

Dalla parte della platea

a cura del CIRPeM

Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali

Chiara Bocchi

La prima italiana del *Faust* di Gounod

C'è un passo contenuto nell'autobiografia di Gounod che recita così:

Quel libro [il *Faust*] non mi abbandonava mai: lo portavo sempre con me, e annotavo qua e là qualche motivo per servirmene il giorno in cui mi decidevo ad affrontare quell'argomento¹.

L'interesse che il poema di Goethe aveva suscitato nel giovane Gounod e il desiderio di musicare quel soggetto letterario maturarono a lungo nell'animo del compositore parigino e col tempo si arricchirono di nuove e significative esperienze, come le esecuzioni de *La damnation de Faust* di Berlioz nel 1846 e del dramma *Faust et Marguerite* di Michel Carré con musiche di Couder nel 1850, a cui Gounod aveva assistito con grande interesse prima di approdare alla composizione vera e propria dell'opera.

Il lavoro gli fu commissionato da Carvalho, impresario del Théâtre Lyrique di Parigi, ove ebbe luogo la prima rappresentazione il 19 marzo 1859 nella forma di *opéra-comique* con dialoghi parlati. Fu subito un successo, replicato nei vari debutti al di fuori dei confini francesi.

Tuttavia il percorso in ascesa del *Faust*, considerata una delle opere di maggior successo della storia, si rivela tutt'altro che lineare sul fronte compositivo: continui tagli, aggiunte e revisioni per esigenze di mercato caratterizzano gli anni successivi alla versione per il Lyrique, anche questa non priva di aggiustamenti in corso d'opera, prima di giungere alla forma definitiva nella quale oggi viene rappresentata. Dopo il debutto a Strasburgo nel 1860 con inserimento di recitativi cantati in sostituzione dei dialoghi parlati, è la volta della prima in Italia al Teatro alla Scala nel 1862 con libretto tradotto in italiano, mentre l'anno successivo l'opera continua la sua trasformazione in occasione della prima londinese con l'aggiunta dell'aria «*Avant de quitter ces lieux*», creata *ad hoc* per il celebre baritono Charles Santley.

Il 3 marzo 1869, a dieci anni di distanza dalla prima rappresentazione, il *Faust* debutta finalmente all'Opéra di Parigi sotto forma di grand-opéra con l'introduzione del balletto: con tutta probabilità un ragguarimen-

Cottetiana Bonna
1870

FAUST

Dramma lirico in 5 atti

Pianoforte a 3 e 4 mani



MUSICA DEL MAESTRO

CARLO GOUNOD

12035 Pianoforte solo Fr. 28
Erlau, F. Basso.

MILANO, STABILIMENTO MUSICALE DI F. LUCCA.
Proprietà dell'Editore

14041 Pianoforte a 4 mani Fr. 36
Napoli, Grand & C. Firenze, M. Dotti

Copertina dello spartito di *Faust* edito da Francesco Lucca nel 1870 (collezione privata)

to tardivo di quella che era la forma originariamente concepita da Gounod prima di accettare la commissione del Théâtre Lyrique.

In Italia, si è detto, venne rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala l'11 novembre 1862 nella traduzione italiana di Achille De Lauzières, una versione che ebbe molta fortuna e rimase per molti anni nei cartelloni di tutto il mondo, costituendo per esempio il debutto faustiano al Metropolitan di New York il 22 ottobre 1883.

La traduzione del libretto nella lingua del paese di rappresentazione era prassi consolidata nell'Ottocento e trova riscontri anche nel Novecento inoltrato; una rielaborazione cui erano sottoposte sia le opere straniere rappresentate in Italia sia le opere italiane all'estero, a meno che queste non appartenessero alle stagioni dei cosiddetti «Teatri italiani» presenti nelle principali città europee, la cui prerogativa era quella di mantenere il carattere originale delle composizioni.

