

Gian Paolo Minardi

Una misura nuova

Les divines *mélodies* de Massenet et de Gounod.

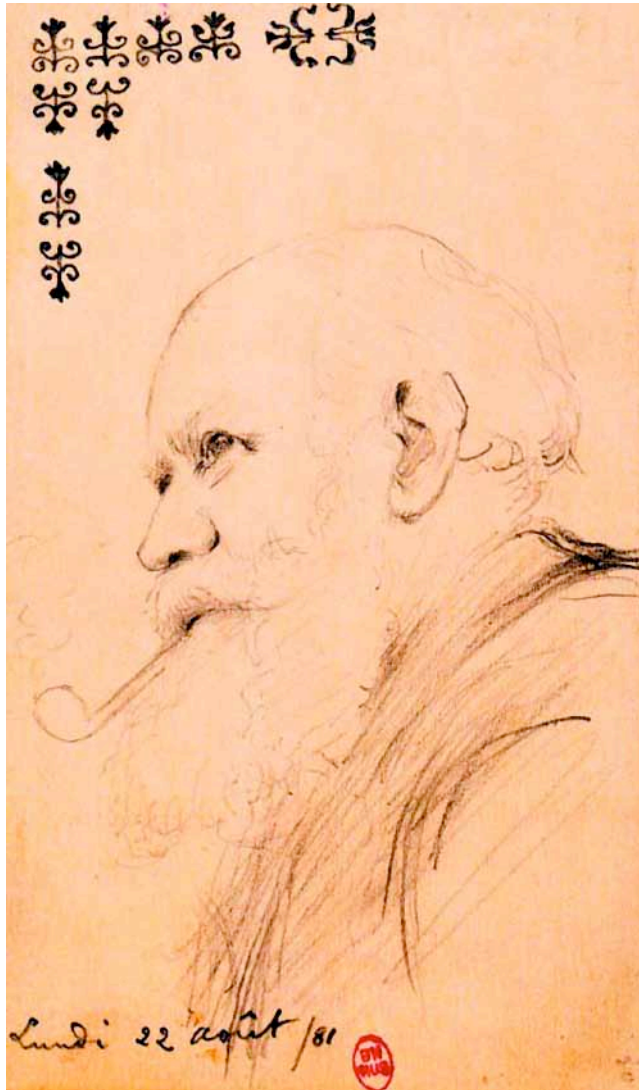
Marcel Proust

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

Su questa sospensione Gounod sta lasciando anche le pagine pulite pulite dei suoi *Memoires*, interrotti proprio nel 1859, anno in cui il *Faust* andò in scena al Théâtre Lyrique: con un successo appunto «non clamoroso», attraversato da una gran quantità di rilievi critici che ci aiutano anche meglio a comprendere cosa abbia significato allora l'apparizione sulle scene di un'opera che oggi, come poche altre, gode di una straordinaria, incrollabile popolarità.

La prima obiezione era quella, avanzata da Léon Escudier sulle colonne della «France musicale», di «aver portato in teatro ciò che bisognava lasciare al concerto». Lodava il critico francese la finezza del gusto, la grande maestria dell'orchestrazione, la *scienza* insomma, rilevando però come tutto ciò «non faccia di per sé la musica drammatica [...]. Al di fuori di due cori pieni di originalità e molto belli (fra cui quello dei soldati, in primo luogo) e di una magnifica scena del giardino tra Faust e Margherita, tutto ciò che viene cantato è smorto, incolore, privo di fuoco; tutto ciò che suona l'orchestra è graziosamente poetico, ricco di colori. E qui, a nostro parere, sta l'errore di Gounod, di aver affidato l'effetto non alle voci, ma agli strumenti».

Lo stesso Carvalho, il patron del Théâtre Lyrique che aveva suggerito al musicista l'idea di un *Faust* («Un Faust! mais je l'ai dans le ventre depuis des années», avrebbe subito abboccato Gounod), riconosceva come il primo esito dell'opera fosse stato estremamente contrastato e come molti ne avessero giudicato la musica «incomprensibile». Affermazione che trova un altro testimone ineccepibile nel tenore Barbot, primo interprete



Jean Gounod, *Charles Gounod*, 1881 (Bibliothèque Nationale, Parigi)

del ruolo protagonista:

Il pubblico non applaudiva che l'aria di Margherita e il coro dei soldati... Ho sentito persone di gusto, artisti, compositori chiedersi ciò che Gounod avesse voluto fare. Si trattava non di musica, ma di aberrazione musicale, un'opera incomprensibile.

Le considerazioni sul favore del pubblico annotate da Gounod al termine dei suoi *Memoires* sembrano così trovar conferma anche nelle vicende esterne del *Faust*; a poco a poco il suo cammino sulle scene parigine andò facendosi più sciolto: nell'aprile del '60 fu allestito a Strasburgo nella versione modificata dall'autore che aveva messo in musica anche i recitativi, in origine parlati, per arrivare poi all'Opéra di Parigi, nel marzo del '69, completamente trasformato da *opéra-dialogué* di mezzo carattere a vero e proprio *grand-opéra*. Successo che si diramò ben presto in tutto il mondo (in Italia il *Faust* decollò festosamente alla Scala nel novembre del 1862).

