

I trucchi di Mefistofele. Scenografie per il *Faust* di Gounod

Carlo Titomanlio

Nel 1851 la compagnia del Théâtre-Lyrique diretta da Edmond Seveste si installò al 72 del Boulevard du Temple, dove per qualche anno aveva avuto sede il Théâtre-Historique gestito da Alexandre Dumas. La permanenza sul Boulevard fu solo temporanea; la Parigi degli anni Sessanta dell'Ottocento fu segnata dagli sconvolgenti rinnovamenti urbanistici voluti da Napoleone III e messi in atto dal barone Haussmann, prefetto di Parigi dal 1853. L'edificio del Lyrique fu espropriato (1860) e la compagnia traslocò nel 1862 in una nuova sala in Place du Châtelet, anch'essa destinata a vita breve¹.

Nel corso di questi due intensi momenti di attività debuttarono lavori di Berlioz, Bizet, Saint-Saëns e Gounod, oltre a un buon numero di riprese di opere straniere². Il successo di questi lavori, che fu tale da consentire al Lyrique di rivaleggiare con gli altri teatri lirici della capitale (vale a dire l'Opéra e l'Opéra-Comique), si può attribuire in buona parte a Léon Carvalho, l'impresario geniale e spregiudicato che lo diresse tra il 1856 e il 1860 e poi tra il 1862 e il 1868. Ma si deve in misura non trascurabile anche agli scenografi che lavorarono agli allestimenti. Tutti i maggiori pittori di scene dell'epoca disegnarono per il Lyrique: si possono fare i nomi di Humanité-René Philastre, Charles-Antoine Cambron, Edouard Despléchin, Jean-Baptiste Lavastre, Joseph Thierry, Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Jean-Louis Chéret, Henri Robecchi, Ferdinand Laloue, spesso consociati in laboratori in modo da poter assumere più di un incarico alla volta e assecondare in tal modo la voracità del pubblico teatrale parigi-

1. Durante la cosiddetta "settimana di sangue", che nel maggio 1871 pose fine all'esperienza della Comune di Parigi, la sala disegnata dall'architetto Gabriel Davioud andò quasi completamente distrutta. Il teatro fu ricostruito pochi anni dopo (ora è noto come Théâtre de la Ville), ma la compagnia del Lyrique si era sciolta.

2. Fonte preziosa è il volume di T.J. Walsh, *Second Empire Opera. The Theatre Lyrique. Paris 1850/1870*, Calder, London 1981.

no³. Lo stesso si può dire per i maggiori costumisti, tra i quali vale la pena citare Paul Lormier, Alfred Albert, Eugène Lacoste⁴.

Uno dei debutti nelle prime stagioni del Lyrique fu il *Faust* musicato da Charles Gounod. Si sa che il compositore francese meditava da tempo un'opera tratta dal poema drammatico di Goethe⁵, e l'occasione giusta si presentò grazie alla commissione di Carvalho. Il librettista designato fu Jules Barbier, autore prolifico e all'epoca già piuttosto noto, il quale preferì estrapolare situazioni e persone dalla Prima Parte del poema⁶, ridurre la concettosità filosofica di Goethe, nonché la componente mistica, metafisica e soprannaturale di cui *Faust* è confuso, e concentrarsi piuttosto sulla contrapposizione tra dimensione spirituale e piacere mondano. Si avvale dunque della riduzione drammaturgica di Michel Carré (che a sua volta si era servito della traduzione francese di Gérard de Nerval), già andata in scena con una certa fortuna nel 1850 (al Théâtre du Gymnase), con il titolo *Faust et Marguerite*: un tipico testo *boulevardier*, di quelli che gremivano i teatri parigini sul Boulevard du Temple⁷.

Rispettando le convenzioni che regolavano l'offerta teatrale del Théâtre-Lyrique, Gounod compose l'opera sotto forma di *opéra-dialogué*, cioè con parti musicali intervallate da dialoghi parlati. Vi lavorò nell'estate del 1858, le prove ebbero inizio in autunno, con l'intenzione di debuttare alla fine dell'anno, ma vari imprevisti fecero slittare la "prima" al 19 marzo 1859⁸.

Al Lyrique *Faust* fu replicato 57 volte, ma la reazione del pubblico si può definire tiepida, così come contrastanti furono i commenti dei critici e dei colleghi di Gounod. Il grande successo che ebbe in seguito è merito dell'editore svizzero Antoine Choudens, che poco dopo il debutto acquistò i diritti da Gounod e dai librettisti per 1.000 franchi. Per far fruttare il suo investimento orga-

3. Per un quadro generale sugli sviluppi artistici e professionali della scenografia ottocentesca si legga F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Carocci, Roma 2002, pp. 143 sgg. Centrato sulla figura di Despléchin, ma con sguardo aperto a tutto il contesto operistico parigino, è il volume di J.-M. Lévêque, *Edouard Despléchin, le décorateur du Grand Opéra à la française (1802-1871)*, L'Harmattan, Paris 2008.

4. Per ammirare e valutare lo straordinario catalogo di scenari, bozzetti e figurini conservati presso le istituzioni teatrali parigine, è sufficiente sfogliare i volumi curati da Nicole Wild dal titolo *Décors et costumes du XIX^e siècle*. In particolare il secondo fa luce sull'attività di scenografi e costumisti per i teatri del Boulevard (Éditions de la Bibliothèque nationale de France, Paris 1987).

5. Fin dalla giovinezza, come racconta nella sua autobiografia: «Ma distraction favorite était la lecture du *Faust* de Goethe, en français, bien entendu, car je ne savais pas un mot d'allemand», C. Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Calmann-Lévy, Paris 1896 (1 ed. 1895), p. 84.

6. Mi riferisco ai versi pubblicati per la prima volta a Tubinga nel 1808 con il titolo *Faust. Erster Teil*.

7. Altre due opere di Gounod ebbero per libretto un testo di Carré e Barbier: *Mireille* nel 1864 e *Roméo et Juliette* nel 1867. La bibliografia sull'opera di Gounod è considerevolmente vasta; mi limito a menzionare, tra gli studi più ricchi e approfonditi, quello di S. Huebner, *The operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford 1990.

