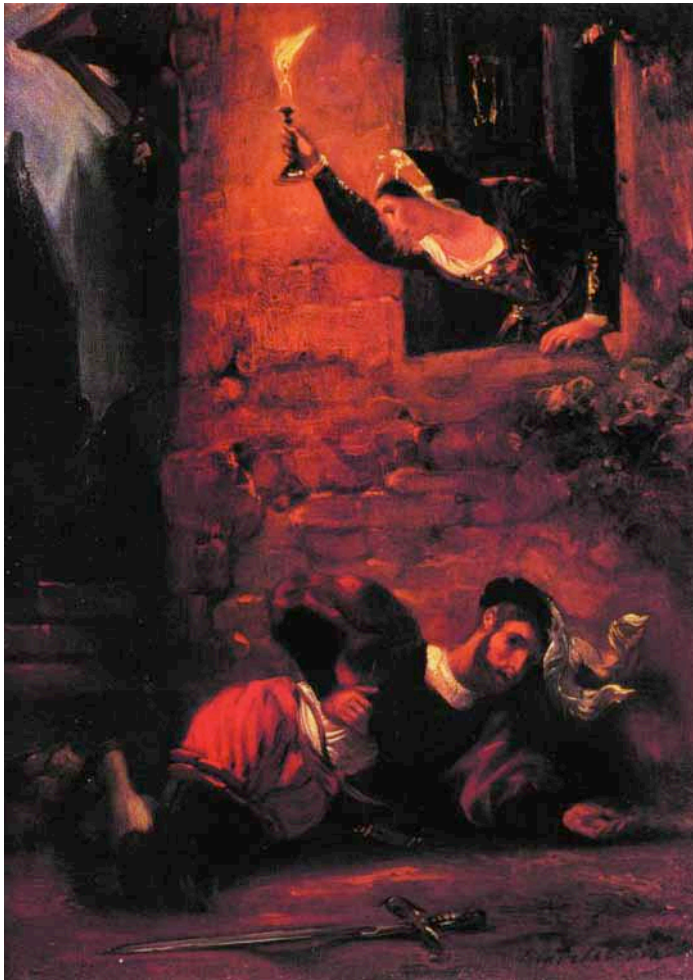


Elvio Giudici

## Discografia e videografia

Un'evidente riprova dell'immensa popolarità goduta dal capolavoro di Gounod agli inizi del secolo l'offre la data della sua prima documentazione discografica: il 1908, addirittura, con i trentaquattro 78 giri incisi sotto la direzione di Bruno Seidler-Winkler (in tedesco, e col titolo di *Margarethe*, come in Germania continuò a usare fino ai giorni nostri) ancora col sistema acustico dalla Discophilia, protagonisti Carlo Jörn (che trasporta all'ottava superiore una valangata di note centrali: l'orecchio gode, forse, ma che orrore) e Emmy Destinn, alquanto nibelungica e ben poco credibile. Ad essa ne seguirono ben tre, ciascuna in lingua diversa: francese, inglese e italiana, a testimoniare la diffusione ubiquitaria di un'opera tra le più rappresentate in assoluto, sì, ma in edizioni assai manomesse sia per i tagli micidiali, sia per le più pazzesche trasposizioni: in alto o – come nel caso di «Salut, demeure» – in basso.

La prima incisione a essere nel contempo seria editorialmente e attendibile stilisticamente fu quella del 1930: venti 78 giri della Voix de son Maître, di recente riversati in Cd d'ottimo suono. César Vezzani fa perfettamente comprendere il problema costituito dalla voce di tenore pretesa dal repertorio francese: timbro chiaro ma d'impasto eccezionalmente robusto, espresso da linea controllatissima, facile, fluida nella perfetta omogeneità dei diversi registri, ma soprattutto innervata da dizione formidabile. La parola si scolpisce pur nella liquida fluidità con cui scorre la frase, offrendo prova tra le più definitive di come sia possibile rendere nitidissime le nasali e *rouler* (ovvero far vibrare con enfasi più o meno accentuata) le erre: che della lingua francese cantata rappresentano gli eterni problemi da risolvere. Vezzani tiene leggera l'emissione, pronuncia le nasali facendole avvertire lievemente e arrotondando subito dopo il suono, in una pronuncia quindi sempre nitidissima; e opta per un discreto *roulement* delle erre, con cui spargere sulle frasi una patina – lo spessore varia a seconda dei casi – d'arcaicità raffinata, che si sposa assai bene alla qualità dei versi. Meno elegante e raffinato di quello di Thill (così com'è possibile ascoltarlo in una larga selezione incisa tra il 1931 e il 1936, purtroppo non disponibile su Cd), meno drammatico e folgorante nel registro acuto di Agustarello Affre ascoltabile in numerosi brani isolati, il Faust di Vezzani si pone come riuscita sintesi di tali estremi, sì da costi-



Eugène Delacroix, *Valentino ferito*, circa 1824–28  
(Neue Pinakothek, Monaco di Baviera)

tuire punto di riferimento della scuola storica francese.

Ancora più determinante la presenza di Marcel Journet nella parte di Méphistophélès. Aveva sessantatré anni, all'epoca di questa registrazione, e non c'è quindi dubbio che la voce risulti più solida – soprattutto nel registro grave – negli stupendi brani isolati incisi negli anni Venti (con Caruso, la Farrar, Charles Dalmorès, Ellison van Hoose, Emilio de Gogorza). Pure, stupefacente è proprio la quasi intatta dovizia d'una voce tra le più compiute che il particolarissimo registro di basso-baritono abbia mai saputo esprimere: assai bello il colore; ampia e favolosamente omogenea l'emissione, da gravi vibranti e sonori ad acuti di squillo baritonale; dizione tra le più scolpite che il disco abbia preservato, all'eccezionale senso della parola contribuendo una bravura scenica che le cronache portano alle stelle. Ecco dunque materializzarsi qualcosa che la posteriore tradizione esecutiva perse, e che solo i giorni nostri stanno provandosi a recuperare: il particolare declamato con cui l'opera francese dell'Ottocento riflette eleganza, *esprit* e cinismo d'uno stile di conversazione che lungo un arco di poco meno di due secoli i salotti aristocratici avevano affinato fino all'inverosimile e all'inimitabile, e che dal teatro di prosa prediletto dall'alta borghesia (quello che affiancava Scribe e Dumas figlio, Sue e Sardou, il Dennery delle *Due orfanelle* e l'Augier di *Genre de Monsieur Poirier*) si riverberò logicamente nel teatro musicale, cui impose – con la novità della scrittura vocale – uno stile anch'esso nuovo.

