Faust e l'opera francese: da Gounod a Saint-Saëns

L'Opéra di Parigi, che tra il 1830 e il 1840 aveva avuto una funzione d'avanguardia, diventò improvvisamente anacronistica nel primo decennio della seconda metà del secolo. In realtà tutta la musica francese pareva ristagnare. Era un brutto periodo, e non si vedevano segni di ripresa. All'Opéra-Comique la maggior parte del repertorio era formata da opere di Boieldieu, Adam e Auber, tutti compositori del 1830-39 e anche prima. Tra il 1852 e il 1870 al repertorio dell'Opéra si aggiunsero soltanto cinque - cinque! - opere nuove di compositori francesi. La direzione preferiva non rischiare con gli esordienti. Perciò i compositori della nuova scuola dovettero rivolgersi altrove. Per loro fortuna Léon Carvalho, direttore del Théâtre-Lyrique, era disposto ad aprire le porte alle novità; e così pure Jules Pasdeloup, che fondando i concerts populaires nel 1860 dette un pubblico nuovo alla musica francese e anche a Wagner. È paradossale e significativo che la novità più popolare, quella che viene subito alla mente quando si parla di opera francese - il Faust di Charles Gounod - avesse la sua première non all'Opéra ma al Théâtre-Lyrique.

Faust era il trionfo della musica borghese applicata al gusto borghese. Il libretto di Jules Barbier e Michel Carré era ricavato, con un adattamento un po' all'acqua di rose, dall'opera di Goethe. La musica non era mai all'altezza di quella di un Berlioz. I diavoli erano quanto di più istrionico si possa immaginare e l'eroina ascendeva al cielo con adeguato accompagnamento di un coro celeste. Ma l'opera conquistò l'Europa e gli Stati Uniti. Tra la grande triade verdiana del 1851-1853 e la mania per Wagner che dilagò dopo la prima stagione di Bayreuth del 1866, fu una delle pochissime opere che conquistassero d'assalto l'Europa. « Faust, Faust, Faust » si lamentava un critico inglese nel 1863 « nient'altro che Faust. Faust di sabato, di mercoledì e di giovedì; e sarà ripetuto stasera, martedì, e "ogni sera fino a nuovo avviso", come si legge sulle locandine. »

Charles Gounod, che compose tredici opere, è presente nel repertorio internazionale con altre due, Roméo et Juliette e Mireille. Ma in nessuna delle due si è avvicinato, per popolarità, a quella per la quale è noto a tutti. Nato a Parigi il 18 giugno 1818 Charles-François Gounod fu un personaggio interessante. Il padre era un pittore di talento ma sfortunato, e morì quando Charles aveva appena quattro anni. La madre, anche lei abile pittrice, continuò a insegnare al posto del marito e dette anche lezioni di musica. Charles imparò senza difficoltà tutte e due le arti. Disegnava bene e a dodici anni cominciò a comporre. A tredici decise di abbandonare il disegno per dedicarsi esclusivamente alla musica; la spinta decisiva gliela dette l'Otello di Rossini. « Se avessero tentato di impedirmelo » raccontò in seguito « sarei fuggito in America e mi sarei nascosto per studiare indisturbato la musica. » Nel 1836 entrò al Conservatorio, vincendo tre anni dopo il Prix de Rome. Roma lo affascinò. Vi scoprì la musica chiesastica del sedicesimo secolo, e cominciò a studiarla seriamente. E vicino alla fonte stessa della Chiesa, diventò molto religioso. Per un po' di tempo, anzi, fu incerto se continuare con la musica o farsi prete.

Tornò a Parigi nel 1843, toccando Vienna e Lipsia. A Vienna prese accordi per far eseguire diverse opere religiose sue, iniziando così la carriera; e a Lipsia, dove trascorse quattro giorni con Mendelssohn, sentì per la prima volta la musica corale di Bach. Gli fece un'impressione indelebile. Il suo primo incarico a Parigi fu quello di direttore musicale della Cappella per le missioni estere: immediatamente introdusse nelle funzioni, superando notevoli opposizioni, la musica di Bach, Palestrina e altri compositori antichi.

Alla Cappella indossò una specie di abito quasi talare, prese l'abitudine di firmarsi « Abbé Gounod » e, nel 1847, entrò in qualità di novizio nei Carmelitani. Come Liszt era combattuto tra la carne e il diavolo, e in certi ambienti lo chiamavano « il monaco cicisbeo ». Per di più era un estroverso al quale piaceva piacere; e con il suo grande fascino, pochissimi gli resistevano. Ma quelli che gli

resistevano, trovavano eccessivi certi suoi atteggiamenti e consideravano con diffidenza la sua abitudine di baciare chiunque gli capitasse a tiro. Edmund Got, l'attore, scrisse nel suo diario che Gounod era « tanto dotato come musicista quanto esuberante e sfacciatamente intraprendente come uomo. Mi baciò su tutt'e due le guance, quando ci conoscemmo! ». Henri Meilhac, scrittore e co-autore del libretto della Carmen, disse a un amico: « Gounod è stato con noi tutto il mercoledì e tutto il giovedì. Non sono mai stato baciato tante volte in così poco tempo ».

Solo l'opera consentiva di farsi avanti nell'establishment musicale francese, e Gounod cominciò a lavorare in questo senso nel 1850 con Sapho, che fu rappresentata l'anno dopo. Seguirono altre opere, che non fecero particolare impressione. Si manteneva con quello che guadagnava come direttore dell'Orphéor, una unione di associazioni corali: incarico che comportava un titolo altisonante, quello di Sovrintendente dell'insegnamento del canto nelle scuole comunali della città di Parigi. Fu il suocero a farglielo avere. Nel 1852 sposò Anna Zimmerman, figlia di un famoso insegnante di pianoforte del Conservatorio. Pierre Zimmerman fu il maestro di molti dei migliori pianisti del periodo, e merita una citazione nella storia della musica anche per via di un certo allievo che non volle preparare. Respinse infatti Louis Moreau Gottschalk, il prodigio di New Orleans, nel 1842, dichiararlo che l'America, terra di selvaggi e di macchine a vapore, non poteva dare pianisti.