Sulle ragioni dell'iniziale "incomprensibilità", tuttavia, occorrerebbe soffermarsi più a lungo per scoprire quella peculiarità che non era sfuggita a un orecchio fine e quanto mai avvertito quale quello di Berlioz, mosso da particolare tensione avveniristica, ossia la qualità della melodia:

L'aria di Faust «Salut, demeure chaste et pure» mi ha molto colpito. È di una bellezza sentimentale molto vera e profonda. Il pubblico l'ha applaudita, ma non abbastanza. Avrebbe meritato di esserlo venti volte di più. Non conosco nulla di più scoraggiante di questa tiepidezza del pubblico francese verso le bellezze musicali di una tale natura. Esso le ascolta appena. La melodia è per lui inafferrabile: il movimento è troppo lento, il colore troppo dolce, l'accento troppo intimo.

Dunque una misura di calibro diverso da quello impiegato dal pubblico, che era d'altronde l'unico pubblico possibile allora, abituato al tipo di vocalità dominante nel *grand-opéra*, una vocalità, vale a dire, che alternavano il passo ben squadrato di stampo neoclassico alla declamazione fortemente rilevata, ciò che spiega appunto le osservazioni di Escudier, lo «smorto, incolore, privo di fuoco», un gusto scipito insomma per palati abituati ad altre spezie e sapori di ben più marcata fragranza.

L'incontro di Gounod col teatro, d'altra parte, fu in fondo in fondo più necessità che vocazione, segno pure questo di una contraddittorietà che sembra fasciare, non senza un suo segreto fascino anche, la personalità del musicista francese, quasi una costante che si riafferma con insistenza attraverso vari momenti della sua vita, come vari aspetti del suo comporre.

«Prima del 1870 un compositore francese così folle da arrischiarsi sul terreno della musica strumentale, non aveva altro mezzo per far eseguire le proprie opere che organizzare di persona un concerto, ed invitare i suoi amici e la critica»; una condizione, questa descritta da Saint-Saëns, che può spiegare l'avvio teatrale di Gounod, musicista che sembrava votato verso tutt'altra direzione, quella svelata in particolare alla sua inclinazione misticheggiante dalla grande arcata della "classicità", arcata che prendeva le mosse da Palestrina, musicista subito adorato dal giovane Gounod fin dalle sue frequentazioni vaticane. Annoterà poi nei *Memoires*:

Nell'udire un'opera del Palestrina accade come alla lettura di una delle grandi pagine di Bossuet: non si è colpiti da alcun passaggio, ma, alla fine, ci si trova ad altezze prodigiose; la parola, servendo docilmente il pensiero, non distoglie né impaccia, e vi trovate alla serenità senza scosse, senza diversivi, senza malversazioni, condotti da una guida misteriosa che non si è fatta vedere.

Arcata proseguita poi, nelle predilezioni più strette, con Bach e Mozart per arrivare a Mendelssohn, le cui opere Gounod aveva potuto conoscere direttamente dalla sorella del compositore, Fanny, durante il suo soggiorno romano quale vincitore del Prix de Rome; e che avrà anche la fortuna d'incontrare a Lipsia, con la presentazione della sorella, ricevendone una significativa attestazione dopo avergli fatto ascoltare il «Dies irae» del *Requiem*: «Amico mio – gli avrebbe detto l'autore del *Paulus* – questo pezzo potrebbe avere la firma di Cherubini».

Un compositore di musica sacra dunque con tutti i crismi, il che non voleva dire successo, però, perché, riconosceva egli stesso, «le occasioni e i mezzi per farsi conoscere sono eccezionali, e si rivolgono ad un pubblico intermittente anziché ad un pubblico assiduo come quello del teatro». E aggiungeva Gounod, forse con il senno di poi: «[...] che infinita varietà nella scelta degli argomenti per un autore drammatico! Che campo aperto alla fantasia, all'immaginazione, alla storia!».

A rendere reale la tentazione teatrale del musicista trentenne fu Pauline Viardot, la sorella della Malibran, anch'essa cantante celebre e moglie del direttore del Théâtre des Italiens, Louis Viardot, la quale si mostrò tramite attiva nel far sì che il compositore ottenesse dal celebre e richiestissimo Emile Augier un libretto, quello di *Sapho*. Un incontro, questo con la Viardot, conosciuta a Roma nel salotto dell'Accademia di Francia, che non si sottrae, nella rievocazione del compositore, a un rimarcato gioco di coincidenze:

A dodici anni, avevo udito la Malibran nell'*Otello* del Rossini e da quel-

l'audizione era nato il mio sogno di dedicarmi alla musica; a ventidue anni, feci la conoscenza di sua sorella, la signora Viardot, per la quale dovevo, a trentadue anni, scrivere la parte di Saffo da lei creata nel 1851 sulla scena dell'Opéra con sì smagliante arte.

Se nella scelta di *Sapho* può scorgersi ancora il segno di quella "classicità" che ha plasmato la formazione del musicista, più difficilmente esso si avverte nella seconda esperienza teatrale, in quella *Nonne sanglante*, su libretto di Scribe e di Delavigne, rutilante di umori neri, dove se mai è ancora l'effettismo del *grand-opéra* a guidare la suggestione: non è fatto trascurabile, tuttavia, che entrambe queste opere abbiano incontrato l'ammirazione incondizionata di Théophile Gautier e di Berlioz.

