

L'OPERA IN FRANCIA DA LULLY A BIZET (1671-1875)

Jean-Baptiste Lully

Nonostante la forte penetrazione della cultura italiana in Francia nella prima metà del Seicento (basti pensare al potere di Caterina De' Medici o del cardinal Mazzarino) l'opera italiana non ebbe il successo che ci si sarebbe potuto aspettare presso il pubblico francese.

Solo dopo il 1670, l'opera in Francia diventa istituzione permanente: e a guidarla è Jean Baptiste Lully, fondatore di un nuovo genere di opera – la *tragédie-lyrique* – tipicamente francese e assai distante dai coevi modelli italiani. Lully non solo trovò il modo e la forma per risolvere il complesso problema della lingua francese nel recitativo, ma riuscì con abili mosse politiche, ad ottenere il privilegio totale della musica vocale in Francia. Il nuovo spettacolo includeva elementi già sperimentati e collaudati nel teatro e nella musica francese: la tragedia classica di Corneille e Racine, la pastorale e il balletto, facendo ovviamente tesoro anche degli aspetti che avevano stabilito il successo internazionale dell'opera italiana, già apprezzata in Francia in particolare per i sorprendenti allestimenti ricchi di grandi macchine sceniche.

La Tragédie-lyrique

Gli spettacoli che fino allora avevano riscosso maggior successo in Francia erano stati i balletti e le *comédies-ballets* (molte scritte dallo stesso Lully in collaborazione con Molière): genere brillante che vivifica i vecchi *ballets de cour*, ma che non risolve e non giustifica teatralmente la presenza di azioni coreutiche spesso avulse dalla trama della commedia.

Caratteristiche della nuova *tragédie en musique* sono la buona qualità drammaturgica del libretto, la divisione in cinque atti, con un prologo destinato alla glorificazione del Re e del suo regno, l'assenza di personaggi comici, il carattere compassato, elegante e austero, la presenza di un recitativo adatto alla lingua francese, rigorosamente sillabico, creato sul modello del declamato utilizzato dagli attori della Comédie-Française («Mon récitatif n'est pas fait que pour parler»).

Le arie vocali, diversamente dai modelli italiani, non si staccano tanto dallo stile piano del *récitatif* (che sovente melodizza): sono brevi, intramezzate da duetti, cori e danze, senza coloratura esagerata, ma con piccoli abbellimenti che non devono mai pregiudicare la piena comprensibilità del testo poetico. Infine sono frequenti i *divertissements*, cioè lunghe scene corali o parate o balli non sempre funzionali all'azione scenica, utili a creare varietà e novità nello spettacolo.

L'Opéra-ballet

Dopo la morte di Lully (1687) si passa presto alle *galanteries* della Reggenza e del regno di Luigi XV, con il genere dell'*opéra-ballet*, che di nuovo abdica alla coerenza drammaturgica in favore della varietà e della spettacolarità. Le influenze italiane spingono ancora verso innovazioni armoniche estranee allo stile di Lully e verso una scrittura vocale più fiorita ed espressiva.

Rameau e Gluck: i riformatori

Conosciuto come organista e teorico, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) fu visto all'apparire della sua prima opera (1733) come il salvatore dell'opera francese, pur se i più conservatori lo accusarono di un'eccessiva propensione per lo stile italiano e per le armonie complicate (*distillateur d'accords baroques*).

Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositore tedesco di origine boema si formò nelle grandi capitali europee della musica (Praga, Vienna, Milano). A Londra conobbe Händel. Si stabilì quindi a Vienna, dove entrò in contatto con la musica francese, dovendo adattare al gusto del pubblico locale gli *opéras-comiques* importati dal conte Durazzo, direttore generale degli spettacoli di corte. Apprese in tal modo l'arte del canto sillabico e l'aderenza alla poesia, spesso trascurata dagli italiani. Così nacque *Orfeo ed Euridice*, prima opera "riformata", ispirata agli ideali greci d'unitarietà del dramma, dove le musiche strumentali, i cori, e i balli hanno precise funzioni espressive e narrative. Presentata a Vienna nel 1762, l'opera fu data a Parigi nel 1774, tradotta e adattata in francese, con l'aggiunta di alcuni balli. Insieme ad *Alceste* (opera pure nata a Vienna in lingua italiana nel 1767 e poi esportata a Parigi nel 1776) e a *Iphigénie en Aulide* (Parigi, 1774) decretò il successo e la fama di Gluck in Francia e il suo peso di innovatore nel genere dell'opera seria.

L'opera comica nel Settecento

Parallelamente alla nascita dell'opera buffa in Italia, in Francia si sviluppa il cosiddetto *opéra-comique* (dal nome del teatro parigino che ne ebbe il privilegio). I dialoghi recitati si alternano ai brani musicali, come nel contemporaneo *Singspiel* tedesco: *ariettes* e brani orchestrali di natura descrittiva, talvolta inseriti sotto i dialoghi. Il genere sopravvive alla Rivoluzione e perdura nell'Ottocento, in opposizione al *grand-opéra*.