Gounod cominciò a lavorare al Faust nel 1856, ma lo mise da parte per un'altra opera, Le Médecin malgré lui, rappresentata con grande successo nel 1858. La prima del Faust ebbe luogo il 19 marzo 1859 al Théâtre Lyrique. A partire da quel momento Gounod diventò il più famoso compositore di Francia. L'opera conteneva molti elementi che Massenet avrebbe in seguito raffinato: armonie cromatiche piccanti, dolcezza di melodia, sentimentalismo, bella orchestrazione, scrittura vocale perfettamente adatta alla lingua francese. L'opera francese della seconda metà del diciannovesimo secolo è arte di delicate combinazioni timbriche per quanto imponenti possano essere le forze orchestrali utilizzate. Anche se è prescritta un'orchestra numerosa, la partitura è molto più leggera di quella delle corrispondenti opere tedesche, dalle pagine nereggianti di note. Il Faust è un grand opéra, ma di quel genere particolare che esprime il meglio della sua essenza se presentato con stile, rispetto delle proporzioni e delicatezza di suono.

Nel rimanente corso della sua esistenza Gounod fece di tutto per scrivere un altro Faust. Non ci riuscì mai, pur componendo molto. L'opera sua prediletta, La Reine de Saba (1862), fece poca strada. Mireille (1863) e Roméo et Juliette (1864) ebbero maggior successo, ma nessuna delle due raggiunse la popolarità del Faust. Una zona relativamente inesplorata della produzione di Gounod è quella delle liriche per canto e piano. Caratteristiche sono Venise e quella del ciclo di Biondina: eleganti, incantevoli, dolci. Costituiscono una parte importante del repertorio internazionale e sono state ingiustamente trascurate fuori di Francia. Influenzarono anche lo sviluppo della lirica francese attraverso Debussy e nel 1922 Ravel ne mise in rilievo l'importanza: « Il vero fondatore della lirica in Francia fu Charles Gounod. Fu il compositore di Venise, di Philémon et Baucis e del canto del pastore in Sapho, nel quale riscopri il segreto della sensualità armonica, andato perduto dopo i clavicembalisti francesi del diciassettesimo e diciottesimo secolo ».

Negli ultimi anni della sua vita Gounod si rivolse alla musica religiosa e ottenne un grande successo, specialmente in Inghilterra con opere come Mors et Vita, La Rédemption e la Messe à Sainte-Cécile. Il pubblico reagì con entusiasmo al nascosto erotismo di quella musica. Non per niente Gounod voleva essere conosciuto come il « musicista dell'amore », e non si riferiva all'amore in senso cristiano. « Se un buon cattolico mi anatomizzasse » disse in un momento di sincerità « resterebbe sorpreso nel vedere che cosa c'è dentro di me. »

La guerra franco-prussiana lo spinse in Inghilterra, dove rimase dal 1870 al 1875 e dove ebbe una storia d'amore con la signora Georgina Weldon. Nata Traherne, Georgina aveva sposato un certo capitano George Weldon, e abitava a Londra a Tavistock House, un tempo residenza di Charles

Dickens. Era una situazione degna della Fiera delle vanità. Lei era una sorta di Becky Sharp e il marito l'equivalente del colonnello Crawley. Georgina si improvvisò amministratrice di Gounod e Tavistock House diventò il teatro di un amabile ménage à trois: la moglie di Gounod fece le valigie e se ne ritornò indignata a Parigi. Poi mandò il figlio Jean a vedere come stavano le cose. Per prima cosa Jean tentò di sedurre Georgina, che lo mise alla porta. Ma alla fine Gounod si stancò dell'amante e lasciò l'Inghilterra. Una volta giunto a Parigi, le chiese i suoi spartiti, i suoi effetti personali e i soldi che le aveva prestato. Per tutta risposta i Weldon gli presentarono, tra l'altro, il conto per tre anni di vitto e alloggio. Alla fine, Gounod riuscì a riavere la musica, dopo aver pagato una somma corrispondente a una trentina di milioni di lire di oggi; ma per anni visse nel terrore che Georgina calasse a Parigi, reclamando l'antico amante. Ma non successe niente e Gounod morì in pace il 18 ottobre 1893.

Tutti erano concordi nell'affermare che la fama di Gounod si sarebbe immortalata nei secoli e le sue grandi opere religiose sarebbero sopravvissute alla stessa eternità. Saint-Saëns si sentì in dovere di scrivere: « Nell'oscuro, lontano futuro, quando l'inesorabile tempo avrà fatto il suo lavoro e le opere di Gounod riposeranno per sempre nei polverosi santuari delle biblioteche, la Messe à Sainte-Cécile, la Rédemptione l'oratorio Mors et vita vivranno ancora, dimostrando alle future generazioni quale splendido musicista abbia dato lustro e rinomanza alla Francia nel diciannovesimo secolo ». La posterità non ha confermato il lusinghiero giudizio di Saint-Saëns. Ogni tanto si sente la Messe à Sainte-Cécile che si trascina faticosamente in maniera zuccherosa e banale, piena di cadenze piagnucolose, di cori e di arpe che fanno spicco nell'accompagnamento. Come ha scritto Martin Cooper, dopo il 1870 Gounod « avrebbe potuto benissimo ripetere il grido disperato di Tennyson, quando esclamava che era il più grande maestro inglese vivente e non aveva niente da dire ».

