

Da Parigi a S. Pietroburgo

L'opera lirica fuori d'Italia

Cesare Orselli

DA PARIGI A S. PIETROBURGO

L'opera lirica fuori d'Italia

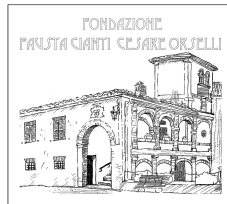
BOOK
SPRINT
E D I Z I O N I

www.booksprintedizioni.it

Copyright © 2021
Cesare Orselli
Tutti i diritti riservati

*Dedico questa raccolta agli enti teatrali,
agli editori, alle istituzioni musicali che hanno
stimolato nel tempo le mie scritture.*

Il volume è pubblicato con il contributo della
Fondazione Fausta Cianti-Cesare Orselli



Introduzione

Non un manuale di storia dell'opera, non una raccolta organica, ma le stazioni di un viaggio attraverso il teatro europeo dal Barocco al Novecento, un avvicinamento rapsodico a questo o quel capolavoro dell'opera francese, tedesca, russa, spagnola e anche americana. "Il vero viaggiatore è quello sollecitato a muoversi per motivi fisici, estetici, intellettuali, nonché spirituali" ha scritto la celebre narratrice di viaggi Ella Maillart; ma gli incontri musicali che qui riferisco non hanno avuto motivazioni così varie e profonde, sono nati a tavolino con incantata ammirazione e una buona dose d'immaginazione, sono i documenti di una mia personale *Wanderlust*: con un possessivo aggiunto a un famoso titolo di Montale, questa è la cronaca de "Le mie occasioni" operistiche. Occasioni, poiché i capitoli di questo volume nascono infatti *tutti* su commissioni, cui non ho mai saputo dire di no, quando un teatro, un convegno di studi, un dizionario d'opera, una rivista musicale mi hanno invitato a studiare un titolo magari inconsueto, stimolando così la mia curiosità e desiderio di ricerca, e alle diverse commissioni ho risposto ora con una scheda sintetica, ora con un'esposizione diffusa, ora con un vero e proprio saggio, nell'arco di oltre cinquant'anni di attività di critico musicale. Il tono e la diversa ampiezza di questi scritti ne denunciano l'origine e la destinazione, così come il differente dettato dei saggi più antichi: più ampi, articolati e forse più "appassionati" (come si richiedeva per i programmi di sala) rispetto allo stile più prosciugato e sintetico degli ultimi tempi, divenuti così avari con la critica musicale.

Ma, piuttosto che "raccontare" le stagioni della mia vicenda critica (che si può ricostruire attraverso le date poste in calce ai vari scritti), le maturazioni del mio approccio con l'opera lirica a

partire dal primo incontro con Puccini, ho preferito disporre questa raccolta secondo un criterio cronologico: così, di fronte al lettore, quasi fosse un romanzo a puntate, scorrono – secondo una puntuale vicenda storica – capolavori e opere rare del repertorio d'oltralpe, comprese alcune in lingua italiana ma che a Parigi, Vienna o S. Pietroburgo nacquero od ottennero particolari riconoscimenti.

Questo diario di viandante melodrammatico è rivelatore di incontri occasionali con autori e titoli non propriamente “popolari” (Marschner, Schreker, Busoni, Weill...), ma anche di alcuni miei intensi amori teatrali (Beethoven, Weber, Berlioz, Čajkovskij, Prokof'ev), anche se non tutti rappresentati in modo equilibrato (si noterà l'assenza vistosa di Wagner, di Janáček, e dell'amatissimo Richard Strauss, cui ho dedicato una monografia); e come tutti i diari può (e deve) essere sfogliato col gusto del salto di canguro fra epoche e autori diversi, con un certo piacere dell'improvvisazione, della curiosità, della scoperta, se è vero, come ha scritto Shakespeare, che “tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori: essi hanno le loro uscite e le loro entrate; e una stessa persona, nella sua vita, rappresenta diverse parti”. Ma se ai miei venticinque lettori di manzoniana memoria questo gioco non riuscisse piacevole e interessante, e “invece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta”.