Se più o meno costante è rimasta la tradizione interpretativa di Faust e Marguerite (più o meno aristocratico lui, più o meno leziosa lei, ma comunque sempre orientati verso un marcato lirismo), quella di Méphistophélès è invece cambiata radicalmente proprio col venir meno degli interpreti francesi: facendo subito sparire il particolarissimo impasto di sulfurea ironia, cinismo salottiero di puro stile Secondo Impero, insinuante e aristocratica enfasi da grande declamazione teatrale figlia della gloriosa tradizione tragica mai dimentica dei nobili lombi di Corneille e Racine. Appunto questo perduto stile ci viene tramandato – al suo più alto livello – dal canto e soprattutto dall'accento di Marcel Journet: c'è, innegabile, quella disinvoltura ritmica oggi obsoleta, ma è la libertà di chi canta come recitasse, sciolta in tale dominio stilistico da apparire spontanea e cementata con la linea vocale. La quale fluisce ariosa, solida, sicurissima sia nell'ampio declamato della chiesa, sia nella protervia – ma sempre screziata di cinico sorriso, dove letteralmente “vedi” sopracciglio alzato e coppa di champagne nella mano languida – di *Le veau d'or*, sia nella Serenata, dove in luogo della consueta caricatura feroce udiamo una corrosiva ironia memore di certi *couplets* di Offenbach. Capolavoro, insomma: era tempo tornasse disponibile. Büsser fu un direttore-compositore molto rinomato, ai suoi tempi: allievo di Franck

e Guiraud prima, di Gounod poi (nonché, più tardi, insegnante di Debussy), divenne strenuo difensore di Gounod negli anni trascorsi all'Opéra-Comique e all'Opéra. I tempi, naturalmente, risentono delle necessità imposte dalla durata dei 78 giri: sono però dinamicamente vari, ricchi di colori, e soprattutto accompagnano in modo squisito le voci.

Irrinunciabili, per gli appassionati di vocalità, due registrazioni dal vivo. La prima, in tedesco e d'ottimo suono, fa ammirare la debordante personalità di Michael Bohnen e la magnifica linea vocale di Helge Roswaenge, tutta limpida dolcezza in un'uguaglianza straordinaria, dai dorati riverberi del nutritissimo centro allo squillo facilissimo degli acuti. Ma è soprattutto la seconda (in russo, e anch'essa d'ottimo suono) che riveste interesse eccezionale grazie alla presenza di Ivan Kozlovski: probabilmente il Faust più singolare della discografia. E lo dico con particolare soddisfazione, giacché sono sempre molto contento allorché intelligenza, tecnica e sensibilità la vincono a man bassa sulle doti naturali. Non bellissimo, difatti, il timbro di Kozlovski: chiaro, piuttosto secco e non scevro d'acidità in alto, nonché relativamente povero d'armonici al centro. Ma su che linea, s'espande tale timbro! L'emissione graniticamente appoggiata a una colonna di fiato controllata in modo fenomenale fa sì che la linea sia di compattezza sbalorditiva, salendo e scendendo non solo senza mutare colore ma senza la minima slabbratura; fa sì che l'ampiezza dei fiati sia eccezionale, senza far avvertire sforzo o tensione di sorta; fa sì che lo spessore vari dal più luminoso degli squilli alla più aerea delle mezzevoci restando ricchissimo di vibrazioni; fa sì che ogni più ostico passaggio – reso fluido dalla tecnica ed esattissimo da musicalità pari ad essa – scivoli via con la disinvoltura del fuoriclasse, rivelata appunto nel far sembrare d'irrisoria facilità ogni passaggio. E poi l'accento, di volta in volta inquieto, spavaldo, ansioso, appassionatissimo, insinuante: sempre però proveniente *dal* canto anziché essere apposto *su* di esso. Sentire Kozlovski attaccare «Le ciel pâlit!» al prim'atto con emissione aerea, quasi disincarnata, resa mortalmente “stanca” dall'accento capace d'evocare un'intera sinfonia di grigi; sentire svolgere le amplissime arcate di «Salut, demeure» con levità d'emissione che i chiaroscuri del fraseggio rendono iridescente, con un do acuto raggiunto quasi con noncuranza (e che do!); ancora, sentire attaccare «Divine pureté» con mezzavoce assolutamente magica: dopo tutto questo, persino Björling rischia di sembrare prosa andante a fronte di toccante poesia.

Accanto a simile Faust, Méphistophélès non meno eccezionale: nei confronti del quale, stavolta la natura non è certo stata avara. Ampia e dal bellissimo colore di bronzo dorato, la voce di Mark Reizen sembra ancora più bella – avviene sempre così – grazie alla compattezza e omogeneità assicuratele da emissione solidissima: un lussureggiante violon-

cello dove morbidezza e maestosità si fondono al fuoco d'un accento privo della minima caduta di gusto (e se con personaggio del genere il pericolo è sempre in agguato, lo è in modo particolarissimo per i cantanti d'estrazione slava), la cui eleganza e varietà sono diretta conseguenza della scorrevolezza e facilità assicurate dalla tecnica eccezionale. Un po' più ordinaria la Marguerite di Elizabieta Chumskaia, ed eccellente la direzione di Nebolsin, cui era demandata gran parte del repertorio non russo eseguito al Bolšoi: di potente taglio drammatico, con tempi per lo più spediti e sonorità dense che ancor più accentuano sia la forte sottolineatura melodica sia il marcato contrasto cromatico impresso a una narrazione senza alcun punto morto, teatralissima.