Il progetto di *Faust* prese realmente vita nel 1856, dall'incontro di Gounod con Jules Barbier e Michel Carré, assai famosi sulla ribalta teatrale di quegli anni, i quali si erano subito resi disponibili all'idea del compositore, così come lo era stato Carvalho, direttore del Théâtre Lyrique. Fu quest'ultimo, tuttavia, che avendo saputo di un altro prossimo allestimento di un *Faust*, con musiche di Emmerly, sulle scene del concorrente Teatro di Ponte San Martino, ritenne prudenzialmente di soprassedere: «l'inattesa contrarietà mi abbatté – annoterò poi Gounod – e per otto giorni non potei dedicarmi ad altro lavoro». Ma l'interruzione fu compensata dalla nuova commissione di Carvalho, un lavoro comico, *Le médecin malgré lui*, rappresentato il 15 gennaio 1858 per l'anniversario della nascita di Molière cui il soggetto s'ispirava; e per quanto il primo impegno sul versante comico di un compositore che aveva operato su tutt'altro fronte non lasciasse intravedere prospettive di successo, questo arrivò, in maniera trionfale addirittura, e si ripeté ininterrottamente per più di cento rappresentazioni.

Accantonato, non troppo felicemente, il *Faust*, al Teatro di Ponte San Martino, tornò d'attualità il progetto originario di Gounod, così che l'opera poté avviarsi verso il decollo sulle scene: non senza aver superato altri scogli. Innanzitutto gli interventi di Carvalho che indussero Gounod a sacrificare consistenti parti dell'opera, la cui durata originaria avrebbe superato le sei ore; è difficile, tuttavia, aver idea della consistenza reale della prima stesura dato che i manoscritti autografi sono ancora custoditi dagli eredi, mentre Gounod per le varie riprese dell'opera si dimostrò oltremodo disponibile a numerosi riasseti. Chi ha tentato di ricomporre l'originale mosaico ha segnalato l'esistenza di un numero piuttosto notevole di parti che, per varie ragioni, non hanno mai trovato vita scenica: così un terzetto tra Wagner, Siebel e Faust dopo il monologo del protagonista del primo atto; un duetto tra Valentino e Margherita dopo la *Kermesse*; una diversa versione dell'ino dell'oro e dell'arrivo di Siebel nel giardino di Margherita; e ancora

la cavatina di Faust del terz'atto avrebbe avuto un'altra struttura, concludendosi con un recitativo; il quarto atto si apriva con un coro di ragazze; mancava per contro il coro dei soldati, che Gounod riciclò in seguito da una sua opera rimasta incompiuta, *Ivan le Terrible*; al posto del coro figurava invece un'aria di Valentino, così come l'ultima scena dell'opera, quella della prigione, si apriva con un ampio monologo di Margherita, in delirio.

Per l'impresa vennero poi altri guai dalla censura, di cui Carvalho temeva a ragione l'intervento, in particolare per quanto riguardava la scena della chiesa; a salvare la cosa fu la stessa forza di seduzione della musica di Gounod: grazie ad essa, infatti, l'opera poté ottenere l'approvazione del nunzio apostolico, monseigneur de Ségur, la cui cecità contribuì evidentemente a concentrare la propria attenzione – durante la prova cui assistette – sui valori musicali, rimanendone conquistato, pare, fino alle lacrime.

Infine le difficoltà connesse alla distribuzione dei ruoli: quello di Margherita, richiesto dalla moglie di Carvalho, Marie Miolan (anche se poi Gounod riconoscerà che «quella scelta fu una vera ispirazione»); più travagliata invece la vicenda per il ruolo protagonista, in quanto il tenore Guardi «non poté sostenere un peso tanto importante e considerevole, quantunque avesse una voce piacevole ed un fisico conveniente»; così che poco prima della rappresentazione si dovette sostituirlo con Barbot. La prima accoglienza, dopo il debutto sulle scene del Théâtre Lyrique la sera del 19 marzo 1859, fu, come si è detto, non particolarmente entusiastica; e ciò sia per quelle ragioni di difficile “intelligibilità” di una musica le cui sottigliezze, metriche e timbriche, risultavano vere e proprie sconcertanti novità a un pubblico assuefatto a moduli ben più scontati, ma anche per l'eccentricità con cui risultava scorciato il grande tema goethiano, avendo il musicista concentrato ogni attenzione sul personaggio di Margherita. Un'angolazione questa che segue il profilo sentimentale, trapassato nel suo candore dalla passione e dal rimorso della giovane fanciulla, che Gounod aveva in parte accolto dal taglio del libretto, a sua volta modellato sul «drame fantasque» di Carré dove appunto l'amore di Margherita per Faust trovava la maggior emergenza.