Dopo il Faust, la massima opera francese fu la Carmen. George Bizet, musicista di brillante talento morto a soli trentasette anni, è, si può dire, ricordato per una sola opera: ma quale opera! Carmen fu il solo lavoro che lo rappresentasse in tutto il fulgore della piena maturità: se fosse vissuto avrebbe potuto rivoluzionare il teatro dell'opera in Francia. La Carmen fu subito riconosciuta come l'opera di un genio e alcuni vi videro un correttivo a Wagner. Nietzsche era uno di questi. « Tra i francesi contemporanei prediligo Bizet e Delibes » scrisse. Léo Delibes (1836-1891) compose due squisitissimi pezzi per balletto, Coppélia e Sylvia; e la sua opera Lakmé, come pure quella bella canzone che è Les Filles de Cadix, sono tuttora nel repertorio internazionale. « Conosco bene l'opera di Bizet, la Carmen » continuava Nietzsche. « E' musica che non vuoi apparire profonda; ma è deliziosa nella sua semplicità, così vivace, priva d'affettazione e sincera, che praticamente l'ho imparata a memoria dalla prima all'ultima nota.

Nietzsche sottovalutava la Carmen. È opera molto più profonda di quanto non facciano pensare quelle osservazioni non prive di una certa sufficienza; e l'ultimo atto ricorda, nel terrore e nel senso di fatalità che vi incombono, l'ultimo atto del Don Giovanni. Carmen in un certo senso è un Don Giovanni in gonnella: preferirebbe morire piuttosto che venir meno a se stessa, e questo le dà un'autentica grandezza. Il libretto non è senza difetti - Michaela manca un po' di vita, e il suo contributo non risulta affatto convincente - e nella partitura ci sono momenti deboli; ma la concezione è sfavillante e appare ancora oggi sorprendente. Quando l'orchestra fa risuonare la grande ispirazione dell'opera, il tema del Fato, così incombente e minaccioso, bisogna essere molto blasé per non sentire un tuffo al cuore.

Non era un ispirato dilettante, il compositore della Carmen. George Bizet, nato a Parigi il 25 ottobre 1838, fu uno di quei bambini che nascono provvisti di tutte le qualità del musicista: orecchio assoluto, riflessi pronti. Entrò in conservatorio a nove anni e si accaparrò tutti i premi disponibili: piano, organo, composizione, solfeggio. Nel 1857 vinse senza difficoltà il Prix de Rome. Prima aveva conosciuto Gounod, che ebbe una grande influenza sul suo sviluppo futuro. La

Sinfonia in do, una graziosa opera giovanile, è la copia della Sinfonia per strumenti a fiato di Gounod. Ma le melodie sono tutte Bizet. Sin dall'inizio dimostrò di avere un senso melodico raffinato, superiore, e sorretto da un gran buon gusto. Non ebbe mai aspirazioni prometeiche e preferì Apollo a Dioniso. « Io ho il coraggio di anteporre Raffaello a Michelangelo, Mozart a Beethoven, Rossini a Meyerbeer » scrisse una volta. Le sue qualità furono notate e molti professionisti videro in lui l'uomo del futuro. Non c'era niente, in fatto di musica, che non potesse fare, quest'uomo grassottello, irascibile, elegante, sempre intento a sgranocchiare dolci, cioccolatini e petits fours. (Per conquistarselo bisognava prenderlo per la gola.)

La sua prima opera fu *Les Pêcheurs de perles*, e aveva un libretto terribile. Michel Carré e Eugène Cormon (il suo vero nome era Pierre-Étienne Piestre) gli fornirono il testo; poi, Cormon, dichiarò che se lui e Carré si fossero resi conto della genialità di Bizet non glielo avrebbero dato. L'opera fu presentata al Lyrique nel 1863, e piacque tanto per la sua musica che non è mai completamente scomparsa dal repertorio. Ancora oggi viene ogni tanto ripresa. Ricorderemo che si svolge a Ceylon, omaggio alla voga dell'esotismo riflesso in tante opere del tempo: per esempio *L'Africaine* di Meyerbeer, *La Reine de Saba* di Gounod, *la Lakmé* di Delibes, *Djamileh* di Bizet. I francesi sono sempre stati affascinati dall'Estremo e dal Medio Oriente. Nell'ultimo quarto del secolo si accese grande interesse per la musica spagnola, rappresentata dalla *Carmen* e studiata da compositori come Chabrier, Debussy e Ravel.

Dopo *Les Pêcheurs de perles* venne, tra le cose di un certo peso, *La jolie Fille de Perth*, data al Lyrique nel 1866. Anche quest'opera fu danneggiata da un mediocre libretto e fece naufragio. Bizet era scoraggiato. Continuò a comporre opere, cominciandone molte che non finì mai. Nel 1869 sposò Geneviève Halévy, figlia del compositore della *Juive*. (Fu il modello della contessa de Guermantes di Proust.) La guerra franco-prussiana lo trovò arruolato nella Guardia Nazionale. Quasi tutti i più illustri compositori francesi vollero dare il loro contributo a quella guerra: anche Saint-Saëns entrò nella Guardia Nazionale, mentre Massenet e Fauré servirono in fanteria. Durante il conflitto Bizet compose una delle sue cose più deliziose, *jeux d'enfants*, per due pianoforti. Nel 1872 completò *Djamileh*, che ebbe dieci repliche e scomparve, per essere ripresa soltanto nel 1938. Sempre nel 1872 Bizet compose la musica di scena per *L'Arlésienne* di Daudet e cominciò a pensare alla *Carmen*. Henri Meilhac e Ludovic Halévy prepararono il libretto, ricavandolo dalla novella di Prosper Mérimée. L'Opéra-Comique non era soddisfatta della scelta. « La *Carmen* di Mérimée? Ma non viene uccisa dall'amante? E con quell'ambiente di ladri, zingare e sigaraie?! » Oppure: « La morte sulla scena dell'Opéra-Comique! Non si sono mai viste queste cose. Mai! ». Camille du Locle, che dirigeva quel teatro, non aveva fiducia nell'opera. La considerava troppo audace, rischiosa, anticonvenzionale. Aveva un dialogo parlato invece del recitativo, e dunque spettava di diritto all'Opéra-Comique: ma era preoccupato per il soggetto e per l'impressione che avrebbe fatto sul pubblico. All'estero, la Francia aveva fama di impertinza: ma la borghesia francese è sempre stata tenacemente moralistica, addirittura puritana. Du Locle vedeva come in un incubo il teatro disertato dal pubblico.