Molte registrazioni dal vivo provengono dal Metropolitan, palcoscenico su cui *Faust* fu probabilmente più di casa che nella stessa Parigi (celebre la boutade del critico W.J. Henderson, che definì *Faustspielhaus* il Met dell'ultima decade dell'Ottocento). L'edizione Arkadia del '49 è dominata da un Di Stefano ad appena tre anni dal debutto (anch'esso all'insegna del repertorio francese, con *Manon*): voce eccezionale per la qualità luminosa del timbro e la morbidezza dell'emissione, sortendone così singolare dolcezza sia agli abbandoni elegiaci sia agli involi passionali, e linea di canto compatta, fluida, facile, a rendere fenomenale «Salut, demeure» col do finale smorzato a regola d'arte. La Kirsten regge confronto tanto impegnativo, ma è comunque più ordinaria, la voce pesante ma soprattutto matura contrastando spiacevolmente con la solare gioventù tenorile. Molto buono Tajo che, nell'articolare dizione e accento con acuta intelligenza, si rifà ai migliori esempi francesi pur senza possederne il vigore degli acuti. Eccellente il Valentin di Warren, ricchissimo di sfumature, con splendide mezzevoci e un superbo legato che, in aggiunta agli acuti facili e luminosi, rendono «Avant de quitter ces lieux» un momento privilegiato.

Il Faust per antonomasia del Met fu però, lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta, Jussi Björling. Voce stupenda – chiara, morbida, lucente, estessissima – ancor più valorizzata dall'eccezionale *legato*, che all'omogeneo fluire di suono tanto bello conferisce una sorta di lirismo estatico, intrinsecamente malinconico, adattissimo alla melodia francese: e la superba facilità del registro acuto fa sembrare ancor più strano l'aderire di Björling alla tradizione – non seguita da Di Stefano, peraltro – d'abbassare di mezzo tono «Salut, demeure», bemollizzando così un do comunque raggianti. Altra presenza eccezionale è Siepi. Tenebra e velluto si fondono in cavata morbida, spettacolosamente omogenea lungo tutta l'ampia estensione, di conserva all'eleganza innata della frase, capace di tocchi aristocratici anche nei tradizionali ghigni della serenata: ne sorte un Méphistophélès ironico, pericolosamente perfido, dal satanismo sa-

lottiero proprio di chi ha lasciato alle spalle le cupezze romantiche alla Bertram di Meyerbeer per indossare marsina e cilindro borghesi, con una formidabile civiltà nel porgere la frase e nel dominare la prosodia. Delle due Marguerite, la Kirsten replica l'onesto ritratto plasmato fin dal '49, mentre la Söderström canta molto bene e con grande temperamento, suppiendo così al relativo grigiore di timbro non privilegiato.

Le due incisioni EMI dall'identico cast (il rifacimento della prima essendo originato dalla necessità di colmare la lacuna tecnica che la stereofonia ormai affermata imponeva alle case ritardatarie) presentano identici pregi e difetti. Tra questi ultimi, il Méphistophélès di Christoff: pesante, serio per non dire proprio truce nel perenne compiacersi di suoni tenebrosi; con punte di gigionismo istrionico grottesco, amplificate dal cantare col microfono in bocca onde non perdere neppure uno degli armonici; con un modo più che mai slavo d'articolare la frase, che massacrava la prosodia francese (cosa affatto diversa dalla pronuncia, vorrei ricordare); col tipico modo di prendere l'intonazione da sotto – «a scivolo», si suol dire in gergo – che dà un fastidio tremendo, amplificato dal disco. Il tutto, per rendere (in questo caso *non* rendere) un personaggio il cui fraseggio di lucido mercurio dovrebbe esprimere ironia mescolata alla fatua, sardonica indifferenza così tipica della borghesia Secondo Impero che in filigrana è la protagonista dell'opera. Tra i pregi, spicca il magnifico canto di Gedda: che articola il francese come fosse di madrelingua, facendone una cosa sola con l'esemplare musicalità, torrendo, inflettendo e modulando la frase con tali scioltezza, intelligenza, senso dello stile, da plasmare fraseggio memorabile. Se l'immediatezza del carisma difettava un po' in Gedda, abbondava invece in Victoria de los Angeles, ad onta della linea parecchio meno estesa, ferma e controllata della collega: bella, tuttavia, nella luminosa dolcezza effusa nei tanti passaggi di conversazione, nella facilità sorgiva di linea iridescente, di tenerezza sognante e tanto più sensuale allorché l'accento si ravvolge in ritrosia di squisita femminilità, tutta fremiti e sorrisi vocali (è veramente *esprit français* quel calamitare l'eccitazione nel momento stesso in cui si ritrae pudibonda al «Que de soins, hélas! Que de peines»), sciolta in una perenne «extase languoureuse» forse poco teatrale nella propria scarsa evoluzione drammatica, ma affascinante a sentirsi. Splendido Blanc, con acuti timbratissimi e gran bel colore timbrico. Cluytens è molto attento a colori e varietà dinamica: la generale propensione al pastello fa un po' stampa d'epoca, ma non manca d'attrattiva.