8. Non ultimo il difficile rapporto tra il compositore e la moglie di Carvalho, Marie Caroline Miodlan, che interpretava Marguerite. Circostanza che non stupisce, viste le relazioni spesso burrascose che legavano cantanti e compositori in uno scontro di vizi, capricci e ostinazioni.

nizzò quindi una *tourné* in Europa e consigliò al compositore di sostituire i dialoghi con recitativi: fu questo il primo dei numerosi interventi apportati alla partitura, in una storia complessa fatta di aggiunte e tagli, ritocchi e rimaneggiamenti⁹.

L'obiettivo di favorire la circolazione internazionale, accostandosi ai gusti del pubblico continentale, fu pienamente conseguito. Tra i palcoscenici raggiunti vi fu anche quello del Teatro alla Scala, dove l'opera approdò nel 1862 con la traduzione italiana firmata da Achille de Lauzières (intitolata *Faust e Margherita*)¹⁰.

Infine, dopo dieci anni dalla prima messa in scena, *Faust* arrivò all'Opéra di Parigi, non ancora nell'edificio di Garnier, ancora in costruzione, ma in quello di rue Le Peletier. Al nuovo debutto, nel mese di marzo del 1869, l'opera fu ascoltata dunque con i recitativi al posto dei dialoghi originari, e con nuovi inserti musicali, tra cui i ballabili nel quinto atto, immancabili nelle produzioni grandoperistiche dell'epoca. L'acclamazione della borghesia parigina ne sancì la consacrazione definitiva tra gli *chefs-d'œuvre* del teatro musicale francese¹¹.

Questa premessa meramente cronachistica fa capire quanto l'opera di Gounod che oggi conosciamo rechi traccia, come e forse più di altre, del *terroir* culturale in cui ebbe a nascere¹². Ciò è vero non soltanto per ciò che riguarda il suo *testo*, parola che nell'ambito del teatro musicale è da intendere estensivamente, cioè come somma di scrittura musicale e librettistica; ma anche per quanto attiene alla prassi scenica, cioè agli aspetti eminentemente visivi.

Evocazione, visione e trasformazione

Chi legga il libretto di *Faust* con occhi vergini, senza aver mai assistito a una versione scenica dell'opera, trova nel primo atto almeno tre momenti sorprendenti, segnalati da altrettante sbrigative didascalie.

Il sipario si apre per la prima volta sul laboratorio del vecchio dottor Faust: libri,

9. Per le recite in Germania Choudens impose a Gounod di modificare il titolo in *Margarethe* (o *Gretchen*), titolo ancora oggi usato in qualche produzione tedesca. Cfr. M. Girardi, *Il dottor Faust secondo Gounod*, in *Faust* di Gounod, Teatro La Fenice, Venezia 1993, p. 15.

10. La versione di de Lauzières, poeticamente attentissima ai valori ritmici, fu per molti anni la versione più diffusa nel mondo intero, tanto da essere scelta per l'inaugurazione della nuova Metropolitan Opera House di New York nel 1883. L'edizione che ho potuto consultare è questa: *Faust*, dramma lirico in cinque atti di J. Barbier e M. Carré, trad. it. di Achille de Lauzières, musica di Carlo Gounod, A. Barion, Sesto San Giovanni 1928.

11. Vale la pena sottolineare la non comune lucidità con cui Gounod considerò la differenza tra il deludente debutto e l'eccezionale consenso ottenuto successivamente: «Le succès de *Faust* ne fut pas éclatant; il est cependant jusqu'ici ma plus grande réussite au théâtre. Est-ce à dire qu'il soit mon meilleur ouvrage? Je l'ignore absolument; en tout cas, j'y vois une confirmation de la pensée que j'ai exprimée plus haut sur le succès, à savoir qu'il est plutôt la résultante d'un certain concours d'éléments heureux et de conditions favorables qu'une preuve et une mesure de la valeur intrinsèque de l'ouvrage même», Gounod, *Mémoires d'un artiste*, cit., p. 207.

12. Fonte indispensabile per la comprensione del mondo teatrale francese ottocentesco è M.-A. Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Droz, Paris 1938.

saggi
26

documenti, strumenti chimici, tutto immerso in una luce fioca. Faust è un uomo stanco e frustrato, portato a riflettere sulla vanità delle sue ricerche e sulla brevità della vita umana. A contrasto con i suoi sentimenti, si odono da fuori cori di fanciulle e lavoratori che salutano la primavera e la resurrezione, e il risuonare di questi canti è causa di ulteriore disperazione, al punto che in un impeto di rabbia blasfema l'uomo di scienza decide di invocare Satana («Maudit soit le bonheur! Maudites, la science, la prière et la foi! Maudite sois-tu, patience! A moi, Satan! à moi!»). Si ha qui il primo *coup de théâtre*: il demonio evocato appare “dal nulla” con le sembianze di Méphistophélès, ricco mantello, copricapo piumato. Sul libretto si legge («*apparaissant soudain*»): «Me voici!» è la prima battuta rivolta a Faust. Quest'ultimo si mostra dapprima scostante, diffidente, ma il cavaliere degli inferi sa di poter promettere la realizzazione di ogni fantasia. Il desiderio del vecchio scienziato è la giovinezza, unico tesoro che ha in sé ogni dote, e per averla è sufficiente una firma su una pergamena, con la quale cedere l'anima per l'eternità («Ici, je suis à ton service, / Mais là-bas, tu seras au mien!»). Per convincere Faust, che si è bloccato esitante, Méphistophélès fa apparire l'immagine meravigliosa di Marguerite: è il secondo momento prodigioso, annunciato dalle parole «La jeunesse t'appelle; Ose la regarder». La didascalia qui prescrive: «*Il fait un geste; une forme apparaît: Marguerite au rouet*»¹³. La visione sortisce il suo effetto, il vecchio dottore appone la sua firma; in cambio, bevendo dalla coppa che Méphistophélès gli porge, può riscuotere il suo credito: «*Faust boit la coupe et se transforme en un jeune homme. La forme s'estompe*».