Una delimitazione ben consapevole che sembra offrire al musicista i termini drammaturgici più adeguati alla sua vena immaginativa. Il tema di Faust, del resto, da tanti anni impegnava la fantasia e forse i progetti di Gounod, dal 1838 quando gli capitò tra le mani il poema di Goethe nella traduzione di Gérard de Nerval, ciò che anche può lasciar comprendere la particolare direttrice di lettura, dove la dimensione poetica sembrava assumere decisa prevalenza su quella “filosofica”. Il testo di Nerval divenne così per Gounod una lettura inseparabile durante il soggiorno roma-

no: «[...] il *Faust* non mi abbandonava un solo istante, lo portavo sempre con me e abbozzavo qua e là qualche motivo per servirmene il giorno in cui mi fossi deciso a scrivere l'opera che realizzai solo diciassette anni più tardi». Dalla stessa traduzione di Gérard de Nerval nel 1829 aveva ricevuto una forte suggestione Berlioz che scrisse le *Otto scene dal Faust*, divenute poi *La dannazione di Faust*. Un altro ricordo di Gounod rievoca la prima ispirazione per la *Notte di Valpurgis* ricevuta nell'estate del 1840 mentre passeggiava di notte lungo le scogliere di Capri.

Non è forse senza rilievo su tale esaltazione ricevuta da Gounod la mediazione di Nerval, un poeta proiettato verso un orizzonte quanto mai lontano da quello goethiano, dove il mito di Faust ha trovato la sua più alta sublimazione, quell'«Iliade della vita moderna», come lo definì Puškin; uno di quei personaggi Faust che, come ha sottolineato George Steiner, possiedono la forza di autoriproduzione dalla mitologia antica: Faust, Amleto, Don Giovanni, Don Chisciotte. Faust e Don Giovanni in particolare, per i quali si può parlare di una vera e propria dinamica del mito, di un ruolo archetipico, caratterizzati entrambi da una grande vitalità autoriproduttiva. Per quanto separati nella loro storia, i due miti sembrano avvicinarsi, «due cugini» dirà George Bernard Shaw. Ciò avviene con un singolare passaggio di testimone proprio nella stagione romantica quando Don Giovanni sembrò ammalarsi di faustismo, come ha riassunto mirabilmente Giovanni Macchia:

Correndo verso il piacere, si costruì dentro il proprio inferno. Attraverso i sensi, volle raggiungere l'assoluto: e non gli restò che la cenere. Seguendo la via inversa di Faust, ne è come la prosecuzione ideale: forsennato nella ricerca, cupo nella sconfitta.

Scorrendo le varie incarnazioni, da quella mozartiana a quella di Hoffmann, quindi a quella di Kirkegaard, Don Giovanni si trova a operare a fianco di Faust nel lavoro di Christian Grabbe, *Don Giovanni e Faust* appunto, riguardo al quale Hebbel notava come «non fossero in nessun modo due persone distinte, perché ogni Don Giovanni termina da Faust e ogni Faust termina da Don Giovanni», pur con motivazioni diverse, come preciserà Victor Hugo, «il primo si dannava per godere, l'altro per conoscere. Uno è un gran signore, l'altro un filosofo. Don Giovanni è il corpo, Faust lo spirito». Ancora un tramite emblematico di tale convivenza è offerto da un altro poeta romantico, Lenau, il quale guida entrambi i personaggi in tragico parallelo verso una stessa fine, Don Giovanni si lascia uccidere in duello dal suo contendente, Faust, ormai perduta di vista la propria vocazione, la ricerca della verità, dub-

bioso ormai della sua stessa natura, si trafigge. Acuto il contrasto tra il Faust goethiano, che finiva redento, e l'altro, che aveva sfidato Dio e deciso di arrivare alla verità anche attraverso il peccato, che finiva all'inferno. Lo sdoppiamento, nella forma Mephisto-Faust, tocca significativamente l'esperienza lisztiana, in un'identificazione con la sua personalità proiettata verso un futuro inteso quale superamento delle convenzioni, proprio nel gioco di alternanza che oltrepassa la pura contrapposizione tra bene e male, e in questo si può comprendere l'aderenza con le ragioni profonde dell'opera goethiana dove, come ha detto Lukacs, «l'antitesi Faust e Mefistofele non è l'antitesi tra ascesi e piacere dei sensi ma la dialettica concreta e reale dell'umano e del diabolico nell'ambito del godimento sensuale della vita». Tale dualismo permea come una costante molte opere di Liszt, ma soprattutto la *Faust Symphonie*, sul cui progetto non è improbabile abbia influito il precedente della *Faust-Ouverture* di Wagner (1840); lo lascia capire la corrispondenza tra i due musicisti. Quando Liszt osserva la mancanza «di una frase delicata, tenera, melodiosa, à la Gretchen», Wagner precisa il progetto originario: una prima parte (l'Ouverture), «Faust nella solitudine», cui avrebbe dovuto seguire un'altra in cui «il femminino gli appare soltanto come immagine nata dal suo desiderio, ma non dalla sua divina realtà: ed è proprio questa immagine insufficiente di quanto desidera che egli rompe nella sua disperazione. Era la seconda parte soltanto che doveva rappresentare Gretchen, la donna».