L'incisione Decca del '66 fu e resta assai controversa. Bonyngé è il primo a riaprire tutti i tagli (consentendo così d'ascoltare per intero la splendida scena della camera di Marguerite, romanza di Siebel compresa) ed

è tuttora l'unico a cercare con ogni mezzo d'evidenziare in *Faust* non le differenze bensì le affinità col *grand-opéra*. Risultato alterno. Eccezionale nella *Kermesse*; nel balletto; in Siebel (che assume contorni inconsueti non solo per la riapertura di «Si le bonheur», ma per l'assenza d'ogni zuccheroso ciangottio grazie a timbro ben più scuro del consueto e al canto eccellente della Elkins); in molti brani della scena del giardino, tra cui il quartetto emerge singolarmente passionale e con screziature romantiche d'innegabile fascino. Buono negli episodi d'effetto come *Le veau d'or*; partenza e ritorno dei soldati; *Notte di Valpurgis*. Più discutibile altrove, per l'enfasi e lo spessore strumentale grand-opéresco conferito alle voci: le quali sono grandi, sono belle quando non bellissime, cantano per lo più benissimo, ma tutte presentano tratti poco idiomatici. La Sutherland si muove nel solco della tradizione romanza da salotto: non impropria, vista la popolarità immensa dell'opera all'epoca vittoriana e delle *Command Performances* della regina, cioè a dire degli ambiti concerti a tenere i quali la sovrana invitava gli artisti più celebri, di cui stendeva personalmente il programma. Di conseguenza, i trilli e le volate dell'aria dei gioielli merlettano un momento vocale a dir poco stupendo: un po' arido, tuttavia, molto aria da concerto e pochissimo tratto significativo d'un personaggio privo d'evoluzione psicologica, cosa particolarmente grave appunto riaprendo l'aria del quart'atto che è difatti molto dolce, molto malinconica, ma anch'essa molto gentilmente inoffensiva. Stessi rilievi, più accentuati, per Corelli, singolarmente fuori posto come Faust. Per l'abbondare di sospiri, singulti, colpi di glottide (i famigerati *sanglots*, come li chiamano i francesi); per la pronuncia burgunda; per le libertà ritmiche e dinamiche; per un certo gusto insopprimibilmente verista: per tutto ciò, la pur strepitosa qualità di voce fluviale, brunita e perfettamente controllata, impallidisce nell'incongruità. Infinitamente meglio Ghiaurov. Il fraseggio ovunque accattivante e stracolmo di personalità non ricerca – così come non lo cerca Bonyngé – quelle sottigliezze, quell'elegante insinuarsi che del personaggio dovrebbe formare il lievito neppur tanto segreto: ma tutto travolge lo strapotere di voce meravigliosa non solo per timbro ed estensione, ma per le capacità di modulazioni rese possibili da un controllo del fiato capace d'effetti sensazionali.

Fin qui, Marguerite è restata – con la parziale eccezione della de los Angeles – una figura piuttosto accessoria rispetto ai colleghi maschili. Diviene viceversa centrale con Mirella Freni: la Marguerite meglio cantata e soprattutto espressivamente più completa dell'intera storia discografica, come dimostrano i molti documenti compresi nell'arco di undici anni. In primo luogo il live scaligero del '67, diretto da Prêtre con contrasti marcatissimi di forte impronta romantica nelle sue dense pennel-

late cromatiche e nel nervosismo perenne d'una dinamica che tende fin quasi al punto di rottura le nervature tragiche d'una narrazione priva d'ogni soluzione di continuità. Fin da allora, la Marguerite della Freni s'esprime attraverso voce di granitica compattezza da centri corposi a un registro acuto che s'apre – anziché stringersi ad arco acuto, con suoni di conseguenza aspri e striduli – in luminosità sempre più radiosa man mano che la linea s'innalza: in virtù del perfetto appoggio del fiato, che le consente proiezione controllatissima, morbida ed elastica in ogni passaggio non importa quanto arduo. E simile perfezione di canto, sposandosi a fraseggio sempre spontaneo, privo della minima affettazione, plasma una Marguerite capace più d'ogni altra di equilibrare spontaneità sentimentale e profondità del sentire, evitando eccessi melodrammatici, ciangottii calligrafici, sussiegose pose salottiere o quant'altro spesso incrosta una figura la cui difficoltà risiede proprio nel rendere credibile l'evoluzione da sensibile fanciulla a ragazza madre maturata nel dolore, nell'abbandono e nell'improvviso deserto dei sentimenti amorosi e familiari.

Del pari strepitoso il Méphistophélès di Ghiaurov. Un ritratto solidamente inserito nel solco delle tradizioni slava e italiana, che tanto peso hanno rivestito nella sua storia interpretativa: dunque ampiezza maestosa in cui espandere un fraseggio sulfureo, qua e là sopra le righe ma comunque sempre poggiato sui valori d'un canto solido, sfaccettato, dove potenza va di pari passo con ricchezza espressiva, sia pure convenzionalmente volta verso una fisionomia canagliesca da *vilain* melodrammatico. Ma la forza percussiva del suo «Et Satan conduit le bal», in *Le veau d'or*, è sensazionale; il tono *charmeur* del quartetto manca dell'insinuante eleganza propria di taluni interpreti di madrelingua, ma sprigiona comunicativa e impatto teatrale formidabili; e nessuno, mai, ha saputo conferire simile ampiezza all'andamento declamatorio dell'invocazione alla notte, in cui l'estrema morbidezza fa una cosa sola con la smisurata potenza, sì che la difficilissima frase «Epanouissez-vous sous cette main maudite! Achevez de troubler le coeur de Marguerite!», così come la cantava Ghiaurov costituiva uno dei rari, rarissimi momenti in cui la vastità della Scala sembrava quella d'un teatrino, tanto vibrava un suono – bellissimo suono – che la riempiva in ogni parte.

Dieci anni dopo, sempre con Prêtre sul podio, se identici a se stessi sono Marguerite e Méphistophélès – con semmai ancor maggiore consapevolezza e finezza di particolari nel fraseggio – il protagonista è Alfredo Kraus, divenuto ormai il Faust di riferimento nei teatri di tutto il mondo, ma nonostante ciò scandalosamente ignorato dalle case discografiche: prima fra tutte la EMI, che nella sua incisione di studio, accanto ai vertici Freni e Ghiaurov, affianca un Domingo abbastanza bravo, sì, ma vocalmente, stilisticamente, idiomáticamente ben lontano da Kraus.