Ma si era impegnato, e il 3 marzo 1875 la *Carmen* fu rappresentata. Bizet non ebbe dubbi che si fosse trattato di un « fiasco definitivo e disperato » e si ammalò. Aveva sempre avuto tendenza a piombare nello scoraggiamento più nero, quando le cose non andavano come voleva lui: e allora gli venivano ogni sorta di malattie psicosomatiche. La verità è che la *Carmen* non fu « un fiasco definitivo e disperato », ma non fu neanche un, grande successo. Ebbe quarantotto repliche, in teatri sempre più piccoli. Tre mesi dopo la prima, il 3 giugno 1875, Bizet morì per complicazioni cardiache. Non molto tempo dopo Ernest Guiraud trasformò per la prima viennese il dialogo parlato in recitativo, ed è in questa forma che viene data di solito l'opera, oggi. Pochi anni dopo la *Carmen* era stata rappresentata in tutti i paesi europei. Perfino Wagner ne rimase impressionato:

« Qui, grazie a Dio, c'è qualcuno che ha delle idee in testa ». Cajkovskij l'adorò, e Brahms disse che sarebbe andato in capo al mondo per abbracciare il compositore.

In un certo senso, la Carmen segnò l'inizio della scuola verista. I personaggi appartenevano al mondo contemporaneo, alla vita di tutti i giorni, e vi si raccontava la storia della rovina di un soldato d'onore. La stessa Carmen è un personaggio più sottile di quanto non risulti dalle solite interpretazioni di soprano e mezzo-soprano (la parte può essere cantata da tutt'e due), a base di occhiate assassine e ancheggiamenti. È una creatura morale e non immorale, perché è sempre onesta con se stessa. Non viene mai meno ai suoi principi. Se non segue i dettami della morale borghese, non è neppure una donna leggera. Si dà solo a un uomo per volta. Conosce i propri poteri e non esita a servirsene, ma la forza d'attrazione sessuale non è l'elemento più importante della sua personalità. Ben recitato, il personaggio dovrebbe rivelare disprezzo per gli uomini, e anzi per l'umanità in generale.

Tecnicamente la partitura è piena di idee originali. L'orchestra non si limita ad accompagnare il canto. Ha una sua vita. La Carmen è un'opera fatta di passione, forza e verità, ed è infinitamente superiore ai canapés così accuratamente preparati e ben serviti da Gounod e Massenet. Costoro erano abili professionisti, ma Bizet era un genio. Aspirava a quel tipo di onestà cui aspirava Musorgskij nel Boris Godunov. L'arte doveva riflettere la vita: non idealizzata, ma com'era effettivamente vissuta.

Jules Massenet, il più popolare compositore di opere che abbia avuto la Francia nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo, fu un musicista e un uomo d'affari perfettamente consapevole dei gusti del pubblico e ben deciso a soddisfarli. Opportunista, non, fu molto ben visto dai colleghi. Aveva troppo successo, era troppo cinico, troppo preoccupato di compiacere il pubblico, troppo superbo del successo ottenuto. Bizet lo aveva capito bene. « Quel tipetto ci sbaraglierà tutti quanti » disse. La ricetta di Massenet si basava su una sorta di zuccheroso erotismo - un « *érotisme discret et quasi-religieux* » lo definì Vincent d'Indy - e il pubblico internazionale non ne sembrava mai sazio. Lo stesso erotismo era fortemente presente anche nella sua musica sacra, che trattò con non minore cinismo. « Non credo in tutta quella roba a base di Gesti » disse a d'Indy « ma al pubblico piace, e noi dobbiamo accontentarlo, sempre. » Niente di strano, perciò, se Rimskij-Korsakov lo definì « un'astuta volpe »; niente di strano che i colleghi lo considerassero un aduttore geloso, ambizioso e ipocrita. Eppure, per una trentina d'anni Massenet dominò l'opera francese al punto che il suo tipo di melodia si ritrova perfino nella musica di iconoclasti come Debussy. Romain Rolland avrebbe detto che nel cuore di ogni compositore francese sonnecchiava un Massenet.

Massenet nacque il 12 maggio 1842; morì il 13 agosto 1912. A undici anni entrò in conservatorio; nel 1863 vinse il Prix de Rome. Quattro anni dopo veniva rappresentata la sua prima opera, prima di una serie di ventisei. Agli inizi del nuovo secolo erano molte le opere sue messe in scena in diversi paesi: *Hérodiade*, *Le Cid*, *Thais*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Le Jongleur de Notre-Dame*, *Don Quichotte*, *Werther*, *Manon*. Solo intorno al 1920 la sua popolarità cominciò a declinare. Oggi, fuori di Francia, la sua fama riposa soprattutto su *Manon*. Le altre opere sono datate quanto quelle di Meyerbeer. Nella *Manon* tutti gli elementi si fusero. Abile musicista, Massenet vi usò leitmotiv alla maniera di Wagner, melodie sentimentali alla maniera di Gounod, un'orchestra dalla sonorità morbida e sensuale, un libretto che titillava l'uomo d'affari stanco di una giornata di lavoro e nello stesso tempo lo mandava a casa moralmente edificato (*Manon* fa una triste fine).