Con questo terzo “effetto” si conclude di fatto il primo atto; il secondo si aprirà con la *Kermesse*, una festa che coinvolge l'intera cittadinanza nell'accompagnare i soldati in partenza per la guerra (e tra questi Valentin, il protettivo fratello di Marguerite).

È evidente che questi tre momenti richiedano un trattamento scenografico e scenotecnico particolare per essere convertiti efficacemente dall'asciuttezza del libretto alla ricchezza segnica del palco. La domanda cui intendo rispondere è come ciò sia avvenuto all'epoca della prima rappresentazione.

A tale fine, assai più del libretto è utile il *livret de mise en scène*; com'è noto, per fissare e preservare la messinscena di un'opera musicale, evitando che questa venisse alterata nelle sue successive esecuzioni – ovvero quando lo spettacolo percorreva i chilometri che separavano Parigi, centro nevralgico della produzione teatrale, dai teatri minori e periferici, dove poteva essere allestito da maestranze diverse, senza direttive precise – veniva redatto un breve testo contenente le disposizioni relative ai movimenti di scena, al *décor* e ai costumi¹⁴.

13. Didascalia che il traduttore italiano rende più descrittiva dal punto di vista scenografico: «*Egli fa un gesto. Il fondo del teatro s'apre e lascia vedere Margherita che fila presso il molinello*».

14. La prassi di documentare sotto forma di prontuario tecnico le entrate e le uscite, i movimenti del coro e dei cantanti, nonché le scene, i costumi e i materiali necessari, incomincia nel 1828, quando, per iniziativa di Louis Jacques Salomé, primo *régisser* dell'Opéra di Parigi, fu pubblicato un volumetto di circa 60 pagine a seguito del debutto della fortunata opera di Daniel Auber, *La muette de Portici*.

La versione che qui analizzo è quella contenuta nella raccolta redatta da Monsieur Arsène, colui che all'epoca ricopriva il ruolo di *régisseur général* del Lyrique¹⁵, e proviene da un'antologia curata da Robert Cohen¹⁶. Non si tratta delle disposizioni sceniche per la "prima", ma per una ripresa posteriore al 1866, come dimostrano le indicazioni per i recitativi, aggiunti appunto nel 1866. Non vi sono invece indicazioni relative alla scena di ballo che fu aggiunta per il debutto all'Opéra nel 1869. Si deve quindi supporre che l'edizione riportata da Cohen sia una versione del *livret* che circolò nei teatri francesi tra il 1866 e il 1869, in seguito alle modifiche strutturali apportate da Gounod.

Com'era usuale, il *livret* di Arsène non contiene istruzioni a proposito dell'interpretazione e dello sviluppo della situazione drammatica. È invece più che dettagliato nell'annotare la disposizione degli oggetti di scena, gli effetti luministici e scenotecnici necessari, la posizione dei cantanti e i movimenti loro richiesti¹⁷.

L'immagine qui riprodotta [cfr. p. sg., figura 1] illustra la piantazione scenica del primo atto, come riportata sul *livret*. Di seguito la legenda dei singoli elementi, da me tradotta.

Come afferma Olivier Bara, tale consuetudine, strettamente connessa alle competenze artistiche e amministrative assommate dal *régisseur*, viene «au terme d'un processus menant progressivement à la reconnaissance de la mise en scène dans sa nécessité fonctionnelle, puis esthétique, comme dans son autonomie»; O. Bara, *Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del convegno organizzato presso l'Université de Rouen nel 2003, a cura di F. Naugrette, P. Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen, 1 (2009), <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (ultima consultazione: 21 dicembre 2016).

15. *Collection de mises en scène*, rédigées par M. Arsène, régisseur général, impr. Morris, Paris 1862. Arsène ricoprì questo incarico, corrispondente a un supervisore dell'esecuzione materiale di una rappresentazione, anche nel caso delle quattro opere verdiane allestite negli anni Sessanta al Lyrique (*Rigoletto* nel 1863; *Violetta*, cioè *La traviata*, nel 1864; *Macbeth* nel 1865; *Un ballo in maschera* nel 1869), i cui manuali rivelano dettagli interessantissimi sulle pratiche teatrali dell'epoca.

16. *The Original Stagings Manuals for Twelve Parisian Operatic Premieres*, Pendragon, New York 1991. Cohen è un nome ben noto agli studiosi di musicologia per l'attività consistente e utilissima svolta nel campo della documentazione relativa a ogni aspetto della musica operistica ottocentesca: iconografia, pubblicistica, librettistica. Recuperando negli archivi della Bibliothèque Historique di Parigi queste disposizioni sceniche, si ha non solo una serie di testimonianze storiche, da ordinare e catalogare, ma un supporto prezioso alla decifrazione dei contenuti scenici e musicali originari.

17. Per la comprensione delle origini e dello sviluppo della figura del regista quale responsabile unico della messinscena, rimando al volume di Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, e in particolare al suo primo capitolo, che vede nei *livrets* l'espressione di una società capitalistica, in cui ogni forma di produzione assume carattere collettivo, standardizzato e verticistico: «esattamente come nella dimensione della fabbrica e dell'industria, siamo di fronte al principio della serialità». Se ciò che conta maggiormente dell'opera non è il suo nucleo creativo, ma la sua riproducibilità, «la funzione del *livret de mise en scène* è di garantire l'omogeneità del prodotto, e dunque l'omogeneità del successo commerciale», R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 5. A questo proposito rinvio anche al già citato volume di Allevy, con particolare riferimento al capitolo 9, *Les livrets scéniques*.