Il fatto che le traduzioni rappresentassero ormai un'abitudine non costituiva tuttavia garanzia sulla qualità del risultato, soprattutto dal punto di vista della metrica e dell'adattamento del verso letterario alla frase musicale: proprio in relazione al *Faust* in italiano, nelle cronache dell'epoca si parla di «tortura» a cui viene sottoposto il testo «Onde ei ci si presenta storpiato in modo da far pietà»².

E ancora si legge:

E vaglia il vero, canto propriamente detto, canto insomma italiano, salvo qualche brevissima frase, non trovi nel *Faust*; nel quale ritmo, misura, accento, tutto è francese, talché la parola italiana sostituita dal traduttore dall'originale, è spesso tronca e talvolta male accentata³.

Benché messo in luce da testate giornalistiche diverse, non è questo tuttavia il tema su cui si scaglia la polemica scaturita a seguito della prima scaligera del *Faust*, ampiamente documentata da alcuni periodici milanesi che registrano l'avvenimento.

La questione, di più ampia portata, è piuttosto il progressivo “imbarbarimento” del repertorio nei teatri italiani, cioè l'aumento delle rappresentazioni di opere straniere, e il timore che l'opera italiana possa perdere quel primato del quale fino a questo momento ha tutto sommato goduto:

Le opere forestiere hanno dato lo sfratto alle italiane: al *Faust* succede *Marta* [di Flotow], e questa a quello, ed il buon pubblico (se ormai havvi alla Scala un pubblico della fatta di quello che soleva giudicare un tempo con bastante imparziale severità ed intelligenza) lascia che le cose camminino a lor modo, o più presto a piacer dell'impresa [...] Si direbbe che erasi fatto a bella posta per lasciar luogo ai futuri entusiasmi, e duolcene perché si coopera così alla rovina, in qualche parte premeditata,

dell'opera italiana, la quale dovrà cercare asilo appo lo straniero, se a Milano ed a Napoli, ove sono i due maggiori teatri della Penisola, la si vilipende e strazia nel modo che pur troppo si vede⁴.

Per comprendere più a fondo i toni della polemica che, vedremo, si faranno molto più accesi, occorre tenere in considerazione il contesto storico entro cui il debutto italiano del *Faust* si inserisce: solo un anno prima è stata proclamata l'unità d'Italia e del tutto naturale è la necessità di affermare, ora più che mai, il carattere di questa nazione di fresca legittimazione politica. Non deve stupire dunque che lo spirito nazionalistico e le vicende storiche si mischiassero con le questioni artistiche, oltretutto in un periodo in cui le idee di Mazzini sulla funzione della musica e più specificatamente del teatro d'opera, raccolte nella *Filosofia della musica* del 1836, erano ancora considerate fortemente attuali: non era ancora tramontata l'idea che la musica fosse un mezzo per infondere in qualche modo negli individui la passione civile e il bene morale, oltre a un senso etico ed estetico.

Così due importanti periodici milanesi, quali la «Gazzetta Musicale di Milano» dell'editore Ricordi e «La fama del 1862», recensiscono la prima scaligera del *Faust*.

Una nitida fotografia della situazione la fornisce l'articolista della «Gazzetta Musicale di Milano»:

La comparsa del *Faust* di Gounod sulle scene di un teatro italiano dovea naturalmente suscitare la gran quistione che ora agita l'arte e la tiene divisa in due partiti; quello novatore da un lato che vorrebbe romperla definitivamente col passato e seguire dappresso le orme dei romantici dell'avvenire, quello conservatore che non vuole rigettare le tradizioni della scuola italiana e privarsi di quel fascino sensuale, ma pur delizioso, ch'è la melodia pura⁵.