La cui voce chiara e penetrantissima appare sempre perfettamente a fuoco in ogni passaggio non importa a quale quota, ben timbrata e ricca di vibrazioni a qualunque intensità, siano do squillanti e luminosi a piena voce, siano ispidi passaggi dove sfumature e rallentandi sono modellati da tecnica scaltritissima, musicalità e quindi gusto strepitosi. L'accento, poi, non è affatto freddo come spesso si dice, almeno non in questo personaggio e meno che mai in questa serata: purezza di fraseggio, magistrale legato, intensità d'ogni più sfumato pianissimo, frase dopo frase plasmano una malinconia austera, introversa, la delicatezza del canto tradotta in pudore sentimentale anziché in edonismi gratuiti o – peggio – in spanpanature melodiche. La nobiltà, insomma, in luogo della cameratesca comunicativa buona per tutti gli usi.

Questo spettacolo, messo in scena alla Scala nel '66, era firmato per la parte registica da Jean-Louis Barrault (che l'aveva allestito la prima volta nel '65 al Met, rimpiazzando quello del '53 di Peter Brook): celeberrimo spettacolo, di cui fortunatamente sopravvive un'eco – un po' pallida causa riprese non ottimali né per qualità tecnica né per inventiva d'angolazioni – fissata nel corso della sua tournée in Giappone nel '73: diretta con mano ben altrimenti pesante da Ethuin, con Kraus e Ghiaurov pari alla loro immensa statura, e con la Marguerite un filo troppo manierata e leziosetta di Renata Scotto, che canta però in modo splendido.

Tutta la concezione tradizionale del *Faust* (ambientazione, suggestioni goethiane e relativa tipologia dei personaggi) sembra confluire, sublimandosi, in questo spettacolo. Il Medioevo goethiano viene stilizzato in silhouette sul fondo disegnate con suprema eleganza da Jacques Dupont, mentre sulla scena, interamente vuota e circolare, solo uno o due oggetti definiscono di volta in volta la situazione: oggi sembra la cosa più ovvia e normale (almeno all'estero: da noi, molte anime belle continuano a stupirsi di una cosa così, figuriamoci quando si passa alla regia vera e propria), ma per l'epoca fu una rivoluzione copernicana. Come lo fu l'intero gioco scenico, che nello sfruttare a fondo il carisma formidabile di Ghiaurov costruiva una rete di relazioni interpersonali dominata dalla sua presenza inquietante, che proprio perché abbandonava ogni birignao o satanismo d'accatto sembrava tessere un'invisibile ma vischiosa tela di ragno in cui s'impigliavano tutti gli altri, apice la *Kermesse*: la calda luce dorata in cui principia, via via illividita da ombre profonde (e in perfetta simbiosi, Prêtre irrigidiva il ritmo orchestrale, scolorando il valzer in una sorta di *danse macabre* sempre più febbrile; Ethuin, ahimè, valzereggia assai più in stile "salotto Nonna Speranza") mentre la spensierata danza della folla borghese vira pian piano verso movimenti a scatti, finché t'accorgi come al centro di essa stia appunto Méphistophèlès, che restando immobile tira tuttavia invisibili fili cui sta appesa una folla di marionette. Mai, fino allora, il senso del «Et Satan conduit le bal» di

Méphistophélès era apparso tanto sinistro, reale, impressionante: impressione, tuttavia, direttamente proporzionale all'estrema semplicità dei mezzi impiegati. Semplicità che regge tutto lo spettacolo: un giardino nella cui nudità sgombra di verzura i sentimenti si delineano con potente immediatezza teatrale; una chiesa i cui pilastri sono semplici veli in verticale; una prigione che è una grande grata nera, incumbente sull'immenso vuoto della scena, e il cui sollevarsi sulle ultime battute crea un effetto incredibile, spontaneamente focalizzando così l'attenzione sulla piccola croce bianca che s'illumina dietro ad essa, e verso cui s'incammina Marguerite morente.

Pure in una tournée giapponese – e siano benedetti i giapponesi – è stato filmato e riversato in Dvd un altro capitolo fondamentale nella storia esecutiva di quest'opera: lo spettacolo che Jorge Lavelli mise in scena all'Opéra, difatti, a mio avviso, è tra le esegesi più penetranti mai fatte sul teatro francese di metà Ottocento. Distribuzione però assai carente, purtroppo: sicché capitasse sott'occhio in taluni negozi specializzati di catene francesi o anglosassoni, consiglio caldamente di coglierlo al volo anche a costo d'una zuffa con l'avventore di fianco.

Scena fissa di ferro e vetro, sorta di Padiglione dell'industria che concretizza il capitalismo del Secondo Impero: via dunque tutti i riferimenti a Goethe, esattamente come sono assenti dalla musica, la quale altro non aspira a raccontare che una storia d'egoismo, illusione, solitudine e follia all'interno d'una società interamente, felicemente borghese. La prima scena una cellula ferrea al centro d'un nulla storico e temporale, spartita su due piani: nell'inferiore sta Faust, annoiato, spaventato dalla vecchiaia (e non certo da «inappagata bramosia di saper»: che Faust sia uno scienziato lo dice Goethe, ma non Gounod), nel superiore un letto ricoperto da vecchi giornali, emblema d'una realtà conosciuta ma non vissuta. È da qui che sorte Méphisto, “doppio” di Faust abbigliato esattamente come lui – «l'épée au côté, la plume au chapeau» è detto in chiave ironica – e dunque non già personificazione di Entità malefica bensì proiezione del lato più oscuro, distruttivo, *negativo* di se stesso: sì che improvvisamente noi scorgiamo in lui il lato romantico e appassionato, quello cioè *positivo*. E nel momento in cui Faust decide d'immergersi nella vita reale prima che sia troppo tardi, i contorni di essa si delineano, affermandosi nel quadro della *Kermesse* con strutture di ferro e vetro: quelle di cui la moderna Parigi andava orgogliosa, con la sua borghesia che vuole apparire (bellissima l'idea della foto di gruppo collettiva), vivendo come in una vertigine luminosa riflessa dai palloncini multicolori e dalla grande ruota di luna park sul fondo, che allo stacco del valzer comincia a vorticare sempre più veloce. Poi la scena del giardino è il cortile d'una casa piccolo borghese, coi panni stesi ad asciugare che di-