È una musica curiosamente femminile, e la *Manon* ha parecchio fascino femminile. « Sembra che Massenet » scriveva Debussy « sia stato vittima del fruscio dei ventagli delle sue belle ascoltatrici, che li agitavano lungamente a sua gloria. Anelava ad avere tutto per sé il fremito di quelle ali profumate; disgraziatamente era come sforzarsi di addomesticare un nugolo di farfalle. » Per Massenet, diceva ancora Debussy, la musica era una deliziosa occupazione, e non la crudele divinità che aveva dominato Bach e Beethoven. Esile, gentile, elegante, romantico, Massenet

piaceva alle signore. Le amava e le capiva, e loro lo ricambiavano. Bessie Abbott, la cantante, ricordava che « sapeva fare tanto felici le donne con le sue abili carezze verbali che una lo sarebbe stata a sentire per sempre. Usava il grazioso trucco di dire improvvisamente alla sua compagna che gli ispirava una melodia: andava al piano e improvvisava un, dolce motivo che si adattava davvero alla personalità della donna, lusingata da un così bel complimento ». E così Massenet prosperava. Fece un sacco di soldi, li investì saggiamente e restò l'eterno charmeur, nella musica come nella vita.

Il necrologio del " Musical Courier " si preoccupò di spiegare quella eccezionale popolarità. « È certo che se Massenet non fosse vissuto quando visse, quando cioè il mondo era assetato di melodia e quando i compositori che cercavano di accontentar lo erano pochi, non avrebbe avuto successo. Ma si dette il caso che scrivesse melodia, combinata con un po' di modernismo e con un pizzico di wagnerismo, in un momento in cui i musicisti si stavano sforzando di superare la vecchia scuola. Ecco perché fu apprezzato. Accettiamo volentieri le sue mediocri melodie perché non ne abbiamo altre. »

Nessun autore di opere, in Francia, poteva competere con Massenet, *Le Rêve* (1891) di Alfred Bruneau ebbe delle repliche, ma poi fu messo da parte per non essere ripreso mai più. Camille Saint-Saëns scrisse molte opere ma solo una ebbe successo, e fu una delle prime, *Samson et Dalila* del 1877. Gustave Charpentier ne compose diverse, e una fece furore, *la Louise* (1900). Seguiva l'indirizzo verista della *Carmen*, ma andava ancora oltre sulla strada del socialismo e del libero amore.

Nei circoli musicali avanzati, *la Louise* era odiata quanto le opere di Massenet. Era considerata eclettica e cinica. Debussy andava fuori dei gangheri soltanto a parlarne; e l'atteggiamento generale degli specialisti è ben riassunto nel giudizio del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edizione 1955, dove si dice che *la Louise* è « superficiale e spuria... apprezzata soltanto per una curiosità passeggera ». Può darsi: ma fu una curiosità che non si esaurì tanto presto. Composta nel 1890 e rappresentata solo nel 1900, *la Louise* è ancora oggi in repertorio e ha molti ammiratori: non c'è male, per una semplice curiosità passeggera. Ha i suoi difetti: è sentimentale (nonostante il verismo), ha troppe cose che ricordano Massenet ed è fortemente wagneriana (vi si avverte, molto pronunciata, l'influenza dei Maestri Cantori). Eppure ha una sua forza, e soprattutto ha un sapore tipicamente parigino.

Teoricamente, l'opera tratta di due innamorati e della rottura della ragazza con il suo ambiente borghese. In realtà è una evocazione di Parigi. « Cité de force et de lumière! Splendeur première! Paris, ó Paris! Cité d'amour », cantano gli innamorati (con le parole dello stesso Charpentier, autore anche del libretto), e l'ultima parola dell'opera è « Paris! ». *Louise* se ne va via per sempre e il padre sa benissimo di chi è la colpa: non della madre di *Louise*, non dell'innamorato Julien, ma di Parigi; e agita il pugno contro la grande città.

Oggi Charpentier è ricordato per quest'opera soltanto. Fu un personaggio non comune. Nato a Dieuze il 25 giugno 1860 si trasferì a Parigi, giovane provinciale che andava a studiare musica. Il suo amore per la città fu straordinario. Non fu mai felice fuori di Montmartre. Viveva la sua parte come un personaggio della Bohème, con i pantaloni svolazzanti, la lunga cravatta a fiocco e il cappello dalla tesa mezzo abbassata e mezzo sollevata. Era socialista, e nell'opera mise qualcosa del suo passato. *Louise* lavora in una sartoria. Lui aveva lavorato in una fabbrica di tessuti, e si era legato a una cucitrice, *Louise Jehan*, che lavorava in una sartoria di rue Lepic. Diede addirittura il nome dell'amica alla sua eroina. *La Louise* fece colpo. Era un'opera che raccontava una vicenda del tempo presente, che parlava di operaie e di una sartoria, che spezzava una lancia a favore del libero amore e della dignità della persona umana, che ammoniva i genitori troppo severi e inframmettenti. Era una pietra gettata nella piccionaia della morale della Francia borghese. Pure, *Louise* diventò una delle opere francesi più popolari; e ha delle belle cose. La scena dei nottambuli

evoca bene la città amata da tutto il mondo civile; e quando Julien e Louise cantano la loro invocazione a Parigi si avverte qualcosa che è tipicamente e sinceramente francese. C'è *Depuis le Jour*, quell'aria indimenticabile, alata; e la scena cinguettante delle cucitrici; e l'estatico duetto del primo atto. Nessuna di queste melodie, certo, ha l'integrità della grande opera di Bizet. Charpentier fu fondamentalmente un sentimentale; e anche se basò l'opera su un paio di episodi della sua stessa vita, creò un mondo che esisteva solo nella sua immaginazione e non andò oltre. Ma la Louise ha ancora oggi un suo fascino come opera di costume, e anche qualcosa di più.