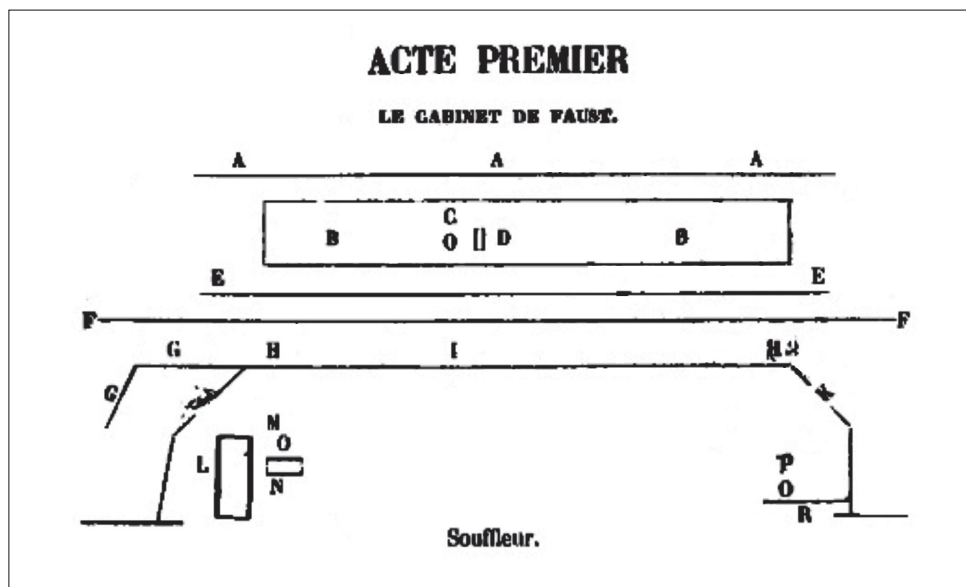


Figura 1. Piantazione scenica del primo atto di *Faust* (da Cohen, *The Original Stagings Manuals*, cit., p. 101).

Scenario su due piani, raffigurante l'interno dello studio di Faust, fornito di strumenti da alchimista, becchi, fornelli, boccette, teste fantastiche, teschi, eccetera, tutto dipinto sul fondale.

A telo raffigurante l'interno della stanza di Marguerite, molto semplice

B piattaforma sopraelevata di 1 metro, a formare il pavimento della camera di Marguerite

C arcolaio posizionato sulla piattaforma

D sedia di foggia gotica accanto all'arcolaio; una rocca di filato è attaccata all'arcolaio

E telo di garza blu posto davanti alla piattaforma

F telo raffigurante la parete di fondo del laboratorio di Faust, armonizzato alla pittura del laboratorio stesso; deve poter risalire e scendere all'occorrenza, per consentire la visione

G spezzato con finestra

H principale a giorno che lascia vedere il telo F; questo principale ha un basamento alto circa 1 metro, e fa da cornice al telo F. La lettera I indica la parte a giorno.

J finestra praticabile, con vetrare gotiche che possono prendere luce; la finestra dà sulla quinta, incernierata verso il fondo, sta in posizione sopraelevata rispetto alla piattaforma, all'altezza del petto

K porta a un battente, incernierata verso il fondo, che si apre sulla quinta

L grande tavolo ingombro di libri, calamaio, piume, strumenti chimici; vicino alla poltrona si trova un grosso tomo su una scrivania; sulla parte del tavolo più vicina al pubblico, una coppa che può prendere fuoco, di lato una piccola bottiglia

M piccolo trabocchetto per un travestimento, posizionato dietro la poltrona

N grande poltrona gotica posta frontalmente al pubblico

P trabocchetto circolare per l'apparizione di Méphistophélès

R piastra di 20 centimetri di altezza che cela il trabocchetto; su di essa saranno dipinti utensili da chimico. Al levarsi del sipario una lampada è accesa sul tavolo, lo scenario è in penombra; solo la finestra è tenuemente illuminata.

Nell'ambiente così predisposto, di cui abbiamo a disposizione anche altri documenti visivi, come i bozzetti realizzati da Charles Cambon, che insieme a Despléchin e Joseph Thierry curò gli scenari della "prima", si sviluppano i primi e decisivi eventi della vicenda, fortemente segnati dai tre effetti scenici dapprima introdotti.

Il primo – che chiamerò "evocazione", termine assai pertinente alla pratica di negromanzia che il personaggio di Faust reca con sé¹⁸ – comporta la repentina e misteriosa entrata in scena di Méphistophélès. Perché questa sia efficace la sala deve rimanere al buio («*Faire nuit sur la scène et dans la salle*», così prescrive il *livret*), cosicché Méphistophélès, dopo che Faust avrà pronunciato le parole «A moi», possa entrare in scena attraverso la botola circolare contrassegnata dalla lettera P, e resa invisibile dalla piastra R (traduco con "piastra" ciò che il *livret* annota con la voce generica *terrain*, elemento del *décor* di bassa altezza da usarsi come copertura o raccordo).

Per comprendere meglio il funzionamento di questo trucco possiamo fare ricorso a uno dei numerosi testi che nella seconda metà dell'Ottocento assimilarono la costruzione di uno spettacolo a un raffinato processo industriale, descrivendo accuratamente le attrezzature e i dispositivi tecnologici in uso nei teatri europei. Si tratta di *L'envers du théâtre. Machines et décorations*, scritto e illustrato da Jules Moynet¹⁹, che annovera questa *trappe* nel vasto insieme dei trabocchetti, ovverosia le aperture con meccanismo a leva sistemate in modo da consentire l'apparizione o sparizione di una persona o di un oggetto. A differenza degli apparatori che fecero grande la teatralità barocca, quasi ossessionati dal volo – cioè portati a riprodurre scenicamente un percorso *orizzontale* attraverso la volta celeste – autori, scenografi e spettatori dell'Ottocento trovano appagamento nei movimenti *verticali*, che congiungono il suolo con il sottosuolo, sia esso nascondiglio, luogo di prigionia, sede degli inferi. Molti furono i congegni provati e perfezionati al fine di portare questi effetti (di inabissamento ed emersione, di comparsa e sparizione) al massimo della rapidità. La loro meccanica differisce per pochi dettagli e spesso i loro nomi rimandano al primo spettacolo per il quale furono usati. Si usò ad esempio denominare *Corsican trap* il congegno che si vide per la prima volta durante la rappresentazione di *The Corsican Brothers* (una piattaforma "a ponte" che consen-

18. Caratteristica che è già nella prima versione a stampa della storia, l'*Historia von D. Iohan Fausten* pubblicata (e forse scritta) dall'editore Johann Spies a fine Cinquecento, uno dei cosiddetti "libri popolari" che nella Germania luterana divulgavano vicende aneddotiche o leggendarie con intenti di edificazione cristiana. Cfr. M.E. D'Agostini, *Introduzione a Johann Spies, Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, Garzanti, Milano 2006.