Di tutt'altro avviso e molto più drastico e allarmistico è invece l'intervento di Pietro Cominazzi su «La fama del 1862»:

Siamo in piena musica dell'avvenire! Le Alpi Cozie furono superate dai Galli invasori, e dove non corriamo alle difese, dalle Alpi Retiche caleranno i Teutoni: a Brenno (Gounod) succederà Hermann (Wagner), a *Faust*, alla *Regina di Saba* verranno in seguito *Lohengrin*, la *Regina Isotta* e *Tannhäuser*: accaderà della musica nazionale italiana come dell'unità politica, – ce ne contenderanno il possesso primieramente gli amici, poscia i nemici faranno il resto. Invochiamo Verdi a salvezza dell'arte nostra come invochiamo Garibaldi a salvezza della patria; ma l'uno giace iniquamente ferito, l'altro per *forza del destino* è fatalmente lontano. Che farem dunque? Stringiamoci al vessillo di Rossini, di Donizetti e di Bellini, e combattiamo: non è la prima volta che respingemmo

L'oltracotata turba che s'indraca⁶.

Con un parallelismo tra le vicende della Roma antica e quelle dell'Italia più recente e contemporanea al Cominazzi, e con un'incursione nella letteratura italiana parafrasando un verso della *Commedia* dantesca⁷, si delineano in poche righe la preoccupazione per la sorte della musica italiana e la necessità, per contro, di combattere in sua difesa.

Ma precisamente difenderla da cosa? Contro chi combattere?

La risposta è contenuta nelle prime righe dell'articolo e si riassume nelle parole chiave «musica dell'avvenire» e «Wagner».

La rappresentazione del *Faust* di Gounod diventa in questo modo il pretesto per puntare il dito contro il nuovo modo di concepire l'opera in musica teorizzato dal compositore tedesco: una progressiva dissoluzione delle forme chiuse e della ripartizione dell'azione a favore di un flusso drammaturgico e musicale continuo in cui è la triade «Wort- Ton- Drama» (parola- suono- azione) a riassumere le caratteristiche dell'opera d'arte totale teorizzata da Wagner.

Per dirla con le parole di Cominazzi:

Che è infatti al postutto, secondo l'opinione e l'esempio del Wagner, la *musica dell'avvenire* nel suo supremo concetto? Una musica nella quale la melodia non ha forma di sorta, né dee subire alcuna divisione. Non cavatine, non arie, non romanze, non duetti, e via via, nessun pezzo, come intendiam noi, che offra un piano regolare e cominci e finisca come si è fatto finora. [...] – Ogni atto d'opera debb'essere un sol pezzo – e ciò, al dire del signor Wagner, costituisce una *melodia infinita* che, per sentenza degli oppositori, non ha né capo né coda. Questo sistema escluderebbe assolutamente l'immaginazione, la facoltà, cioè, d'inventare melodie nel senso adottato sinora; e siccome il Wagner appunto e i suoi discepoli mancano di cosiffatta facoltà, supplir vorrebbero altrimenti con un caos di numeri alla deficienza delle idee⁸.

Al contrario, la «Gazzetta Musicale di Milano» trova negli elementi così duramente screditati dall'articolista de «La fama» un punto di forza dell'opera di Gounod, meritevole di larghi apprezzamenti. Si tratta di un'opera di grande finezza arricchita da un'eccellente strumentazione in grado di suscitare effetti sempre nuovi, accessibili solo a un pubblico di intenditori che sappia cogliere i significati sottesi della musica e che non si lasci semplicemente trascinare dall'impeto di facili emozioni:

È egli invece un lavoro ecletico, ispirato molto dal soggetto, scritto da un autore che alle profonde cognizioni dell'arte aggiunge un istinto d'idealismo che si presta mirabilmente all'interpretazione del dramma di Goethe. Chi non conosce il poema tedesco, e chi non è un po' addentro nei segreti dell'arte musicale non può gustare la musica del *Faust*,

perché è musica quasi sprovvista d'idee melodiche, e quindi di quelle rapide, potenti impressioni che agiscono sul volgo, sulle masse⁹.

Dunque, due posizioni nettamente differenti e due differenti correnti di pensiero che si avvicendano nelle cronache dell'epoca ad opera di critici che argomentano le loro tesi con l'abilità propria di chi fa dello scrivere di musica il suo mestiere.

Ma il pubblico in sala come ha reagito realmente? Qual è stato il suo verdetto?