Praticamente il progetto di Liszt, che sarà arricchito di una terza presenza, quella di Mefistofele (i cui temi, significativamente, sono gli stessi del primo movimento, quello di Faust, come deformati attraverso uno specchio). La rivisitazione del mito di Faust da parte di Liszt sembra riassumere in tutta la sua sete di assoluto espressa dall'individuo il travaglio romantico, portato fino all'estremo limite della virtualità del linguaggio tonale. Altre illuminazioni accenderà il mito, in una proiezione di utopica assolutezza: sarà quella, senza dimenticare il nostro Boito, accolta da Mahler nella sua Ottava Sinfonia, e ancora quella che guiderà Busoni lungo la travagliatissima strada del suo *Doktor Faust*, il cui cammino può essere sintetizzato nelle parole che il compositore mette in bocca al protagonista: «solo chi guarda innanzi ha lo sguardo lieto». Ma Faust continua il suo cammino vestendo nuovi panni, intricandosi ancora con Don Giovanni nella stravinskiana *Carriera di un libertino* per proseguire fino ai nostri giorni, con Pousseur, con Rihm, con Schnittke. Come ha detto Norman Mailer, «siamo una generazione faustiana decisa ad incontrare Dio o il Diavolo prima di essere spacciata, e l'ineluttabile marca dell'autentico è l'unica chiave a nostra disposizione per entrare».

La rapida digressione lascia intendere la diversa ampiezza d'orizzonte

entro cui si è collocato Gounod rispetto alla vastità di significati racchiusi nel poema goethiano, anche se tale soverchiante problematica non ha impedito al musicista di distillare un frutto di rara prelibatezza, oltretutto meritorio, come ha giustamente colto Giorgio Vigolo:

All'ingegno, infinitamente più terra terra del nostro musicista, era riservata la sorte, come a Medoro con Angelica, di cogliere il fiore di quella tanto ambita situazione poetica e cavarne un semplice e popolare melodramma.

Affermazione comprovata dai tanti sostenitori in terra tedesca, tra cui una voce autorevole quale quella di Hanslick. E tuttavia distanza che ha condizionato nel tempo la valutazione critica del capolavoro: se infatti Hugo Riemann sottolineava che «lo stile di Gounod è molto simpatico a noi altri tedeschi, perché è quasi più tedesco che francese e ricorda qualche volta Weber o Wagner», non mancava pure di rilevare «che egli non è del tutto puro e a tratti cade nel sentimentale e nel canzonettistico». Né meno esplicito è il giudizio di Verdi, il quale in una lettera del 14 ottobre 1878 all'amico Arrivabene così scriveva:

Gounod è un grande musicista, un grande talento che fa il pezzo da camera e l'istromentale in modo superiore tutto suo. Ma non è artista di fibra drammatica. Il *Faust* stesso, benché riuscito è diventato piccolo nelle sue mani.

Giudizio che avrà modo di ribadire alcuni anni più tardi, nel 1886, a Paul Fresnay:

Quanto a Gounod, che conosco personalmente, è un talento delicato e affascinante: il suo *Faust* è un'opera di prim'ordine, benché non abbia seguito né reso Goethe come ha fatto Boito nel *Mefistofele*.

Boito il quale a sua volta giudicherà, tutto preso com'era dagli intrighi goethiani, l'opera concorrente come un risultato «ideale e vago»; ma proprio il richiamo a Boito rende invece attiva l'immagine con cui Gounod appariva agli occhi dei nostri “scapigliati”, di protagonista cioè di quella «musica dell'avvenire» che se aveva il proprio centro musicale nella predicazione wagneriana (ma Wagner aveva giudicato il *Faust* un lavoro «goffo, disgustoso, nauseante, volgare e venalmente affettato»), si allargava assai più liberamente a comprendere ogni tentativo volto a liberare la musica e il dramma da convenzionali costrizioni. Così che suona come singolarmente lungimirante la peculiarità con cui Emilio Treves recensiva l'opera dopo la prima italiana, a Milano, nel novembre del 1862: evitando di proposito di fare «appunti al maestro se musicò solo la parte drammatica lasciando da banda la parte filosofica», il mae-

stro scrittore concentrava la sua attenzione su alcuni aspetti linguistici:

La scuola a cui appartiene il Gounod, ha preso il sistema d'interpretare ogni verso, ogni parola. Non abbiamo bisogno di avere il libretto in mano; intendiamo, sentiamo tutto; *ut pictura poësis* insegnavano gli antichi ed oggi si aggiunge: come la poesia, la musica. Questo sistema, sia giusto o falso, è ormai consentaneo allo spirito generale del nostro tempo, ch'è spirito analitico, critico [...]. Nella musica italiana, l'aria, il duetto, la cavatina, non sono molto logici; quel tenore che dice *addio*, *addio* e poi si pianta lì a cantare l'aria, ci pare un uomo dell'altro mondo.