ventano molte cose: labirinto esistenziale, sipario di teatro dietro cui si cela Méphisto come un prestigiatore da strapazzo, persino simbolo d'una verginità perduta nel loro cadere a terra alla fine, tirati da un Méphisto che altri non è se non il doppio di Faust. Il gioco degli sguardi, delle posizioni reciproche, delle entrate e delle uscite, degli effetti creati dalla luce sulla fisicità dei corpi davanti e dietro quei veli candidi che sono come la materializzazione dell'intimità di Marguerite, è invariabilmente strepitoso. Bellissima anche la scena della chiesa. Una chiesa al mattino, con la luce fredda e sgradevole che cade sulle pile di sedie accatastate, sulla cartaccia abbandonata sul pavimento, sotto un immenso Cristo ligneo sovrastante Marguerite al centro, inginocchiata a seguire coi propri pensieri l'immagine di Faust, che si concretizza nella sua parte negativa, cioè a dire Méphisto: venti Méphisto, anzi, che cominciano a girarle attorno, una vertigine certo più tragica ma in fondo simile a quella rappresentata dalla grande ruota della *Kermesse*, di lancinante impatto emotivo. Il ritorno dei soldati è terribilmente realistico nei corpi martoriati dalle ferite e ancor più dalla prostrazione: tragica, disillusa umanità ridotta a bende e stampelle, che s'abbandona con rabbiosa minaccia all'onda della musica certamente più *pompier* che Gounod abbia composto, ma che stavolta assume riverberi tutt'altro che esaltatori, riversata com'è non sui soldati bensì sul comitato d'accoglienza formato dai ricchi borghesi che alla guerra non sono andati ma ci hanno mandato i soliti altri, e quindi a essa inneggiano come cosa bella e, soprattutto, vantaggiosa. Sono gli stessi borghesi protagonisti del Sabba, per nulla affatto tra le montagne dell'Harz ma nel centro di Parigi: un osceno banchetto d'uomini-stomaco, atroce inferno borghese che Faust attraversa con disgusto proporzionale alla consapevolezza d'appartenervi. Terribile l'impatto della scena della prigione: un profondo, stretto solco che in guisa di ferita attraversa il palcoscenico e da cui, solo dalla cinta in su, emerge Marguerite stretta in una camicia di forza e persa in un sogno doloroso: ma più sogna, più Faust cerca di farla uscire da quella fossa rievocandole il passato, e più ella vi sprofonda, tragicamente immobile e allucinata nel suo candore sporco che la imprigiona. E alla fine, mentre Méphisto s'incolla a Faust, che nella piena sentimentale di questo momento sembra ritrovare un ambiguo ed estremamente precario equilibrio tra i due opposti della propria natura, ecco materializzarsi, nel riquadro d'una piccola porta aperta sul grigiore ferreo del fondo, una figurina bianca: una sorta di purezza ritrovata nel candore della fanciullezza, che nel biancore della neve che cade avanza leggera giocando a saltarello verso la fessura-prigione.

Mackerras si dimostra direttore di grande sensibilità; Soyler costruisce un'interpretazione elegantissima, da grand viveur, cantata molto bene; la Freni sorpassa se stessa, che non è poco; Gedda è l'artista di sempre, in

più affermandosi quale attore di pari livello.

A fianco di simile capolavoro, un'incisione pur dai notevoli meriti quale la Erato del '76 rischia d'apparir pallida. Direzione di Lombard lenta, talora lentissima, screziata in preziosissime ancorché un po' manierate *nuan-ces*: ma cast tra i peggiori, con una Caballé al suo massimo di *nouvelle cuisine* vocale con relativo minimo di sapore espressivo autentico; un Aragall di timbro bello ma musicalità periclitante nonché accento risaputo; un Plishka tanto corretto musicalmente quanto avaro di carisma.

La Philips dell'88 ha il proprio punto di forza nella direzione leggera di Davis, dove tempi ben scelti, dinamica sfumata, uso elegante del rubato, conducono a risultati notevoli. Araiza padroneggia piuttosto bene il registro acuto, con una facilità che gli suggerisce d'interpolare un orrido do al termine del duetto del giardino: accento avaro d'immaginazione, però, circoscritto a effetti risaputi. Kiri Te-Kanawa vanifica la bellezza cremosa del timbro con accenti manierati, glaciali, tutti morti (in questa chiesa, Marguerite conversa col curato, anziché essere visitata dai fantasmi del passato e del demonio!). Nesterenko slaveggia, sorta d'inascoltabile Christoff dei poveri. E Valentin, come lo canta Schmidt, semplicemente non esiste.

L'edizione EMI del '91 è più che completa, presentando in appendice tre dei sette brani composti ma scartati prima della prima da Gounod, di cui finora si conosceva solo l'esistenza. Nell'ordine: un terzetto tra Faust, Wagner e Siebel nel corso della prima scena, che in questo modo risulta meno concentrata attorno alla solitudine di Faust; un duetto tra Valentin e Marguerite la quale ci si presenta in tal modo prima della *Kermesse*, con gran vantaggio vocale ma secca perdita in efficacia teatrale; il pezzo che Gounod aveva originariamente composto per Méphisto-phélès – e che poi sostituì con *Le veau d'or* – seguendo più strettamente la canzone della pulce di Goethe, che diventava «Maître Scarabée». In appendice, inoltre, è presente il balletto che nell'opera è sostituito da una *chanson à boire* per Faust, «Doux nectar dans ton ivresse». Riaperti inoltre tutti i tagli tradizionali, sia quelli all'interno dei singoli brani che le arie di Marguerite e di Siebel al quart'atto. Ed eliminati tutti i sovracuti di tradizione, mentre le indicazioni testuali sono scrupolosamente rispettate per quanto riguarda sia le note sia la loro durata, come ad esempio nella conclusione della serenata di Méphisto: due sol acuti da intonare perfettamente, e non due cachinni nasali come tradizione ha imposto. Tutte cose che, come sempre in tali casi, non rendono il *Faust* più bello, ma più appropriato stilisticamente sì, aiutando gli interpreti a trovare uno stile espressivo che faccia meglio risaltare talune caratteristiche intrinseche alla scrittura musicale: a rendere le quali, Plasson si dimostra fine e sensibile. L'intento di rileggere tutta la partitura alla luce d'una più attenta consapevolezza musicale, se risulta evidente nella con-