Charpentier scomparve nel 1956: morì il 18 febbraio alla bella età di novantasei anni. Fino alla fine indossò vestiti ottocenteschi e fu uno dei personaggi caratteristici del paesaggio parigino. Non si può dire che fosse l'uomo più raffinato di questo mondo. Quando andò a Vienna nel 1903 per la prima della Louise, come prima cosa cercò di conquistare la bella Alma Mahler, moglie del compositore-direttore che era alla testa del Teatro dell'Opera e che avrebbe diretto la prima. Il paladino del libero amore, arrivato fresco fresco da Montmartre fu così goffo che i Mahler ne furono più divertiti che indignati. Alma Mahler lo ricordò nel diario: « Sputa sotto il tavolo, si mangia le unghie, dà un colpetto con il ginocchio e con il gomito per richiamare l'attenzione. Ieri sera, per farmi notare quant'è bello il Tristano mi ha pestato il piede... È socialista e vorrebbe convertirmi ». Charpentier finì col comporre il seguito della Louise, e lo chiamò Julien. Ma era un'opera nata morta e dopo poche repliche scomparve per sempre.

Ben più grande - anche se le sue opere non sono rimaste in repertorio - fu Emmanuel Chabrier, musicista autenticamente originale. Uno degli aspetti curiosi della sua carriera fu che si racchiuse tutta in un periodo di dieci anni. Nato a Ambert il 18 gennaio 1841, a sei anni suonava già il piano; ma il padre non voleva che diventasse musicista di professione. Perciò si laureò in legge nel 1862 e per diciotto anni lavorò al Ministero degli Interni. Frequentò gli ambienti musicali e artistici, fu amico di Manet e Verlaine ma per un pezzo non compose. Raccolse quadri ed ebbe tra l'altro opere di Manet, Renoir, Fantin-Latour, Sisley, Forain e Monet. Dopo la sua morte furono messi all'asta quarantotto quadri della collezione, il 26 marzo 1896. Allora fruttarono una bella somma. Oggi...

Solo verso la fine del decennio 1870-79 dette prova di sé come compositore. L'operetta *L'Étoile* è del 1877, e l'atto unico *Une éducation manquée* è del 1879. Poi sentì il Tristano e ne rimase così colpito che decise di consacrarsi alla musica. Nel 1880 si dimise dal ministero. Seguirono, in rapida successione, un notevole gruppo di composizioni per piano chiamate *Dix pièces pittoresques*; la *Rapsodia per orchestra Española*; un'opera lunga, *Gwendoline*; un'opera comica, *Le Roi malgré lui*, musica pianistica e un gruppo di *lieder*. Sono tutte composizioni del 1880-89. Verso la fine di quello stesso decennio ebbe un collasso psichico e non fu più capace di scrivere. Morì a Parigi, il 13 settembre 1894.

Nella Francia di quell'epoca non ci fu compositore più originale di lui. *Gwendoline*, che pochissimi hanno sentito, dovrebbe essere wagneriana; e sotto certi aspetti lo è, anche se lo studio dello spartito rivela una musica di eccezionale originalità armonica e melodica. Ma non è questo che Chabrier sta a rappresentare. Negli altri lavori egli dette alla musica qualcosa di nuovo: l'idea della frivolezza fine a se stessa. Perfino nell'*Étoile* ci sono tutti i segni di ciò che questo avrebbe significato: la rottura con l'operetta di tipo *offenbachiano* per qualcosa di più raffinato. Nell'*Étoile* c'è un po' di *music hall* e un po' di circo. Viene alla mente *Toulouse-Lautrec*. Ci sono duetti spumeggianti - uno, tra tenore e baritono, è la più divertente satira del bel canto che sia mai stata scritta - ci sono armonie raffinate che richiamano il blues che potrebbero essere di Gershwin; c'è qualcosa che scavalca gli anni per arrivare alla Francia degli anni venti, la Francia musicale di Satie e del gruppo *Les Six*. È Chabrier, e non Satie, il padre spirituale dei *Six*, sia per l'uso deliberato della frivolezza sia per l'altrettanto deliberato discostarsi dal wagnerismo. Pur essendo stato influenzato da Wagner, Chabrier tentò subito di evitare ogni richiamo alla musica tedesca. Cominciò

addirittura ad assumere l'atteggiamento di Debussy, musicien français. Lavorando a Briséis, opera mai completata, scrisse a un amico: « Non so se la musica sarà francese, ma di una cosa son certo: non sarà tedesca. Per il meglio o per il peggio io devo appartenere al mio paese. È il mio primo dovere! ».

Chabrier non si dedicò mai allo sviluppo o alla forma classica. Aveva un suo tipo di unità, aderente a una propria logica interiore, simile a quella rappresentata dall'ultima musica di Berlioz. Chabrier ammirava moltissimo il famoso predecessore. « Berlioz, che fu soprattutto francese (a quel tempo non era ancora un musicista antiquato) non mise forse varietà, colore, ritmo ne *La damnation de Faust*, *Roméo et Juliette* e *L'Enfance du Christ*? Ma mancano di unità, dicono. E io rispondo: merde! Se per essere uno sono destinato a essere noioso preferisco essere 2, 3, 4, 10, 20: insomma, preferisco avere dieci colori sulla mia tavolozza e spezzettare tutte le linee. E per questo non ho bisogno di fare sempre, sempre il fatale (1) atto per l'esposizione, (2) atto con delle sciocche donne e con gli esercizi vocali della Regina, (3) atto con un balletto, e l'interminabile balletto che rimescola le carte, (4) l'indispensabile duetto d'amore, (5) orgia di ubriachi venti minuti prima di mezzanotte, fuoco di moschetti, calderone di ebrei, morte dei protagonisti ». È chiaro che a Chabrier la grande opera meyerbeeriana non piaceva.