Il Grand-opéra

Espressione della Restaurazione e della borghesia del Secondo impero, il *grand-opéra* deriva dal genere serio di Lully, Rameau, Gluck e di Spontini, il compositore favorito di Napoleone. Ma nel periodo di maggior successo (1830-1850) il genere passa dai soggetti classici a quelli preferiti dal Romanticismo imperante, cioè grandiosi temi storici carichi di passioni e di azioni violente. I veri padri del *grand-opéra* furono l'impresario Louis Véron (1798-1867), il librettista Eugène Scribe (1791-1861) e il compositore Giacomo Meyerbeer (1791-1864): lo spettacolo è ricco e supera tutto quello che s'è visto in precedenza; la trama è fitta di colpi di scena; nuovi gli effetti orchestrali; lunghi ed elaborati i balli e i cori; la scrittura vocale più varia, eclettica e stupefacente. In definitiva uno spettacolo per un pubblico popolare che chiede emozioni forti e non più la compostezza e la moderazione dell'aristocratico Settecento.

Lo stile del *grand-opéra* varcherà i confini della Francia influenzando anche compositori italiani come Donizetti e Verdi.

Opéra-comique e Opéra-lyrique nell'Ottocento

Tra Sette e Ottocento si sviluppano *opéras-comiques* di carattere romantico-sentimentale o decisamente serio e drammatico (come *Médée* di Cherubini, 1797). D'altro canto il genere, estremamente duttile, sconfinava verso temi più leggeri confondendosi con l'operetta, il cui massimo esponente è certamente Jacques Offenbach (1819-1880).

Tra i due generi, il grandioso *grand-opéra* e la disimpegnata operetta, prende piede in Francia, nel secondo Ottocento, il genere intermedio dell'*opéra-lyrique* (*Faust* di Gounod, *Mignon* di Thomas, *Manon* e *Werther* di Massenet): vocalità contenuta e conforme a un'espressione linguistica corretta e comprensibile per soggetti di carattere intimista e sentimentale.

Carmen, opera sperimentale

Mentre la differenza tra i due generi storici era andata scomparendo con l'abbandono dei dialoghi parlati, l'Opéra di Parigi ospitava generalmente i lavori più grandiosi e convenzionali, mentre all'Opéra-Comique vedevano la luce i lavori più innovativi e sperimentali, in alternanza con le operette.

Proprio all'Opéra-Comique, il 3 marzo 1875, ebbe luogo la prima della *Carmen* di Bizet (1838-1875). L'autore seguì personalmente i tre mesi di prove, durante i quali apportò numerose modifiche alla partitura. Questa era ancora costruita nel vecchio stile *comique*, con i dialoghi recitati. Nell'autunno dello stesso anno, *Carmen* fu presentata a Vienna. Per questa nuova prima Bizet si accingeva a comporre recitativi cantati che sostituissero i dialoghi parlati. Ma il 3 giugno di quell'anno morì, a soli 37 anni. Della preparazione dell'edizione di Vienna si occupò così l'amico Ernest Guiraud. Abbiamo perciò varie versioni di *Carmen*: quella originale, quella pubblicata da Bizet dopo i tagli e le modifiche per la prima parigina, e quella con i recitativi di Guiraud.

Il soggetto dell'opera è tratto dalla novella omonima di Prosper Mérimée (pubblicata il 1° ottobre 1845 sulla «Revue des Deux Mondes»). Molte sono le modifiche apportate alla trama dai librettisti Meilhac e Halévy probabilmente con il contributo dello stesso Bizet: dall'invenzione di Micaëla, allo spazio concesso a Escamillo (solo accennato nella novella), al finale in cui Don José si limita ad uccidere la sola Carmen, mentre nel racconto originale uccide anche il marito di Carmen e il tenente. I dialoghi parlati della versione parigina rendono certamente la progressione drammaturgica più incalzante, mentre la forte connotazione iberica non è un accessorio coloristico ma una parte strutturante della tragedia. Infatti questa Spagna di Bizet è il luogo della passione, dell'istinto e dei conflitti primari: qui si incontrano e si scontrano – come il toro e il torero nell'arena – il dovere e la trasgressione, il lecito e l'illecito, l'uomo José e la donna Carmen.

Scolpiti nelle loro profonde contraddizioni, i due protagonisti appaiono entrambi come antieroi: negativi e contraddittori, ma proprio per questo veri, credibili e attuali. Non altrettanto si può dire dei due deuteragonisti, Escamillo e Micaëla, che non vengono altrettanto approfonditi psicologicamente né dalla drammaturgia, né dalla musica. Micaëla risulta monocorde nella sua dolcezza di maniera, mentre Escamillo, personaggio più originale e innovativo, è relegato a un ruolo fatuo e decisamente subordinato. Più felici le figure di ricalzo, le gitane Frasquita e Mercédès, i contrabbandieri Dancaïre e Remendado

Magia dell'Opera

e i dragoni Zuniga e Moralès. E ancora più geniali i cori reiterati, nella rappresentazione incessante di un'umanità variegata e mobilissima, fatta di cittadini sivigliani, dragoni, monelli, sigaraie, popolani e toreri. A questo mondo colorito e vario, fanno da sfondo le pitture sonore dei vari *entr'actes*, felice concessione a una tradizione di due secoli che, nel rinnovamento irrinunciabile di un mondo e di una società profondamente mutati, fa tesoro dell'esperienza e della perizia espressiva acquisita in parecchie generazioni di compositori geniali.

(g.n.)