dotta orchestrale, lo è anche di più nella resa del personaggio di Méphistophélès: che costituisce uno dei capolavori maggiori di van Dam. Il quale si rifà all'antica tradizione francese dei bassi relativamente chiari, che non esitano a sacrificare parte del legato al fine di dare il massimo rilievo possibile al testo, reso perfettamente comprensibile da pronuncia e dizione esemplari, vivificate entrambe dall'eccezionale accento: mirato a plasmare non un improprio Spirito del Male bensì un ironico ciarlatano, sorta d'illusionista dai modi civili e cinici, quindi benissimo inserito nella mentalità borghese che, come non ci si deve stancare di ripetere, del *Faust* di Gounod (diverso, diversissimo da Goethe e dal suo Bignamino Boito) è la vera protagonista, punto interessata alla ricerca dell'Assoluto, e che al Maligno chiedeva non già l'Attimo Fuggente da arrestare quando fosse Bello, ma «plaisirs, jeunes maîtresses, caresses». Un Maligno quindi formato mezzano di classe, capace di mille sfumature ironiche, maliziose, insinuanti, tutte sul filo d'una leggerezza fatua che relega in soffitta il satanismo da grand-guignol per sostituirlo con un francesissimo *esprit* aderente alla minima sfumatura d'un testo che, non certo a caso, affida proprio a lui il compito di definire i reali contorni ambientali della vicenda. Canto eccellente, dunque (proprio canto: nessun ghigno, cachinno, nasalità o quant'altro di extramusicale), ma che fa tutt'uno con una recitazione del pari eccellente. La Studer è brava negli episodi più marcatamente lirici, ma delude nella *coquetterie* della canzone dei gioielli (e perché mai, in aggiunta alle brutte agilità, addirittura spiana quasi tutti i trilli?). Leech ha parecchi problemi nel tenere a freno un vibrato abbastanza invadente, ma gradevole è l'espansione lirica d'un timbro chiaro e luminoso.

L'ultima incisione di studio dell'opera risale al '93, e non era indispensabile. Direzione di routine; protagonista di voce limpida e spavalda negli acuti (anche se il do sovracuto in pianissimo che conclude «Salut, de-meure» è parecchio artificioso, e quella nota bianca scantonante nel falsetto non si può dire sia un gran che bella), fraseggio buono ma non eccezionale, pronuncia variabile. La Gasdia fraseggia molto meglio – sempre troppo nevrotica, tuttavia – ma canta peggio, con parecchie note acute sbiancate e stridule; Ramey canta invece splendidamente, a pieno agio là dove tutti i bassi stringono i denti per la preoccupazione, ovvero sugli acuti, padroneggiati con facilità e morbidezza di suono ma incapaci di sostituirsi alla personalità latitante, che una volta di più induce a constatare come il togliere ogni istrionismo sia in sé cosa ottima, ma solo a patto di sostituirvi qualcos'altro in aggiunta a delle splendide note: in mancanza, resta solo il vuoto, che forse è peggio.

Il *Faust* andato in scena nel giugno 2004 al Covent Garden fu uno dei successi più memorabili nella storia recente di quel teatro: ripreso dalla televisione inglese, sta per uscire in Dvd. Fu vera gloria? Per quanto

concerne lo spettacolo, firmato da uno dei più geniali registi della scena contemporanea, certamente sì. Idea centrale di David McVicar è che Faust voglia farsi protagonista della vita borghese del Secondo Impero, incarnata per l'appunto da Mefistofele: sicché è con lui che occorre accordarsi, costi quel che costi. Si vende l'anima (e il diavolo succhia avidamente il sangue versato per la firma), ma è il patto d'uno stolto con un saltimbanco: che lo fa ringiovanire truccandolo davanti a un improvvisato specchio da teatro – parecchio notevole, l'acrobazia della ruota in cui si lancia Alagna tornato giovinotto – prima di scaraventarlo tra i nuovi ricchi della Parigi di Napoleone III: tra i quali Mefistofele, guardato dapprima con alterigia dai tronfi borghesi, ne diventa guida materiale e dunque – come logica borghese impone – anche spirituale, conquistati a suon di bigliettoni, concreta traduzione del *Véau d'or* intonato prima di portarsi tutti, arruolati e pecoroni, a ballare nel proprio *Cabaret L'Enfer*, tra ballerine scosciate in folle break dance, dove il celeberrimo valzer della *Kermesse* sembra dipinto da Grosz. Niente giardino con verzure e pudichi arcolai, bensì angusto squallore d'una strada della *banlieue* che ha visto partire coscritti gli abitanti sotto lo sguardo avido dei borghesi panciuti che nel bordello pensano a quanto la guerra renderà loro: e Faust inneggia alla «demeure chaste et pure» in guisa di scettico blu, frac marsina e cilindro con tanto di posa finale per gli applausi. Chiave di volta dello spettacolo, quella *Notte di Valpurgis* che tanti espungono perché non sanno cosa farne. Mefistofele diventa una *drag queen* gran patronessa mondana, organizzatrice all'Opéra d'una *Giselle* che nel replicare la vicenda appena svoltasi ne svela il nero cuore segreto: Giselle-Margherita è incintissima ma costretta a ballare penosamente tra la sguaiata derisione delle altre, in tutù candido al pari della morale di cui sono paladine, le quali sputtaneggiano coi panciuti ricconi e ne riammazzano metaforicamente il fratello Valentin in nome dell'identica ipocrisia perbenista che salva invece Faust, protetto da una ricchezza più tossica della droga iniettata prima d'assistere imbambolato al balletto della propria vita, costretto dal perbenismo borghese a un mortale duello d'onore. Chapeau, Mr. McVicar, you are a genius: mai, nemmeno nel pur strepitoso spettacolo di Lavelli, le contraddizioni di un'opera amatissima dalla borghesia ottocentesca cieca davanti al proprio impietoso ritratto erano emerse con simile geniale immediatezza.