Le sue idee sono fondamentalmente melodiche. Appaiono per poi scomparire per sempre, senza sviluppi di tipo germanico. In un certo senso, Chabrier fu un dilettante ispirato. « Sono praticamente un, autodidatta » scrisse. « Appartengo alla mia scuola. Ho più temperamento che talento. Ci sono molte cose che bisogna imparare da giovani e alle quali non arriverò mai; ma vivo e respiro in musica, scrivo come sento, con più temperamento che tecnica. Ma qual è la differenza? Credo di essere un uomo onesto e sincero. » Dilettante o no, la sua musica per pianoforte è di difficilissima esecuzione. Le figurazioni sono a volte così lontane dalle convenzioni che le mani addestrate al conservatorio hanno bisogno di imparare movimenti e riflessi completamente nuovi. È una musica pianistica meravigliosa, piena di verve e di brio; e le armonie, con i costanti accordi di nona, anticipano Debussy. *Le Trois valse romantiques* sono capolavori in miniatura, e l'ultimo è addirittura inquietante nelle sue fluttuazioni armoniche. È musica che si avvicina alla decadenza. Espana, invece, è tutta brillante e spumeggiante, e porta direttamente a Ravel. Il capolavoro di Chabrier è *Le Roi malgré lui*, una gaia opera di straordinaria raffinatezza. Varrebbe la pena di riprenderla. George Balanchine utilizzò alcuni valzer per il balletto *Bourrée fantasque*, valzer che rendono l'idea della brillantezza dell'orchestrazione e della vivacità dell'invenzione melodica. Ma il pubblico non conosce ancora bene la graziosa scrittura vocale nel *Roi malgré lui*. Molti, prima di Chabrier, avevano saputo essere leggeri e divertenti, ma Chabrier fu il primo a esserlo con serietà. Elevò la sua maniera al livello di un'estetica. Tranne che per *Gwendoline* e per *Briséis*, incompiuta, normirò mai a grandi cose. Fu un apostolo della spontaneità, dell'idea breve ed elegante presentata con preziosità. In questo arrivò alla perfezione, e nel suo ristretto ambito fu uno dei compositori più notevoli del periodo.

Ben diverso fu Camille Saint-Saëns, tecnico della massima perfezione. Gran parte della sua musica è ancora in repertorio, ma fuori di Francia non godé grande reputazione. L'accusa che gli viene rivolta più di frequente è che la sua musica è tutta tecnica e niente idee, solo vuota forma, elegante ma superficiale. In un certo senso fu il Mendelssohn francese. Vale la pena di soffermarsi un momento sulla biografia, perché nella sua lunga vita - 9 ottobre 1835 - 16 dicembre 1921 - vide molte delle rivoluzioni musicali di quei due secoli, recandovi il suo contributo.

Non tutti sanno che Saint-Saëns fu probabilmente il più grande fanciullo prodigio della storia della musica. Se allora si fossero usati i test attitudinali, il suo quoziente di intelligenza sarebbe stato addirittura al di là di ogni possibilità di misurazione. Si pensi un po': a due anni e mezzo già suonava dei motivetti al piano. Ovviamente aveva l'orecchio assoluto. Prima dei tre anni sapeva leggere e scrivere. A tre compose il suo primo pezzo. L'autografo, che porta la data del 22 marzo

1839, è conservato al Conservatorio parigino. A cinque anni sapeva analizzare il Don Giovanni, e non su una riduzione per piano ma sulla partitura completa. Sempre a cinque anni si esibì pubblicamente come pianista. A sette leggeva il latino e si interessava di scienza, in particolare di botanica e di lepidotteri. Raccoglieva anche campioni geologici. La sua educazione musicale formale cominciò a sette anni, e a dieci fece il suo debutto ufficiale. Come bis, al concerto di debutto si offrì di suonare a memoria una qualunque delle trentadue sonate di Beethoven. La sua fama arrivò fino agli Stati Uniti; sulla "Musical Gazette" di Boston del 3 agosto 1846 si leggeva: « A Parigi c'è un ragazzo, un certo Saint-Saëns, che ha appena dieci anni e mezzo e suona senza spartito Händel, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven e altri maestri più moderni ». Aveva una memoria incredibile. Se leggeva un libro o sentiva un pezzo non li dimenticava mai più.

Crescendo, diventò pianista e organista tra i più importanti del tempo, bravo direttore, brillante lettore di spartiti, compositore prolifico in tutte le forme, solido musicologo e critico vivace. Oltre alla musica si occupò di astronomia (fu membro della Società Astronomica di Francia) e di archeologia, non disdegnò le scienze occulte, pubblicò un volume di poesia e si provò anche a scrivere per il teatro. Agli inizi della carriera era considerato un rivoluzionario della musica. Invecchiando fu noto come arci-conservatore. Ammetteva di essere un eclettico e a proposito della sua musica diceva: « Sono corso dietro alla chimera della purezza dello stile e della perfezione della forma ». Era un ometto azzimato e vivacissimo; e sapeva essere pericoloso avversario, nonostante l'aspetto frivolo. Ecco come lo descrisse Pierre Lalo: « Era basso e ricordava stranamente un pappagallo: lo stesso profilo adunco; naso a becco; occhi vivacissimi, irrequieti, penetranti... Camminava impettito come un uccello e parlava rapidamente, precipitosamente, con una pronuncia curiosamente affettata ».

Per molti anni fu organista alla Madeleine (Liszt lo giudicò il più grande organista del mondo). Si schierò con Wagner e si batté per il Tannhäuser e il Lohengrin. Si alleò agli altri progressisti, Liszt e Schumann. Nel 1861 cominciò a insegnare all'Ecole Niedermeyer, dove Fauré fu il suo discepolo più famoso. Fece tournées come pianista, e in un'epoca di brillantissimi virtuosi, rappresentò la purezza, la chiarezza, la raffinatezza e il classicismo. Dette un ciclo di concerti per piano di Mozart, probabilmente primo pianista della storia a fare una cosa del genere. Intanto la sua musica non faceva molta strada. C'era chi si rallegrava, dentro di sé, perché questo talento musicale fenomenale ma un po' arrogante aveva così poco successo. Berlioz, come sempre spiritoso, disse di Saint-Saëns: « Sa tutto ma è privo di inesperienza ». Saint-Saëns non mancò di farsi dei nemici. Non sopportava la musica di Franck e litigò con Massenet. Massenet fu eletto membro dell'Institut, onore agognato da Saint-Saëns. Da bravo aduttore, Massenet mandò un telegramma a Saint-Saëns: « Mio caro collega, l'Institut ha commesso un terribile errore ». Pieno di gelida ira, Saint-Saëns gli telegrafò di rimando: « Sono perfettamente d'accordo con voi ». Qualche anno dopo fu eletto anche lui, e diventò a sua volta Immortale. Ma anni dopo fece di tutto per non far ammettere Debussy. Disprezzava la sua musica: « Il fatto il giro di Parigi, a dir male di Pelléas et Mélisande » disse una volta a un amico. E parlava male anche della musica di D'Indy e Strauss.