Per quanto possa ora apparire polemicamente e astrattamente preconcetta, l'annotazione sembra riportarci a quello che, in fondo, è il dato specifico offerto dalla partitura del *Faust*, la sua qualità melodica, proprio nel senso che assume la nozione di *mélodie* entro il crocevia dei fatti musicali di quegli anni, in Francia; dove le interminabili dispute teoriche che hanno accompagnato la vita della *romance*, gli eterni conflitti sulle giuste relazioni tra lingua e musica – ricordate le prescrizioni del «*maître de musique*» a M. Jourdain nel *Bourgeois Gentilhomme*: «*Il faut, monsieur, que l'air soit accomodé aux paroles*»? – sembrano trovare un raro momento di equilibrio nella cosiddetta *mélodie bourgeoise* fiorita nel clima del Secondo Impero; tramite di una comunicazione sentimentale che sembra uscire magari dalla gelosa protezione di certi empirei per sciogliere il proprio respiro secondo battiti più comuni, borghesi appunto, non priva tuttavia di una sua misura, di quel dato che poi risulterà come il fattore segretamente dominante della musicalità francese, fino a Debussy e oltre.

Ora, è proprio il terreno della *mélodie* quello su cui fiorisce e si definisce l'essenza dell'arte di Gounod, e non soltanto attraverso la produzione specifica, quella che conta oltre duecento pagine cameristiche, quasi sempre squisite, ma come momento centrale di una più ampia e scambievole connessione che tocca e coinvolge, inevitabilmente, il discorso operistico.

Senza sfuggire peraltro all'intreccio di contraddizioni che sembra avvolgere la personalità del musicista e prolungarsi attraverso i giudizi sulla sua opera: così da un lato quelli tendenti a riconoscere nella mano dell'autore del *Faust* la volontà di stabilire sempre la sovranità della linea vocale; dall'altro invece le riserve su un eccesso di morbidezza, di quel troppo filtrato lavoro di mezze tinte cui sembra alludere Tristan Klingsor quando parla de «*les sucreries un peu fades de Gounod*».

Permane insomma il sospetto di un manierismo, un po' troppo intriso di sacro e profano di cui l'equivoca testimonianza è ancora riflessa dalla *Méditation sur le premier prélude de Bach*, specie dopo che l'originario testo di Lamartine venne sostituito da Gounod con le parole latine del-

l'*Ave Maria*; vero e proprio emblema, d'altro canto, di una personalità dibattuta tra il mito di una intangibile classicità e le pulsioni di una religiosità carica di autosuggestioni e trasudante una non troppo celabile sensualità. Sul filo di questa ambiguità, ben incorniciata del resto entro la temperie perbenistica del Secondo Impero con la sua ostentata vocazione a un nuovo decoro religioso, *pompier*, prendevano piede non poche sortite ironiche attorno al nostro compositore, la cui musica veniva appunto definita un «bidet à l'eau bénite».

Ambiguità che non sfuggiranno allo stesso Gounod, l'«Abbé Gounod» come arriverà persino a firmarsi, il quale un giorno confessava: «se un buon cattolico mi anatomizzasse, resterebbe sorpreso da cosa c'è dentro di me»; e che i fatti renderanno talora fin troppo esplicite, come quella singolare vicenda in cui Gounod incappò in Inghilterra, dove si era trasferito durante la guerra franco-prussiana, un legame davvero incredibile con una donna, la terribile Georgine Weldon la cui influenza rappresenterà poi un incubo per tutta la vita: un vero e proprio plagio che si prolungherà addirittura oltre la morte del compositore se nel 1902 la Weldon pubblicherà un gruppo di liriche attribuite falsamente a Gounod e vantate come lascito spirituale del suo davvero demoniaco legame col musicista.

Dall'altro lato invece, come a neutralizzare tali debolezze, la fede in una primaria classicità: un merito per molti, tra cui Debussy il cui riconoscimento, «il collabore avec Bach», premiava soprattutto l'immunizzazione dal mondo wagneriano (una difesa questa di Debussy che era forse anche un piccolo debito di riconoscenza verso chi, nella sua qualità di accademico, aveva espresso il proprio voto favorevole per l'assegnazione del Prix de Rome nel 1884 al giovane autore de *L'Enfant Prodigue*, ciò che non impedirà al musicista, qualche anno dopo, in una lettera al principe Poniatowski, di parlare del *Faust* come «massacrato da Gounod»!). Una semplice operazione di travestimento, secondo la formula della grande tradizione germanica a lui cara, da Bach a Mendelssohn, per altri, invece; così che, come ha scritto George Servières, sotto tale apparato di grande dignità formale non rimarrebbe, nella sostanza, che «un métier de fabricant de cantiques de cathéchisme ou de scènes pour voix de basse».

La lettura della partitura di *Faust* sembra in realtà allontanare simili giudizi, riportandoli ai comprensibili eccessi polemici dell'osservazione contemporanea. Subito esemplare il preludio che risulta come un vero e proprio terreno genetico dei tanti spunti tematici che percorrono l'opera, e come specchio anche, nella sua struttura in due parti, della personalità di Gounod, divisa tra il raccolto ascetismo di ascendenza arcaica e la più sentimentale inclinazione melodica. La prima sezione del

preludio, con cui si apre l'opera, appare appunto come un richiamo a un passato in cui la scrittura contrappuntistica germinante da cellule sonore minime sembra condensare un lungo spessore storico, da Palestrina a Mendelssohn, emancipato tuttavia da ogni possibile gioco di ricalco dall'instabilità cromatica che lo pervade; eppure in questo sinuoso ondeggiare, quasi un borbottio di elementi primari che cercano la propria definizione e che svela altresì come primo segnale introduttivo la tensione drammatica che gli atti successivi andranno a determinare, contiene già in sé le premesse musicali di quella più espansa melodia che illumina con la sua dolcezza la seconda sezione del preludio, ripresa poi fedelmente nell'aria di Valentino; come pure dalla stessa cellula melodica deriva la coda del preludio, così cullante, dove affiora un altro elemento, quel pedale di quinte vuote, che pervaderà qua e là, con la sua connotazione popolare, l'intera opera.