Bravo – ma non altrettanto geniale – pure Antonio Pappano, che dirige con spedita incisività una narrazione scarna, tutta in bianco e nero, scevra di coccolezzi o sdilinquimenti da melassa sentimentale, accompagnando assai bene un cast il cui super-valore di marketing non è del tutto giustificato dalla realtà vocale: Roberto Alagna recita da Oscar ma canta da routine (acuti tenuti a dismisura sul modello del celebre do della celeberrima aria, però fibrosetti, e pianissimi che falsetteggiano stim-

brati); Angela Gheorghiu è parecchio imprecisa nel second'atto, ha poca incisività negli acuti, però fraseggia con energia e nel duettare col marito il carisma si fa valere, apice un finale davvero da brivido; Bryn Terfel ha pure lui carisma da vendere a pacchi, ma gravi di sola aria risolti con aperture di suono da politeama estivo anni Cinquanta; Simon Keenlyside risolve da grande artista – e che attore! – una parte inadatta alla sua voce da baritono leggero.

Nelle incisioni elencate sotto, la data di registrazione è seguita dai nomi del direttore e dei seguenti personaggi: Faust, Marguerite, Méphistophélès, Valentin, Siebel.

1930 Henri Büsser – C. Vezzani, M. Berthon, M. Journet, L. Musy, M. Coiffier – Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. Malibran Music/Pearl/Music Memoria Cd

1938 Heinrich Steiner – H. Roswaenge, H. Singenstreu, M. Bohnen, M. Ahlersmeyer, H. Melchert – Orchestra e Coro della Radio di Berlino. Myto Cd (dal vivo, in tedesco)

1948 Vassili Nebolsin – I. Kozlovski, E. Chumskaia, M. Reizen, I. Burlak, E. Gribova – Orchestra e Coro del Teatro Bolšoi. Lys Cd (dal vivo, in russo)

1949 Wilfred Pelletier – G. Di Stefano, D. Kirsten, I. Tajo, L. Warren, I. Manski – Orchestra e Coro del Metropolitan. Arkadia Cd (dal vivo)

1950 Fausto Cleva – J. Björling, D. Kirsten, C. Siepi, F. Guarrera, A. Bolinger – Orchestra e Coro del Metropolitan. Myto/Rodolphe Cd (dal vivo)

1951 Fausto Cleva – E. Conley, E. Steber, C. Siepi, F. Guarrera, M. Roggero – Orchestra e Coro del Metropolitan. Philips Cd (dal vivo)

1953 André Cluytens – N. Gedda, V. de los Angeles, B. Christoff, J. Bor-thayre, M. Angelici – Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. EMI Cd

1958 André Cluytens – N. Gedda, V. de los Angeles, B. Christoff, E. Blanc, L. Berton – Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. EMI Cd

1959 Jean Morel – J. Björling, E. Söderström, C. Siepi, R. Merrill, M. Miller – Orchestra e Coro del Metropolitan. Myto Cd (dal vivo)

1966 Richard Bonyngue – F. Corelli, J. Sutherland, N. Ghiaurov, R. Massard, M. Elkins – London Symphony Orchestra, Coro Ambrosian Opera. Decca Cd

1966 Carlo Franci – L. Saldari, A. Maliponte, R. Raimondi, D. Trimar-chi, S. Paloulian – Orchestra e Coro della Fenice. Mondo Musica Cd (dal vivo, in italiano)

#### Discografia e videografia

1967 Georges Prêtre – G. Raimondi, M. Freni, N. Ghiaurov, R. Massard, L. Alva – Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Melodram Cd (dal vivo)

1969 Danilo Belardinelli – A. Kraus, M. Freni, R. Raimondi, M. D'Anna, M. Rochov – Orchestra e Coro del Teatro di Bilbao. GDS Cd (dal vivo)

1970 Mario Gusella – F. Labò, R. Scotto, R. Raimondi, P. Cappuccilli, E. Gimenez – Orchestra e Coro del Teatro Margherita di Genova. Bongiovanni Cd (dal vivo)

1973 Paul Ethuin – A. Kraus, R. Scotto, N. Ghiaurov, L. Saccomani, M. Dal Piva – Orchestra e Coro NHT di Tokyo. HRE Cd/Dreamlife Vhs (dal vivo)

1975 Charles Mackerras – N. Gedda, M. Freni, R. Soyer, T. Krause, R. Auphan – Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. Dreamlife Vhs

1976 Alain Lombard – G. Aragall, M. Caballé, P. Plishka, P. Huttenlocher, A. Terzian – Orchestra Filarmonica di Strasburgo, Coro dell'Opéra du Rhin. Erato Cd

1977 Georges Prêtre – A. Kraus, M. Freni, N. Ghiaurov, P. Cappuccilli, E. Zilio – Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Myto Cd (dal vivo)

1978 Georges Prêtre – P. Domingo, M. Freni, N. Ghiaurov, T. Allen, M. Command – Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. EMI Cd

1988 Sir Colin Davis – F. Araiza, K. Te-Kanawa, Y. Nesterenko, A. Schmidt, P. Coburn – Orchestra e Coro dell'Opera di Stato Bavarese. Philips Cd

1991 Michel Plasson – R. Leech, C. Studer, J. van Dam, T. Hampson, M. Mahé – Orchestra e Coro del Capitole di Tolosa, Coro dell'Armata francese. EMI Cd

1993 Carlo Rizzi – J. Hadley, C. Gasdia, S. Ramey, A. Agache, S. Mentzer; Orchestra e Coro della Welsh National Opera. Teldec Cd

2004 Antonio Pappano – R. Alagna, A. Gheorghiu, B. Terfel, S. Keenlyside, S. Koch – Orchestra e Coro del Covent Garden. EMI Dvd