19. Le citazioni che seguono si riferiscono alla copia anastatica dell'edizione uscita per i tipi di Hachette nel 1873.

tiva una graduale apparizione fantasmatica); *Vamp trap* l'apertura a molle usata per il dramma di James Planché, *The Vampire, or The Bride of the Isles*, andato in scena nel 1820 al Lyceum Theatre di Londra; e, appunto, *Mephisto trap* il trabocchetto che serviva a simulare manifestazioni demoniache come quella di *Faust*.

La preparazione del trucco si può così riassumere: una volta predisposto il trabocchetto è necessario che l'attore vi si posizioni precisamente; a un dato segnale, il macchinista deve solo rilasciare un contrappeso, ma avendo cura di fare un giro attorno a un montante, affinché la risalita del personaggio non sia troppo veloce²⁰.

Il secondo effetto – la “visione” – si può localizzare con precisione sulla piantazione scenica disegnata sul *livret*. La linea orizzontale F indica un «sipario raffigurante il fondo dello studio di Faust», coerente con l'arredamento dello studio stesso. Dietro il telo F si trova un altro telo di garza blu che lascia vedere la pedana sopraelevata dove Marguerite lavora all'arcolaio. L'ultimo fondale – A – deve raffigurare l'interno della stanza di Marguerite. Quando la tela F si solleva e le luci si attenuano ovunque rimanendo concentrate solo in quella zona, tutto il resto rimanendo in ombra («*Eclairer très fort le fond où se trouve Marguerite*»), il velo blu lascia intravedere la fanciulla in una luce di sogno. I corni attaccano «O nuit d'amour», uno dei passaggi più struggenti dell'intera composizione. Muta, all'arcolaio, separata dal sottile velo e però illuminata a giorno, sta Marguerite. Faust e Méphistophélès, in penombra, osservano la visione angelica, analogamente a quanto possono fare gli spettatori. Com'è apparsa, sparirà. È evidente qui l'efficace combinazione di spettacolarità e drammaticità narrativa: la soluzione scenotecnica garantisce la riuscita della visione, ma la visione è anche potente snodo narrativo. La battuta pronunciata da Méphistophélès, «Ose la regarder», è assai significativa in tal senso: la bellezza, la gioventù, la docilità di Marguerite sono qualità che ne fanno un potente oggetto del desiderio, cui Faust non può resistere. Il suo coinvolgimento visivo, emotivo e sensuale è tale da far convergere l'attenzione degli spettatori sullo stesso punto. In altre parole, la rappresentazione pretende di essere contemplata con la stessa intensità con cui Faust non stacca gli occhi di dosso a Marguerite²¹: molto scrupolosamente il *livret* stabilisce la gestualità esitante di Faust, che infine si risolve a compiere l'irreversibile azione: «Faust vide la coupe, puis sans quitter Marguerite de l'oeil, il laisse tomber la main qui tient la coupe; Méphistophélès la lui prend et la pose sur le table; sur cette dernier réplique, la vision disparaît».

Poche battute più avanti si arriva al terzo effetto, la “trasformazione” di Faust da anziano scienziato a giovane vigoroso. La camera di Marguerite è ancora visibi-

20. «[...] le machiniste qui tient le fil du contre-poids l'a laissé filer dans ses mains, mais en ayant préalablement le soin de faire un tour sur la cheville fixée au poteau, afin que le contre-poids n'entraîne pas trop vite l'acteur placé sur la trappe: alors celle-ci arrive sans secousse à fleur du plancher», Moinet, *L'envers du théâtre*, cit., p. 184, e per confronto si veda l'illustrazione contrassegnata dal numero 37.

21. Di notevole interesse musicologico (aspetto che è escluso dal presente contributo, per difetto di spazio e competenze) è il contrappunto sonoro di questa scena, che nel registro acuto associa il pizzicato dell'arpa e una orditura di archi al movimento ripetitivo dell'arcolaio, con qualcosa di religioso che proviene dalla sezione degli ottoni.

le quando Méphistophélès offre una coppa a Faust, rapito. Stando alla didascalia, non deve passare tempo tra l'azione del bere e la metamorfosi. Perché ciò avvenga è necessario un istantaneo cambio d'abito: ciò richiede che Faust si posizioni davanti al trabocchetto indicato con la lettera M; la botola deve quindi aprirsi, nascosta dalla sedia contrassegnata dalla lettera O, permettendo a un attrezzoista di tirar via lo speciale indumento che Faust ha indosso, scoprendo l'abbigliamento di un giovane uomo («*c'est sur un geste et sur le premier accord fort du six-huit que se fait le changement de costume*»). Una svelta passata sul volto poteva rimuovere *makeup* e acconciatura, ringiovanendo anche il volto.

Anche questo trucco figura tra quelli descritti da Moynet²²: il costume di scena è diviso in due pezzi, tenuti insieme da un filo molto forte che parte dai piedi, risale fino alla spalla e ridiscende lungo le braccia con una serie di occhielli. È una cordicina di budello, la cui estremità inferiore è provvista di un anello. L'altra estremità è fissata da un nodo che l'attore può disfare facilmente. Il personaggio non ha che da collocarsi in un punto preciso, in corrispondenza di una piccola botola che si apre dietro di lui, affinché la mano di un macchinista possa raggiungere l'anello. A un segnale convenuto, l'attore dovrà sciogliere il nodo mentre il macchinista, tirando l'anello, farà precipitare i pezzi del costume nel sottopalco.