Parigi 1670, Lully *Le bourgeois gentilhomme* *La comédie-ballet: danza e sorriso*

La morte del cardinal Mazarino (1661) segnò la rapida eclissi della cultura e dei circoli italianeggianti presso la corte di Francia, e il fiorentino “esule” Giovanni Battista Lully (1632-87), che già nel 1662 coi suoi balletti intramezzati all'*Ercole amante* aveva oscurato il tiepido successo del connazionale Francesco Cavalli (1602-76), non esitò ad abbracciare immediatamente la causa della musica della sua patria di elezione. E, naturalizzato francese, ne divenne in breve tempo l'assoluto despota, essendo stato nominato in quel 1662 maestro di musica della famiglia reale e riuscendo poi a ottenere privilegi sempre più esclusivi, come quello che gli consentiva il veto sulla rappresentazione di qualunque “pièce entière de musique” che prevedesse l'impiego di più di due cantori o strumentisti. Il vecchio *ballet de cour*, caro al re-danzatore, cui pure Lully aveva ampiamente contribuito con molti lavori, stava ormai tramontando; approfittando del disastro finanziario del librettista e impresario Pierre Perrin (1620-75), creatore della Académie des Opéras, Lully contrae una stabile alleanza con Molière (1622-73), allora in grande fortuna presso la corte, e “inventa” insieme a lui il nuovo genere della *comédie-ballet*, destinato ad avere calorose accoglienze, come confermano i tredici titoli prodotti tra il 1663 al 1672 dai due artisti. L'incontro fra Molière e Lully durante il regno di Luigi XIV si realizza in primo luogo per la volontà di dare una risposta “nazionale” all'opera italiana, accolta con scarso entusiasmo (più felicemente l'*Orfeo* di Luigi Rossi [1598-1653] nel 1647, quasi un fiasco l'*Ercole amante*), tanto più che il musicista fiorentino dichiarava – allora – che il melodramma era “une chose impossible à exécuter en la langue française”. Era, il progetto di Lully, un voler solleticare le ambizioni di autonomia culturale di una corte

fastosa e raffinata, estremamente gelosa di primati in ogni settore di attività; ma rispondeva anche a istanze di ordine intellettuale in parte estranee al teatro e alla cultura italiana. In una Francia intrisa di razionalismo cartesiano, il fatto che i personaggi narrassero le loro vicende, tragiche, liete o amoroze, attraverso il canto, assumeva l'aspetto di un assurdo innaturale (ma prima ancora che un assurdo – e del resto tutto il teatro musicale vive su una convenzione non realistica – era la curiosa e ingiustificata constatazione della indisponibilità della lingua francese al canto all'italiana); così, a simili rilievi intellettuali Molière e Lully rispondono con la *comédie-ballet*, nella quale il librettista s'impegna a rendere plausibili, necessari, gli interventi – isolati, non soffocanti – del canto, della musica e del ballo. Il *ballet de cour* tardorinascimentale era un vero divertissement coreografico-musicale, un montaggio di grandi quadri di “danza bassa” slegati, a sé stanti; nella *comédie-ballet*, invece, l'intervento di un testo letterario con un soggetto coerente, uno svolgimento drammatico, costituisce la struttura portante di uno spettacolo in cui le diverse forme di espressione – musica, danza, parola, scenografia – si trovano come associate, seppure non ancora fuse e compenstrate in un'unità omogenea. Situazione ribaltata rispetto a quanto accade in Italia, in cui il ruolo del librettista è ridotto a quello di mero fornitore di trame più o meno romanzesche e improbabili, e di confezionatore di strofette agili e cantabili, quasi sempre generiche e intercambiabili. Nella pièce francese, invece, l'azione è essenzialmente condotta dagli attori che recitano, e gli intermedi vocali e strumentali hanno una funzione accessoria, anche se quasi sempre Molière si cura di creare le occasioni per far musica nel corso dell'azione e di rendere verosimile e giustificata la presenza di cantori e ballerini. Si potrebbero trarre numerosi esempi dalle opere nate dalla collaborazione fra Lully e Molière: *L'impromptu de Versailles* (1663), prima sortita del “duo”; *Le mariage forcé* (1664) e, dello stesso anno, *La Princesse d'Élide* con cui s'inaugurò la nuova sede reale a Versailles; *L'amour médecin* (1665), *La pastorale comique* (1666), tutte con intermedi danzati, cui i personaggi illustri della corte, e il re stesso, non disdegnavano di prendere parte, e con numerose “so-ste” concesse a interventi musicali.