Per dire, insomma, di quale consapevolezza strutturale sia trapuntata un'opera che trovò i suoi primi successi nel fascino puramente melodico; straordinario, non c'è dubbio, ma reso ancor più organicamente operante da quell'unità compositiva realizzata con suprema, modernissima maestria da Gounod che trae linfe con estrosa leggerezza inventiva da ben determinati elementi; dove appunto, secondo un'aurea pratica, invenzione ed elaborazione si stringono tra loro in un nesso praticamente indistinto.

È una cifra abbastanza inconfondibile questa che Gounod imprime alla vicenda drammatica, sottratta alla più diretta evidenza e invece riannodata in filigrana, attraverso mezzi squisitamente musicali: così che ogni trapasso, ogni trasalimento appare più che descritto o commentato, come più intrinsecamente motivato dalla musica stessa. Si pensi alla fisionomia di Mefistofele, così sottilmente ambigua, ma per nulla "diabolica" nel senso più convenzionale: il lavorio devastante l'animo umano è registrato più sottilmente dalla trama musicale dove, come ha colto l'occhio infallibile di Roman Vlad, «s'insinuano pianissimo le fatali sigle ritmiche del *Don Giovanni* di Mozart (tanto amato da Gounod) e più ancora laddove, prima della magica apparizione di Margherita, offerta a Faust come esca seduttrice per indurlo a firmare il patto, la tonalità viene sospesa per ben sette battute».

Straordinariamente sensibile, il piano armonico si muove lungo due versanti, accomunati comunque dallo stesso filtro di raffinatezza, testimonianza del fatto – è ancora un'osservazione di Vlad – che a Parigi aveva vissuto Chopin e che, più tardi, vi opererà Ravel: da un lato quello che definisce l'ambiente, impregnato di sapori vagamente popolari ed è la pagina sfrenata della *Kermesse* o quella arcana della ballata del re di Thulé; dall'altro le finezze che intarsiano con evocazioni madreperlacee le melodie più sinuose e gli slanci leggeri dei ritmi di

danza, altra invenzione questa con cui Gounod percorre l'itinerario drammatico dell'opera, ma come defilandosi dal gorgo per lasciar filtrare invece insidie più sottili; fino alla proiezione visionaria che tali movenze assumono nella grande scena finale della prigione, memorie diafane eppur cariche di dolcezza, l'ambigua misura della morbida religiosità di Gounod forse, ma senza dubbio misura di sicura intensità drammatica, e anche di un rinnovato equilibrio stilistico.

È questo infatti il dato più obiettivamente riconoscibile, al di là delle diverse risonanze recate dal tempo, che la partitura di *Faust* ci propone, quello di un ammirevole equilibrio della declamazione musicale che sembra riportare il discorso, e proprio quello teatrale, alla maggior tradizione francese di Lully e di Rameau. Vi è infatti nella pagina musicale di Gounod un senso istintivo della prosodia che si avverte guidare la mano del compositore nell'evitare ogni frizione tra accenti poetici e accenti musicali. Si può capire meglio la portata di questa novità coltivata dal musicista attraverso la diagnosi che Camille Saint-Saëns tracciava, in *La poésie et la musique*, circa lo stato in cui versava attorno agli anni Cinquanta la prosodia musicale, uno degli elementi fondamentali appunto di quella tradizione musicale di Francia che vedeva l'espressione vocale a ricalco della giustezza della parodia declamata. Scriveva dunque l'autore del *Samson*:

È attorno alla metà del secolo che si fa luce una forma di disdegno del verso e della prosodia. Si era immaginato infatti che al di fuori della cesura e della fine del verso, non portando nessuna sillaba l'accento, l'accento musicale potesse posarsi liberamente; e a pensare ciò non erano soltanto i musicisti ma gli stessi poeti; quando uno di essi scriveva le parole per un'aria conosciuta, lo faceva in base a tale principio. Il risultato era un disastroso *charabia* al quale ci si era abituati, pur riconoscendo che era impossibile, ascoltando un brano cantato, di intendere le parole.

Gounod affrontò da solo questo problema, mostrando fin dalle sue prime composizioni vocali un cura particolare nell'adeguare il rapporto prosodico, senza peraltro alcuna predeterminata sistematicità che finisse per sacrificare una delle due componenti.

Nasce da tale fusione quella visione fluida che traspare da ogni melodia gounodiana, e che dà ad essa quell'ampiezza ariosa, nonostante la prevalenza nelle sue pagine cameristiche della forma strofica. La naturale leggerezza di mano con cui egli disegna la propria scrittura melodica sul tracciato del verso rappresenta come uno specifico della sua invenzione musicale: che non sembra per questo subire alcun condizionamento; com'è stato giustamente osservato, infatti, anche le melodie che Gounod ha adattato successivamente ad altri strumenti – il caso ad

esempio della *Méditation* trascritta dal musicista per una formazione strumentale cameristica – riescono a mantenere intatta, benché privata dell’armatura prosodica, la propria armoniosa qualità di seduzione.