Com'è evidente, a paragone con gli elaborati e sontuosi apparati scenici grandoperistici, gli effetti speciali di questo primo *Faust* non erano complessi né particolarmente innovativi; tuttavia, pur essendo basati su dispositivi scenotecnici correnti, si dimostrarono di straordinaria efficacia. Quando l'opera giunse, nel 1869, nel massimo teatro parigino (con i rimaneggiamenti cui ho accennato, riciclando parte degli scenari di Despléchin e Cambon²³, e con i costumi di Paul Lormier²⁴), il primo atto, musicalmente e scenicamente accattivante, fu decisivo nel conquistare i favori del pubblico, e da quel momento oltre 2.500 rappresentazioni dell'opera hanno ribadito tale consenso.

A ciascuna età i suoi demoni

Va da sé che ogni versione di *Faust* abbia dovuto e voluto ripensare i tre momenti descritti poc'anzi, giocando sulla loro ambiguità, talora insistendo sul versante il-

22. Lo si vede illustrato nella figura 39, e spiegato a p. 195 di *L'envers du théâtre*, cit.

23. Alla messinscena dell'Opéra partecipò una squadra di scenografi formata da Cambon, Despléchin, Lavastre, Rubé e Chaperon, i quali, come avveniva tipicamente, si spartirono gli scenari secondo la propria "specialità": interni, paesaggi naturali, rovine archeologiche, e via dicendo. Questa la titolazione dei quadri e l'attribuzione degli scenari: I, 1: Le cabinet de l'alchimiste (Lavastre e Despléchin); I, 2: La kermesse (Cambon); II: Le jardin de Marguerite (Lavastre e Despléchin); III, 1: La chambre de Marguerite (Cambon); III, 2: L'église (Cambon); III, 3: La place publique (Cambon); IV, 1: La nuit de Valpurgis (Rubé e Chaperon); IV, 2: Grotte (Rubé e Chaperon); V, 1: La prison (Lavastre e Despléchin); V, 2: Apothéose (Lavastre e Despléchin).

24. Gli abiti di Paul Lormier (1813-1895), disegnatore di costumi per l'Opéra per quasi cinquant'anni (dal 1855 fu *chef de l'habilleme*nt), segnarono un'epoca bilanciando eccentrica fantasia e rigore storico-etnologico, vale a dire mediando efficacemente tra le differenti tendenze dell'epoca.

lusionistico per guadagnare lo stupore e la meraviglia degli spettatori, in altri casi scivolando su di essi, ovvero diluendo il loro potenziale “magico” in sequenze più esplicite.

Può essere interessante allora, dopo il racconto della prima versione andata in scena all'Opéra, valutare l'ultima trasposizione dell'opera di Gounod prodotta dal massimo teatro lirico parigino (settima in ordine di tempo)²⁵, quella diretta dal regista Jean-Louis Martinoty (scomparso all'inizio del 2016), che ha debuttato all'Opéra Bastille nel 2011²⁶. Il *focus* sarà ancora il primo atto dell'opera, potente leva d'azione e ispiratore di peculiari soluzioni scenografiche (ma altri momenti potrebbero essere oggetto di un'indagine comparativa: penso alla scena nel Duomo nel quarto atto, o all'apoteosi di Marguerite nel finale).

A più di trent'anni dalla messinscena diretta dall'argentino Jorge Lavelli nel 1975, una delle produzioni più rivoluzionarie dell'era di Rolf Liebermann (1973-1980), capace di polverizzare la stratificata tradizione formata intorno all'opera con un'esegesi critica e politica del tutto nuova²⁷, Martinoty ha elevato il livello di spudoratezza registica, con scelte estetiche e interpretative che avvicinano il suo *Faust* alle declinazioni contemporanee del cosiddetto *Regietheater*. Tuttavia, come spesso accade, sfiorare ciò che il tempo ha infisso nella memoria non è mai impresa innocua; lo dimostra l'asprezza delle critiche ricevute dalla rappresentazione, nelle quali non si fa fatica a trovare aggettivi come inqualificabile, indegna, vergognosa, insulsa²⁸.

Tuttavia, non è questa la sede per esaminare le risposte del pubblico e della critica, sempre oscillanti tra prospettive “riformiste” e altre “conservatrici”, ovvero più o meno propense ad accogliere sproni creativi rigeneratori (pur nel rispetto dei valori di senso determinati dalla musica). Torno invece a considerare l'impian-

25. Cfr. J.L. Dutronc, *Un siècle de représentations au Palais Garnier*, in “L'AvantScène Opéra”, 2, 1976, pp. 83-86. Dopo Carvalho i registi che si sono confrontati con il capolavoro di Gounod per l'Opéra sono Alexandre Lapissida (1893), Paul Stuart (1908), Pierre Chéreau (1934), Max de Rieux (1956) e Jorge Lavelli (1975).

26. La prima rappresentazione si ebbe nel settembre del 2011: Alain Altinoglu dirigeva l'orchestra dell'Opéra National de Paris; i tre protagonisti erano Roberto Alagna (Faust), Inva Mula (Marguerite) e Paul Gay (Méphistophélès).

27. Basti pensare al coro dei soldati che tornano dalla guerra nel quarto atto, sequenza imbevuta di spirito patriottico e di *clichés* musicali, che Lavelli ha del tutto smitizzato, mostrando i soldati non già belli e aiutanti come in una stampa d'Epinal, bensì stanchi, feriti, mutilati perfino, come a dire che dopo le atrocità del Novecento non è più possibile ammiccare al mito della “bella guerra”. Nell'occasione Sir Charles Mackerras dirigeva l'orchestra dell'Opéra; Faust era interpretato da Nicolai Gedda, Méphistophélès da Roger Soyer (Nicolai Ghiaurov nel secondo cast), mentre la parte di Marguerite spettava a Mirella Freni.