Le testimonianze sono tutte concordi nell'affermare che l'opera abbia goduto di un grande favore di pubblico, con ripetuti applausi alla fine e anche all'interno di ogni atto; ma, soprattutto, che più di ogni altra cosa, sia stata la strumentazione, fine ed espressiva allo stesso tempo, ad avere beneficiato del genio creativo di Gounod.

Persino una testata di ispirazione politica come «Lo Spirito Folletto», che dedica solo saltuariamente spazio al teatro attraverso una piccola rubrica, afferma con una filastrocca:

Alla Scala le cose andavan zoppe:
il pubblico volea buoni spettacoli
e l'impresario rispondeva coppe.
Ma il *Faust*, da quanto pare,
venne le basse sorti a ristaurare,
e possiam confortarci
d'aver trovato alfine
un picciol fiore fra cotante spine¹⁰.

E ancora nel numero successivo si legge:

Alla Scala, s'insiste ad applaudire
la musica (Gounod) dell'avvenire:
onde render contenti
quei quattro intelligenti
che (bellissimo caso)
hanno Milan da capo a fondo invaso¹¹.

Ciò che invece non corrisponde o comunque non trova unanimità di giudizio sui periodici dell'epoca è la motivazione dell'indiscusso consenso del pubblico e l'aspettativa per la sorte futura dell'opera: una motivazione e una previsione che, non a caso, sono perfettamente in linea con la posizione assunta dalle diverse testate nei riguardi della tanto dibattuta *musica dell'avvenire*.

Per esempio il «Corriere delle Dame», settimanale di costume dall'approccio piuttosto obiettivo e distaccato per quanto riguarda le questioni musicali relative al *Faust* e più interessato all'analisi del soggetto let-

terario nelle sue varie sfaccettature, sostiene che l'«esito fu invero grande e inaspettato», considerando il carattere di novità che l'opera porta con sé e soprattutto considerando il livello di preparazione del pubblico italiano, abituato «da lunghi anni alla innata facilità delle melodie Verdiane e alla vuota sonorità de' suoi imitatori» e spregiatore di tutto ciò che «richiede studio e meditazione»¹². Nel contempo, tuttavia, il settimanale si dichiara fiducioso nell'apprezzamento futuro e nella maggiore comprensione di cui godrà l'opera:

Ma noi pensiamo, d'altra parte, che questa nuova opera ha in sé tali e tanti elementi di vere e peregrine bellezze, ch'essa non potrà che guadagnare quante più volte venga ripetuta e i pregi intrinseci di cui va adorna possano venir compresi dalla moltitudine. [...] e non dubitiamo che quanto più si potrà udire quest'opera, tanto meglio se ne apprezzerà il grande valore artistico¹³.

Anche «La fama del 1862» parla di «inaspettato trionfo», sebbene non ritenga il successo strettamente legato al fatto contingente e quindi alla rappresentazione, ma piuttosto al pregiudizio positivo che si era insinuato nella mente del pubblico ancora prima di assistere alla messa in scena, come effetto di quella che noi oggi definiamo un'efficace campagna di promozione pubblicitaria:

Innanzi a questa trasformazione completa dell'opera, secondo intendiamo noi, il pubblico nostro, al quale, già da più giorni, negli annunci de' giornali erasi promesso un capolavoro, perplesso, indeciso, fu colto da stupore, e – percosso dall'audace novità di quelle cose, speciosamente ingrandite dallo spettacolo, dalla luce elettrica, dal fiammeggiare de' ceri, dalle danze inserite ed all'ultimo da una gloria celestiale, in cui i pittori non si pensarono certamente di figurare il paradiso, sibbene il vestibolo di quello, – applaudì e riapplaudì, imitando il fragoroso esempio di coloro che davano mai sempre il segnale delle acclamazioni. D'altra parte era invalsa l'opinione che le bellezze, avvertite in nube, si sarebbero scoperte in tutta la loro ampiezza riudendole a mano a mano, e si volle così in anticipato gloriarne splendidamente l'autore. [...] Che non può l'entusiasmo¹⁴!