E appunto questo senso di naturalezza, che nasce dall’abilità del compositore nel saper creare, attraverso l’impiego di vari tipi d’accento, la sintesi tra ritmo musicale e ritmo poetico, doveva rappresentare un certo disagio per il pubblico. Per chi aveva l’orecchio abituato alle scansioni sempre ben rilevate, proprie del gusto del *grand-opéra*, quel fluire di parole e musica che il compositore del *Faust* faceva uscire così leggermente dalla bocca dei suoi personaggi doveva apparire indubbiamente inusitato, difficile; tanto più sullo sfondo della smisurata prospettiva goethiana entro la quale egli si era scelto con cura il più ristretto e protetto rifugio sentimentale. Solo ascoltatori dalle antenne vigili, tra cui Berlioz, si è già detto, potevano avvertirne la novità. Che era poi la novità nella misura: misura a volte calata sul gusto corrente, l’amore per la simmetria, ad esempio, che regola la struttura della melodia più famosa dell’opera, «Salut, demeure chaste et pure» (dietro la cui trama opera tenuamente ma forse incancellabile l’eco dell’«Adagio» del Terzo Concerto di Beethoven), tutta giocata sulla ripetizione al grado superiore della stessa frase, poetica e musicale, soluzione che Busoni, un “faustiano” anche lui, ma in tutt’altra direzione drammaturgica – nel suo *Doktor Faust* manca addirittura il personaggio di Margherita – citava in un suo studio per un trattato sulla melodia come «da evitare», non mancando tuttavia di annotare tra parentesi, accanto alla citazione musicale della cavatina gounodiana, «molto gradita!».

Ma spesso la misura di Gounod si fa meno esternata, quasi sfuggente: un episodio toccante di tale mobilità lo si può cogliere alla fine del terzo atto, nel «Larghetto» che conclude il duetto, dove la melodia che avvolge il soliloquio sognante di Margherita, «Il m’aime! Il m’aime!», pare svaporare in una dimensione di ineffabile impalpabilità, trascendente ogni più definita impaginazione.

Una misura appunto che pare riannodare nella più diretta naturalezza il sentire corrente a una vocazione antica della musica francese, a quella leggerezza sempre nitida che illumina con un timbro d’avorio le arie di Rameau e che continua a riverberarsi attraverso i secoli: con Debussy e Ravel, e perché no, Jacques Brel e Yves Montand.

Si spiega così la forza di questo più particolare “mito di Faust” che, appena apparso, insieme all’incomprensione non sfuggì neppure alla parodia dell’operetta, voce recondita e insinuante del Secondo Impero: *Le Petit Faust* di Hervé, nato a ricalco satirico dell’opera di Gounod, costituì infatti un duraturo successo per il pubblico francese. Un mito cresciuto all’ombra, certo imbarazzante, delle molteplici proiezioni del massimo sistema goethiano e, proprio per questo forse, consolidato sulle ra-

gioni più normali, quelle del «mezzo carattere» che in effetti devono a Gounod una nuova identità e una prospettiva quanto mai fortunata nel teatro d'opera a venire. Poteva essere una voce sommessa, praticamente senza incidenza la sua, e invece l'apparire del *Faust* recava ben altra risonanza, segnali di un mutamento che già era nell'aria e di cui l'affaticamento, ormai già evidente, dei due grandi pilastri su cui si era retto fino ad allora il teatro musicale francese dell'Ottocento, il *grand-opéra* e l'*opéra-comique*, era anche un termine non troppo ignorabile. Della nozione intermedia che si profila tra i due generi, pur nei vari adattamenti di questi, specie per l'*opéra-comique*, la voce di Gounod reca un timbro nuovo e insieme antico, perché in essa si reincarna, anche se non sempre sottraendosi all'artificio, la grande misura che illumina tutta l'arte francese; una proporzione non più riflettente l'astrazione sublimante di una classicità rivisitata bensì quella indicativa di un'introspezione sentimentale più raccolta, più direttamente alla portata di tutti anche, ma sempre misura.

Proprio su questa riduttività d'orizzonti molta critica ha cercato di far leva per pretendere la limitata incisività della presenza del musicista, certamente non riportabile né alla folgorante irruzione berlioziana né al perentorio salto stilistico impresso dall'autore di *Carmen*; rimane tuttavia un dato specifico, al di là di tutte le contraddizioni offerte dall'«Abbé Charles», meno scoperto, al cui richiamo è però difficile sottrarsi, quello che portava Proust ad additare all'ammirazione degli amici «les divines *mélodies* de Massenet et de Gounod» e Ravel, più nitidamente, a dichiarare che «il rinnovamento musicale che ebbe luogo tra noi verso il 1880 non ha precursore più grande di Gounod»: vale a dire a riconoscergli quella posizione che nel cuore della gente comune l'autore di *Faust* aveva già ampiamente conquistata.