28. Uno dei commenti più *tranchant* è quello uscito su “Le Monde” a firma di Marie-Aude Roux: «Car cette production est indigne. Elle est à la fois d'un conventionnel crétin, d'une impudeur choquante et d'un manque total de poésie», “Faust” *damné* par Jean-Louis Martinoty, 30 settembre 2011. Altrettanto caustico Christian Merlin: «Martinoty tombe dans son péché mignon de la surcharge et de la redondance. Si l'on sentait le second degré dans cette satire antimilitariste et antireligieuse, on serait prêt à adhérer. Mais tout est si lourdement appuyé dans ce bric-à-brac foutraque que l'on finit accablé», *Un Faust maudit et plombé*, in “Le Figaro”, 30 settembre 2011.

to scenografico di questo *Faust*, firmato dal sudafricano Johan Engels (uno dei più creativi *set designers* della sua generazione, anch'egli deceduto da pochi anni)²⁹, e come questo racchiuda e condizioni gli effetti scenici salienti del primo atto.

Nella concezione prepotentemente illustrativa del regista e dello scenografo, lo studio di un uomo di scienza qual è Faust non può che avere una libreria di proporzioni colossali, a fare da sfondo a una vera e propria *Wunderkammer*³⁰. Lo sguardo dell'osservatore è chiamato a una visione panoramica della scena, per comprenderne gli innumerevoli elementi che la compongono, impossibili da affermare al primo sguardo. Vi si distinguono due scale a chiocciola dalla ringhiera finemente decorata, una scrivania sorretta da un capitello bronzeo, un globo traslucido su un massiccio basamento, un telescopio ben lustro, una specie di giardino in miniatura sotto vetro, un gigantesco crocifisso che incombe su tutta la scena, quasi addossato alla parete emiciclica scandita da colonnine e scansie. Sulla sinistra si trova un orologio monumentale in bronzo dorato, montato sul corpo di un rinoceronte, a far da piedistallo a un obelisco traslucido (la forma è quella dell'obelisco di Luxor situato dal 1836 in Place de la Concorde). Su una lavagna di plexiglass posta sul fondo, Faust scriverà – o meglio accenderà con il neon rosso – la parola “Rien”, cioè la sua prima, dolente battuta³¹.

Le luci di Fabrice Kebour illuminano questo tempio laico – così carico di citazioni iconiche ed eteroclite da rassomigliare a un *pantheon*, a una stiva o a una voragine infernale – variando dalla tenebra percorsa da riflessi dorati dell'*ouverture* al bianco pieno d'ombre che segue l'apparizione di Méphistophélès.

Fin da subito, nel gioco scenico previsto da Martinoty, ogni passaggio è deliberatamente e provocatoriamente alterato. Se è pienamente accettabile che durante l'*ouverture* e nelle prime sequenze Faust sia interpretato da un attore veramente in là con gli anni, Rémy Corazza, la cui grana vocale appare, *naturalmente*, consistente e matura, assai più sorprendente è che si tratti di una voce registrata. E, mentre si ode il coro celestiale che fuori scena inneggia al risveglio del giorno e alla serenità della vita, in proscenio davanti a Faust sfila dapprima un gruppetto di visitatori in camice bianco, poi una gaia combriccola di ragazze in pariglia con cuffietta.

Poco dopo, richiamato dal fatidico «A moi», Méphistophélès fa il suo ingresso spuntando da dietro un dipinto che lo raffigura, accostato sul lato destro del palco;

29. Notevolissimi i suoi lavori per le regie liriche di David Pountney, tra cui l'ultimo progetto per il *Ring* wagneriano prodotto dalla Lyric Opera of Chicago nel 2016.

30. Completamente diversa la scelta di Lavelli e del suo scenografo di fiducia, l'artista svizzero Max Bignens, i quali avevano visualizzato lo studio di Faust come un angusto cubicolo spartito su due piani, circondato dall'oscurità; una scala di ferro collegava il piano inferiore, miseramente arredato, a quello superiore, interamente occupato da un letto ricoperto di giornali, sintesi perfetta della solitudine, dell'asocialità, della conoscenza che rifugge il contatto e la condivisione.

31. «Rien! En vain j'interroge, en mon ardente veille, la nature et le Créateur...». L'immagine proposta da Engels rimanda chiaramente alla serie di installazioni luminose dell'artista franco-algerino Jean-Michel Alberola, in cui la parola “Rien” disegnata da tubicini di neon rosso o blu assume il profilo di un cranio (1994): sorta di *memento mori* che ironizza, faustianamente, sulla dolorosa consapevolezza della vanità del sapere.

ma se il diavolo ritratto e incorniciato ha fattezze ben conosciute (il mantello rosso, il malvagio sogghigno), quello in carne e ossa ha i capelli impomatati, pantaloni e marsina di pelle nera (gli abiti di scena sono firmati dal costumista olandese Yan Tax), e un portamento ironico e spavaldo che massimizza il contrasto con il fragile e incanutito Faust³².

Questo gioco di doppi, riflessi speculari, simulacri non poteva non coinvolgere anche Marguerite, la cui immagine è dissimulata nel vetro, bianca effigie statuaria protetta da una teca al di sopra dell'obelisco. Non figura reale dunque – non deve esserlo – ma neppure concreta, al pari di un calco di gesso nell'*atelier* di un artista³³. È il primo di una serie di stravolgimenti riservati da Martinoty al personaggio di Marguerite, che raggiungono l'apice nel finale grandguignolesco, in cui la fanciulla perisce ghigliottinata per mano di un boia che si scopre essere suo fratello Valentin³⁴.