Le sue cattiverie non sono state dimenticate. Invece, si direbbe, è stato dimenticato il bene che fece. Non solo fu un progressista, ma fondò anche con Romain Bussine (professore di impostazione della voce al Conservatorio), la Société Nationale de Musique nel 1871, che tenne a battesimo tutta una generazione di compositori francesi. Si propose di dare un pubblico alla nuova musica francese e ci riuscì, per molti anni, presentando le opere di Franck, d'Indy, Chabrier, Bruneau, Chausson, Dukas, Lekeu, Magnard e Ravel. Romain Rolland definì la Société la « culla e il santuario dell'arte francese... Tutto ciò che vi è stato di grande nella musica francese dal 1870 al 1900 è venuto da essa. Senza la Société la maggior parte delle opere che sono l'onore della nostra musica non solo non sarebbero state eseguite ma forse neppure scritte ». Ma a Saint-Saëns non interessava soltanto la musica francese. A parte la propaganda per Liszt e Wagner, fu lui a far

conoscere il Boris Godunov ai musicisti francesi portando in patria dalla Russia uno spartito del canto. Fece sempre ciò che ritenne essere il meglio per la musica. Ma a partire dal 1890 divenne un acido reazionario: amaro, irascibile, irrequieto, coattivamente spinto a viaggiare di continuo. Forse segretamente era consapevole di non avere sfruttato le sue enormi capacità. Inoltre, ebbe una vita personale piena di amarezza. Nel 1878, a distanza di pochi mesi, perse tutti e due i figli: André cadde dalla finestra e Jean morì di una malattia infantile. Tre anni dopo piantò la moglie. Non ci fu divorzio né separazione ma non si videro mai più. (Lei morì nel 1950, a novantaquattro anni.) Saint-Saëns è autore anche di un saggio filosofico, che intitolò *Problèmes et Mystères*. Era un saggio pessimista che esaltava l'ateismo. L'arte e la scienza, diceva, avrebbero preso il posto della religione. La vita non aveva scopo. « Gli uomini sono sempre rimasti delusi nella ricerca delle cause finali. Può darsi benissimo che esse non esistano, semplicemente. » L'esistenzialismo francese ebbe in lui un interprete che precedette di parecchio Sartre.

Come ogni musicista francese di allora provvisto di qualche ambizione, Saint-Saëns compose delle opere. Dopo due tentativi fece centro con *Samson et Dalila* nel 1877, rappresentata per la prima volta non a Parigi ma a Weimar. Nessuna delle altre dodici opere ottenne la stessa popolarità, neppure lontanamente, benché gli esperti giudichino migliore *l'Ascanio* (1890). Ma è il *Samson* che è rimasto. In repertorio sono rimasti anche i Concerti per piano in sol minore e in do minore, e qualche volta viene eseguito anche il concerto n. 5 in fa; poi c'è la Terza Sinfonia (*Oman*) in do minore; il Concerto per violino in si minore e il Concerto per violoncello in la minore; c'è il Carnevale degli animali da cui viene il Cigno. Molto spesso si eseguono anche *l'Introduzione* e il *Rondò Capriccio* per violino e orchestra. Dei poemi sinfonici è famosa la *Danse macabre*, e una volta ogni tanto capita di ascoltare anche *Le Rouet d'Omphale*.

Non è poco. E le opere rimaste in repertorio ci dicono che Saint-Saëns fu compositore migliore della sua fama. Una musica che resiste così a lungo non può non avere vitalità. C'è anche qualcosa di esteticamente soddisfacente nella sua logica, nella sua nettezza, e finitezza, nella chiarezza del suo disegno e nel suo puro professionismo. È una musica che si radica nella tradizione classica, per quanto si discosti dalla forma ortodossa. Si può a buon diritto vedere in Saint-Saëns il primo dei neoclassici. Soprattutto, la sua musica ha eleganza classica_ Di tutti i compositori francesi del tempo fu il più casto, e nelle sue pagine manca assolutamente la sensualità esaltata di Franck e della sua scuola. Il Concerto per piano in sol minore o la Sinfonia per organo possono non essere molto profondi, ma se non altro evitano la banalità e il cattivo gusto di tanta musica del tempo. I pezzi per piano, che non vengono quasi mai suonati, sono al limite del salottiero ma non sono mai banali grazie alla loro brillantezza e obiettività. Sono molto efficaci: un buon esempio è la *Toccata* in do minore (la versione solistica dell'ultimo movimento del Quinto Concerto). Ha il tipo di brillantezza che getta un ponte tra Liszt e Ravel. Si può dire senz'altro che varrebbe la pena di riconsiderare Saint-Saëns. Si scoprirebbe forse che la sua consumata bravura tecnica e le sue idee musicali non molto ponderose ma eleganti e precise meritano una ripresa. Il guaio è che Saint-Saëns è conosciuto soprattutto per le cose peggiori - *Samson et Dalila*, *Il Cigno*, *la Danse macabre* - e noti per il *Settimino* per piano, tromba e archi, per la *Sonata* in re minore per violino o per il *Quartetto* in si bemolle per piano.

Harold C. Schonberg (da *I GRANDI MUSICISTI*, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)