E non può che essere negativo il futuro per il *Faust* nelle aspettative di Cominazzi, il quale è del tutto fiducioso che il pubblico italiano possa rimanere ancorato al sistema allora vigente, nonostante le premesse lascino intendere il contrario:

Fra cosiffatti entusiasmi si sarebbe creduto che l'opera italiana, quale esiste e trionfa da sì gran tempo, soccombere dovesse irreparabilmente, e

che il nuovo stile, la *musica dell'avvenire* trapiantarsi ed allignare dovesse fra noi. E nondimeno, sebbene cosiffatta trasformazione sia per avventura nei voti di alcuni, non è da temere che accada in Italia, ove si ama musica in cui signoreggino la voce ed il canto, inseparabili dal concetto dell'opera, musica che parli non solo alla mente, ma innanzi tutto al cuore, musica che dilette e innalzi ad un tempo il pensiero fra i prepotenti allettamenti del bello e del vero, musica che si assorelli alla poesia, e valga a quella di completamento, musica chiara, scorrevole e quando si richiegga gagliarda e capace di esprimere il bollire delle passioni, generose o cieche, bellicose o furenti, musica immaginosa e prepotente. Finché scintilla di genio scaldi le menti fra noi, nessuno vorrà seguire gli stranieri divaganti, frutto della scienza dei numeri e d'un ingegno esercitato e dotto ma non egualmente inventivo. È quistione di feracità e di sterilità di invenzione: e la *musica dell'avvenire* provar ci vorrebbe che l'arte può vivere anche senza di quella: gli Italiani non la pensano così: ed evvi per conseguente un abisso fra i fautori dell'una ed i propugnatori dell'altra. Che la vittoria resti a noi, non è chi ponga in forse l'Italia, e n'abbiamo argomento del succinto ricordo delle parti viemmeglio applaudite nel *Faust*, nelle quali, ad onta del sistema, vagheggiavasi più o meno una melodia ed una forma¹⁵.

Il caso del *Faust* rappresenta come meglio non si potrebbe l'acceso contrasto fra conservatori e innovatori nella storia della musica italiana. Si era solo all'inizio; ma già si prospettavano quei grandi cambiamenti che, nella reale evoluzione delle cose, oggi la storia ci racconta.

¹ Carlo Gounod, *Memorie di un artista*, con prefazione di Gino Valori, I.T.E., Milano 1935, p. 96.

² *Teatro alla Scala. Faust del maestro Gounod*, «Corriere delle Dame», LX/46, 15 novembre 1862, pp. 366-367.

³ Pietro Cominazzi, *Appendice*, «La fama del 1862», XX/46, 18 novembre 1862, pp. 181-182.

⁴ *Notizie*, «La fama del 1862», XX/47, 25 novembre 1862, p. 186.

⁵ *Rivista*, «Gazzetta Musicale di Milano», XX/46, 16 novembre 1862, p. 184.

⁶ Pietro Cominazzi, *Appendice*, cit.

⁷ «L'oltracotata turba che s'indraca», vale a dire «La turba tracotante che assume parvenza di drago», è la parafrasi di un verso di Dante: «L'oltracotata schiatta che s'indraca» (*Commedia. Par.* XVI: 115); su questo caso specifico, cfr. Marco Capra, «Effekt, nicht als Effekt». *Aspekte der Rezeption der Opern Verdis im Italien des 19. Jahrhunderts*, in M. Engelhardt (hg.), *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2001, pp. 117-142: 141, nota 23.

⁸ Pietro Cominazzi, *Appendice*, cit.

⁹ *Rivista*, «Gazzetta Musicale di Milano», cit.

¹⁰ Grillo, *Bollettino Teatrale*, «Lo Spirito Folletto», II/76, 15 novembre 1862, p. 365.

¹¹ Grillo, *Bollettino Teatrale*, «Lo Spirito Folletto», II/77, 20 novembre 1862, p. 347.

¹² *Teatro alla Scala. Faust del maestro Gounod*, «Corriere delle Dame», cit.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Pietro Cominazzi, *Appendice*, cit.

¹⁵ *Ibid.*