Altra opzione inusitata è quella di far pronunciare a Faust il suo «O merveille» non già dinanzi a Marguerite, bensì rimirando il proprio “clone” ringiovanito. È Roberto Alagna – la cui muscolatura è messa in evidenza dalla vistosa maglietta dorata e aderente – ad affiorare dalla bolla piazzata su un piedistallo centrale, come un dio primigenio che scaturisce da un bozzolo. La sequenza assume pertanto un senso affatto nuovo rispetto alla tradizione rappresentativa, in cui è la raggiante bellezza di Marguerite, e dunque la concupiscenza, a convincere Faust, ma si mostra anche più fedele al testo goethiano, in cui il patto tra lo scienziato e il demonio non richiede alcuna “visione”. Tuttavia, sul finire dell'atto, Martinoty appone ancora una volta il suo marchio registico spregiudicato e ironico, giacché il perfezionamento del fatale “contratto” si manifesta con l'accasciarsi di Corazza/Faust vecchio, alla cui caduta brinda Alagna/Faust giovane, bevendo il prosaico champagne offertogli dal demonio. Infine, mentre la libreria sul fondo si spalanca, il nuovo Faust può sfoggiare la sua recuperata energia giovanile strappandosi di dosso la maglietta e andando incontro ai piaceri della vita insieme a Méphistophélès.

32. Anche nella messinscena di Lavelli l'apparizione demoniaca non aveva nulla di magico o esoterico; ma vi era di sorprendente che il demonio indossasse un abbigliamento molto simile a quello di Faust: una sofisticata redingote sui toni del viola con bavero di pelliccia e una vistosa cravatta celeste annodata sul collo inamidato della camicia bianca. La lettura del regista argentino trattava Méphistophélès non già come una malefica entità extraumana, bensì come l'incarnazione di un doppio, ovvero una proiezione del lato più oscuro di Faust, che rende l'incontro tra i due uno scontro tra poli interni alla coscienza («ne suis-je pas mis à ta guise?», è una delle ambigue domande che Méphistophélès pone inizialmente a Faust, che può leggersi come «il mio aspetto non è di tuo gusto?», ma anche «non sono ciò che speravi?»).

33. È possibile qui un ultimo confronto con la versione di Lavelli datata 1975, in cui Marguerite appare come una visione fantasmatica, pressoché asessuata: indossando una veste bianca che spicca nella semioscurità, ella si mostra in piedi sul fondo della scena, inespressiva come una statua. La femminilità è in questo caso pura e assoluta idealizzazione, priva di ogni connotato, non soltanto erotico, ma anche semplicemente vitale, familiare.

34. Soluzione già provata da Martinoty in una sua precedente regia del capolavoro di Gounod, realizzata per il napoletano Teatro di San Carlo nel 2004 (l'imponente macchina scenica era frutto della fantasia di Hans Schavernoch, e traeva ispirazione dal mondo fantastico di Bosch e Bruegel).

Gli scenari di Cambon e Despléchin per la prime rappresentazioni parigine e il *setting* progettato da Engels per la versione di Martinoty si trovano su due estremi opposti nella cronologia delle messinscène di *Faust*. Persuaso che la comprensione critica di un'opera lirica debba tenere conto dei suoi sviluppi diacronici, alimentati dalle consecutive interpretazioni registiche e direttoriali, e che lo studio delle "variazioni scenografiche"³⁵ sia uno dei modi possibili per raccontare il teatro musicale (e raccorciare le distanze tra le molte pratiche che vi partecipano), ho individuato in questi estremi due esempi significativi tra i moltissimi in grado di illustrare la storia scenica di un capolavoro che ha attraversato 150 anni di rappresentazioni. Ciascuno di essi può far riflettere sulle tendenze della regia operistica, invitando a una serie di considerazioni intorno ai molteplici orientamenti della progettazione visiva, inevitabilmente condizionata da tre fattori concomitanti: il compromesso tra l'adesione al testo, con i suoi vincolanti snodi narrativi, i margini di libertà concessi dallo spartito e dal libretto (sistemi notazionali differenti, quasi ideale il primo, ben più ambiguo il secondo)³⁶, e l'aggiornamento ai linguaggi espressivi e alle potenzialità scenotecniche correnti. Si tratta di una questione ampia e largamente dibattuta³⁷, ma che merita nondimeno ulteriori approfondimenti.

35. Mi permetto qui di usare la locuzione "variazioni scenografiche", che ho già avuto modo di applicare in *Fedeli a Fidelio? Variazioni scenografiche sul tema della scena di prigione*, in "Arabeschi", 6, 2015, pp. 88-99.

36. Su ciò che attiene alla teoria della notazione e dei sistemi notazionali rimando a N. Goodman, *Languages of Art* (1968), trad. it. *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976. Vi si trova una dettagliata classificazione delle tipologie artistiche sulla base dei sistemi simbolici che le caratterizzano. Il sistema notazionale ideale possiede cinque requisiti che si possono riassumere in: disgiunzione e differenziazione finita dei caratteri (sia dal punto di vista sintattico che semantico) e assenza di ambiguità semantica. Su queste basi Goodman arriva a stabilire una generica tripartizione delle arti: quelle più affini al sistema notazionale ideale sono caratterizzate dall'uso di uno spartito, che ne garantisce la "permanenza assoluta", quelle che utilizzano un copione sono notazioni che non rispettano i requisiti semantici, mentre agli antipodi, in pieno regime autografico, vi sono le arti basate sullo schizzo.

37. Possono servire da approccio: E. Sala, *Dalla «mise en scène» ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale*, in "Musica/Realtà", XXVIII, 85, 2008, pp. 41-60; P. Gallarati, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in F. Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 93-113; P. Gossett, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. it. di Livio Aragone, il Saggiatore, Milano 2009 (con particolare riferimento al capitolo *Dalla partitura alla scena*, pp. 474-516); G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in "TurinDamsReview", 8 febbraio 2010, <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=621&idsezione=4&idcat=1> (ultima consultazione: 11 novembre 2016). I contributi più recenti intorno alla regia lirica si trovano nel dossier *La Musa meticcina. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, curato da Gerardo Guccini e incluso in "Culture Teatrali", 25, 2016 (con interventi dello stesso Guccini, di Damiano Michieletto e di Stefano Vizioli).