

La genesi dell'opera

Pur essendo un successo fin da subito internazionale (l'opera andò per la prima volta in scena, cantata in tedesco, al Teatro Imperiale di Vienna nel 1892 e venne rappresentata all'Opéra-Comique di Parigi solo l'anno successivo), il *Werther* di Massenet costituisce un punto di passaggio obbligato della tradizione operistica francese.

Per comprenderne la natura è dunque fondamentale fare riferimento al genere o alla tendenza cui appartiene e di cui è uno degli esempi più interessanti e riusciti: il cosiddetto *opéra lyrique* o *drame lyrique*. Col *Faust* (1859) e ancor più col *Roméo et Juliette* (1867) di Gounod emergono chiaramente i contorni di una nuova drammaturgia musicale che appunto attraverso, tra l'altro, il *Werther* di Massenet si compirà/transustanzierà nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902). Non a caso quest'ultimo scrisse nel 1901 dell'evidente influenza di Massenet sulla musica contemporanea francese, influenza non sempre riconosciuta «da chi molto gli deve» (così si legge nel volume intitolato *Monsieur Croche*). Benché il *drame lyrique* sia una risposta francese al *Musikdrama* wagneriano, va detto che la nuova tendenza «segna la definitiva scoperta d'uno stile di canto completamente francese» (così Fedele d'Amico e Rodolfo Celletti nella voce "Canto" della vecchia *Enciclopedia dello spettacolo*). Dunque, un *drame lyrique* è, a partire dagli anni 1860-1870, un tipo di opera che, se da un lato tradisce, ma a volte anche esibisce, l'influenza del modello wagneriano, dall'altro contiene numerose e "francesissime" modalità di reazione ad esso.

Certo, il potenziamento del discorso orchestrale tramite l'utilizzo di una tecnica leitmotivica, spesso declinata più in senso allusivo/atmosferico che semantico/drammatico, è fondamentale, ma non dimentichiamo, per citare anche i *Portraits et souvenirs* di Saint-Saëns, che «il Verbo del *drame lyrique* non è nell'orchestra e nemmeno nella parola, bensì nel canto». Un canto che rifugge sia la melodrammaticità survoltata dello stile italiano sia il carattere epico-eroico dello stile wagneriano per coltivare una dimensione più sublimata e interiorizzata. «Pas la couleur, rien que la nuance», per dirla con l'*Art poétique* di Verlaine. È significativo che i momenti più sintomatici del canto *lyrique* siano gli acuti in *pianissimo*, come il do con corona sopra il rigo alla fine della cavatina di Faust ("Salut! Demeure chaste et pure") o l'omologo si acuto sfumato alla fine di quella di Roméo ("Ah! lève-toi, soleil"). Nel *Werther* troviamo un'altra modalità di interiorizzazione dell'acme espressivo nei momenti-chiave della performance canora: un *forte* che implode in un *pianissimo*, uno slancio potenzialmente stentoreo che collassa su sé stesso per aprire uno spazio di intimità e di verità psicologica. Basti come esempio il celebre canto "ossianico" del

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

protagonista (ricordiamoci sempre che i due pezzi più popolari dell'opera – l'“*air des lettres*” di Charlotte e appunto “*Pourquoi me réveiller*” di Werther – non sono il frutto di un impulsivo sfogo sentimentale ma di una situazione “mediata” dalla lettura e dunque cantata tra virgolette): già nell'esposizione della prima frase il profilo vocale del tenore sale velocemente fino alla tonica (siamo in fa diesis minore) per poi digradare lentamente, in una discesa di carattere disforico/depressivo, fino a raggiungere la stessa nota un'ottava sotto.

Questo afflato che implode nella desolazione raggiunge il suo culmine nella ripresa che chiude le due strofe dell'aria: si veda il *fortissimo* coronato sul la diesis acuto, un'improvvisa apertura al modo maggiore sull'ultima sillaba della parola “*réveiller*”, seguito da un *piano* implodivo un'ottava sotto. Dal punto di vista interpretativo è chiaro che l'effetto tipicamente *lyrique* viene raggiunto se il punto culminante (anche in senso energetico) dell'atto performativo viene posto non tanto sull'acuto in *fortissimo*, su cui approda il primo emistichio dell'alexandrino (“*Pourquoi me réveiller*”), bensì sul vuoto desolato in *pianissimo* che ad esso segue (“*ò souffle du printemps*”). Va poi detto che il canto-lettura di Ossian intonato da Werther è incastonato in un “duetto” che costituisce la forma-base dell'opera: esattamente come nel *Roméo et Juliette* di Gounod sono ben quattro i duetti tra Werther e Charlotte, duetti che creano una sorta di infrastruttura drammaturgica tutta volta a far emergere un'atmosfera che rifugge dai gesti eclatanti optando invece per una dimensione tutta

interiore e psicologizzata. Non a caso, come abbiamo visto, Debussy elogia Massenet, ma anche si prende gioco del suo “psicologismo”, definendo l'autore del Werther come «lo storico musicale dell'anima femminile». Quante volte abbiamo sentito usare espressioni consimili per stigmatizzare il teatro musicale di Puccini!

La tendenza *lyrique* è diametralmente opposta al verismo musicale, ma bisognerebbe uscire dai rigidi schemi di lettura di tipo “nazionale” per cogliere i sottintesi transculturali anche nei fenomeni musicali apparentemente locali. Massenet non è l'autore di un'opera verista come *La Navarraise*? Il *drame lyrique* implica un confronto (di amore-e-odio) non solo verso Wagner ma anche verso l'opera italiana. Ad ogni modo non ci si può stupire che Debussy abbia trovato «incantevoli [le] allusioni sentimentali nel rientro notturno di Charlotte e di Werther nel primo atto». È quello infatti un momento, fugace e sfumato: un “*clair de lune*” estatico ed effimero rotto dalla voce, *traumaticamente recitata*, del padre che richiama la figlia perché Albert, il suo promesso sposo, è tornato. Il clima concitato e survoltato che segue, col grido disperato di Werther (“*Un autre!... Son époux!*”), rischia secondo Debussy di rovinare tutto: «Massenet qualche volta ha il torto di strapparci al sogno di cui ha appena tramato abilmente l'incanto, con un rumore che serve solo a indicare al pubblico che può incominciare ad applaudire». Ecco affacciarsi l'esigenza, realizzata nel *Pelléas*, di de-drammatizzare ulteriormente il *drame lyrique* per sublimarlo nel modo che sappiamo. Tale percorso, come

Ernest van Dyck, primo interprete del ruolo eponimo nel *Werther* di Massenet al Teatro Imperiale di Vienna il 16 febbraio 1892. Ritratto fotografico, 1892 circa.

dicevamo, è ricco di affascinanti incroci transnazionali. L'introduzione del cortocircuito tra il clima natalizio della festa collettiva e la sfera individuale della disperata morte di Werther alla fine dell'opera (una situazione assente nel romanzo di Goethe) amplifica una tendenza a mettere in scena e in musica due piani drammatici in radicale opposizione fra loro che era già presente nella *Traviata* di Verdi: mi riferisco naturalmente alla scena in cui il compositore introduce il "Baccanale" carnevalesco quasi come il "negativo fotografico" della definitiva presa di coscienza della morte da parte di Violetta. Questo modo di rifuggire l'enfasi mimetica e tautologica per cercare inedite costruzioni musicali e teatrali "in controtuce" è tipica dell'opera moderna tutta volta all'esplorazione di nuove possibilità drammaturgiche e all'espressione di nuovi stati emotivi.

