

L'opera in breve

di Emilio Sala

Se è vero (com'è vero) che il mito di Faust non è solo (con quello di Don Giovanni) il più importante mito nato *nella* modernità ma anche una delle matrici fondamentali *della* modernità, allora il *Faust* di Gounod – ovvero l'opera di gran lunga più popolare fra quelle che hanno messo in musica tale mito – non può non attirare la nostra attenzione, ad onta degli storcimenti di naso di coloro che ritengono quello di Gounod un tradimento (una “borghesizzazione”) del *Faust* di Goethe. Si sa: quando nel 1829 Eckermann espresse l'auspicio che nascesse presto una musica adatta al *Faust*, Goethe rispose con un categorico «È assolutamente impossibile». Eppure sono innumerevoli le versioni musicali del *Faust* che si diffusero nell'Europa ottocentesca. Se quella di Gounod resta la riscrittura più rappresentativa, è anche perché riesce a comunicare qualcosa di profondamente radicato nel sistema culturale di cui è manifestazione. Per misurare la popolarità “profonda” del *Faust* di Gounod, si pensi al ruolo che quest'opera svolge in *Le fantôme de l'Opéra* di Gaston Leroux (1910), romanzo faustianissimo, oppure si prenda in considerazione il film muto di Murnau (*Faust*, 1926): durante la sua prima proiezione a Berlino, il film venne accompagnato da una compilazione musicale, messa a punto dal regista insieme al musicista Ernö Rapée, comprendente temi dell'opera di Gounod. Manca lo spazio per prendere in esame il modo in cui il compositore e i suoi librettisti trattano il mito fau-

stiano, ma si può affermare, senza tema di banalizzarlo troppo, che Gounod, nonostante lo spazio dedicato alla “Nuit de Walpurgis”, è più interessato alla sfera sentimentale che a quella metafisica. Anche nella famosa e bellissima Scena della chiesa, in cui il coro e l'organo creano un'*ambiance* fortemente sacramentale, il punto di vista e di ascolto non cessa di essere quello della terrorizzata Marguerite. Nella versione di Gounod si può dunque parlare di “margheritizzazione” del mito (non a caso nei paesi di lingua tedesca l'opera viene spesso intitolata *Margarethe*). Marguerite è il personaggio centrale, musicalmente e drammaturgicamente parlando, e incarna una femminilità media (né tragica né comica) che si ritroverà in Massenet e Puccini.

La margheritizzazione e la sentimentalizzazione del mito ci portano a prendere in considerazione il “genere” – assai problematico – a cui appartiene il *Faust* di Gounod. Nato come *opéra-comique* per il Théâtre-Lyrique (dove venne rappresentato per la prima volta nel 1859) e tratto direttamente da un *mélo* popolare e «fantastique» che Michel Carré (uno dei due librettisti di Gounod) fece rappresentare nel 1850 al Gymnase Dramatique (uno dei *théâtres du boulevard* più famosi), il *Faust* di Gounod venne trasformato ben presto in una sorta di *grand-opéra* con l'abolizione dei dialoghi recitati e l'aggiunta di un balletto: in questa nuova forma ricevette la sua consacrazione definitiva all'Opéra nel 1869. Ma la distanza tra il mo-

dello storico-monumentale del *grand-opéra* e il *Faust* di Gounod apparve subito incolmabile. L'intimismo, il tono scorrevole e fluido, l'attenzione alla parola e alla prosodia, così come alle sfumature psicologiche, sono tutti elementi che fanno del *Faust* la prima manifestazione di quel *drame lyrique* che attraverso Massenet avrebbe portato l'opera francese verso il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. In questo quadro, la scena più "lyrique" dell'opera è forse quella del primo incontro tra Faust e Marguerite, un'oasi incantata e delicatissima incastonata all'interno del chiassoso valzer della *kermesse*. Quando entra Marguerite è come se il valzer si inceppasse o passasse in secondo piano: quello che conta, ora, non è più il piano collettivo ma quello individuale. La musica segue il testo con una sensibilità prosodica a un tempo semplice e raffinata: «Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle», così attacca Faust e con altrettanta semplicità risponde Marguerite. Rimasto solo, Faust esprime tutto l'incanto di quella fugace apparizione attraverso un'esclamazione

d'amore («Ô belle enfant, je t'aime!») che culmina nel terzo, trasognato «je t'aime!» con un Si sopra il rigo da eseguirsi *pianissimo*. È questo un gesto vocale assai nuovo che raramente viene rispettato in sede esecutiva, abituati come siamo a credere che il punto apicale di una scena debba per forza coincidere con un acuto stentoreo e melodrammatico. Ma la nuova vocalità "lyrique", di cui il *Faust* è una delle prime manifestazioni, rifiuta il principio secondo il quale deve essere necessariamente un *fortissimo* la conclusione più logica ed efficace di un *crescendo*. Non a caso Verdi accuserà Gounod di non avere «fibra drammatica» (lettera al conte Arrivabene del 5 febbraio 1876). Eppure la ricerca di una nuova intonazione più *nuancée* e fluida entrò pian piano anche nell'opera italiana, tradizionalmente scandita da schemi accentuativi piuttosto fissi e simmetrici. Basti pensare al Si bemolle, anch'esso trasognato e in *pianissimo*, che nell'*Aida* verdiana chiude la Romanza di Radamès.