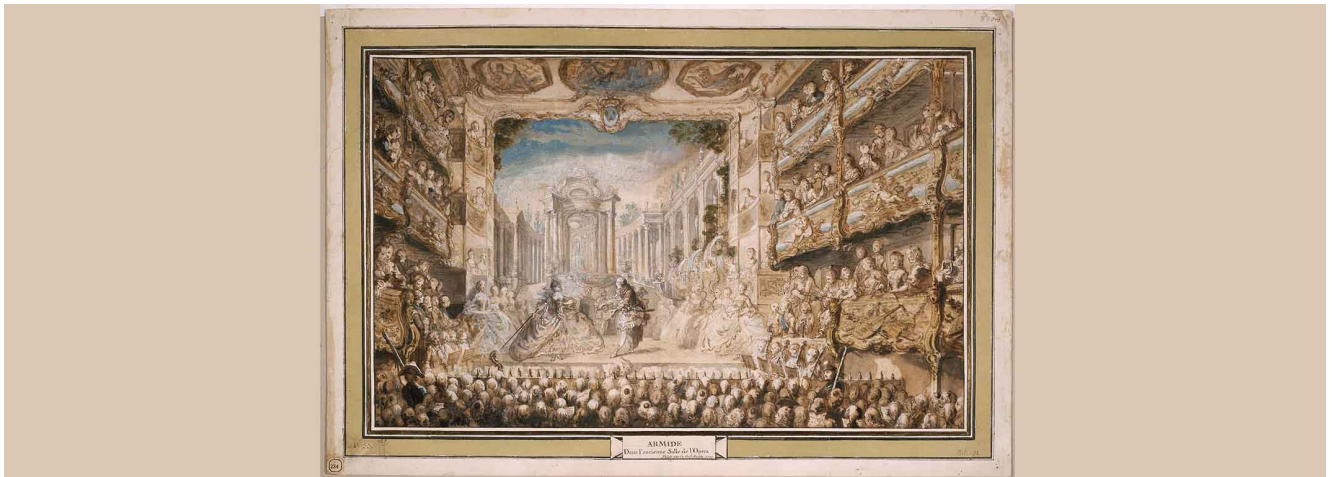


Parigi tra vaudevilles, cafés chantants e opéra

Parigi tra *vaudevilles*, *cafés chantants* e opéradì Carlotta Travaglini 23-04-2020

La Francia subì la scia della profusione di novità che, tra il 1750 e il 1850, invade l'Europa in campo musicale. La sinfonia, genere strumentale per eccellenza, stava consentendo l'esplorazione di nuove possibilità espressive ed armoniche, mentre in campo operistico i cambiamenti e il plauso del pubblico europeo crescevano a vista d'occhio, grazie all'utilizzo, sempre più diffuso, delle possibilità espressive fornite dal sistema armonico e tonale messo a punto nei secoli passati.



Saint-Aubin - Boston, Scena di Armide di Lully, 1761 (31,1 x 50,2 cm) Penna e inchiostro bruno, acquerello e tempera su matita di grafite su carta.

L'impiego di un momento sinfonico, in particolare, all'interno dell'opera, nasce da esigenze pratiche. Il teatro era prima di tutto un luogo di vita sociale, perciò occorreva che, ad un certo punto, l'orchestra si mettesse a suonare, dando avviso dell'inizio dello spettacolo e consentendo a tutti di sistemarsi ai propri posti. La sinfonia d'opera del XVIII secolo poteva essere, essenzialmente, di due tipi: tripartita (Allegro-Adagio-Allegro), secondo il modello di Alessandro Scarlatti (perciò detta "all'italiana") e bipartita, secondo quello dell'italo-francese Gian Battista Lully (poi francesizzato in Jean-Baptiste Lully). In Francia, dal XIII secolo, un genere chiamato "concerto" comincia ad acquisire sempre maggiore popolarità, e non ha niente a che vedere con l'omonimo italiano: la sua esecuzione è demandata all'orchestra intera, senza alcun ruolo solistico. La sinfonia di Lully prevede l'esecuzione, a sipario chiuso, prima dell'inizio dell'opera lirica e da parte

della sola orchestra, e prende il nome di *ouverture*, ovvero di “apertura” (italianizzato, poi, in “overtura”); dopo un’introduzione lenta, che viene sempre ripetuta, segue un vivace movimento in stile fugato, e, a volte, anche il ritorno della parte iniziale. Spesso, fino all’apertura del sipario, si avevano poi una serie di danze. Da fine Settecento la sinfonia è legata musicalmente all’opera: viene fissata come brano iniziale per fungere da introduzione di tutti i suoi motivi principali e, perciò, viene composta appositamente, ed è solitamente bipartita, ovvero suddivisa in un tempo lento ed uno allegro. Nel frattempo, nel corso del XVIII secolo la sinfonia diventa genere autonomo a tutti gli effetti: viene aggiunto un tempo, fra il secondo e il terzo, a quella di tipo tripartito, per opera di Haydn, Mozart e Beethoven, determinando i segni distintivi del sinfonismo europeo. Wolfgang Amadeus Mozart scrive sinfonie tripartite all’italiana per il suo celebre trittico operistico (Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte), elaborando gli elementi tematici di ciascuna opera. Il prototipo della sinfonia scarlattiana si diffonde nei primi decenni del XVIII secolo in tutta Europa, mentre il modello di Lully costituì la classica *ouverture* francese fino a Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel.

Rispetto all’opera italiana, l’opera tragica francese sviluppa delle proprie peculiarità stilistiche. Nel 1672 Jean-Baptiste Lully assunse la direzione dell’*Académie royale de Musique* et de Danse di Parigi, primo teatro pubblico della capitale, e, nei quindici anni della sua reggenza, ordì la messa in scena dei suoi soli lavori operistici. In questo modo, concreta il canone del nuovo genere, autoconsacrandosi, di fatto, padre della *tragédie lyrique*. Fondata da Luigi XIV nel giugno del 1669 come *Académie Royale de Musique* (il nome “Opéra” è posteriore alla Rivoluzione francese), l’istituzione teatrale venne fusa, tre anni dopo, con l’*Académie Royale de Danse*. Lo spettacolo che si offriva al pubblico era più unico che raro: ci si trovava davanti ad un palco affollato, con ampi corpi di ballo, cori, interpreti specializzati, una scenografia curata; il tutto completamente in lingua francese. Ben diversa era la coeva opera seria italiana, basata sulla maestria dell’esecuzione lirica, subordinata al testo e meno curata dal punto di vista drammaturgico. L’apporto dell’esperienza italiana risultò, tuttavia, fondamentale; numerosi compositori, come Niccolò Piccinni, o Antonio Salieri, emigrano in Francia nella seconda metà del ‘700, e, pur dovendo adeguarsi all’esigente aristocrazia dell’*Ancien régime*, travasarono, nei loro lavori, anche il proprio portato culturale. In epoca napoleonica, i testi dei classicisti italiani, con particolare riferimento alla romanità, godettero di molto successo (ne è un esempio Gaspare Spontini, con la sua celebre “Vestale”), ma la moda scemò dopo la Restaurazione, quando la neonascente borghesia rifiutò i patetismi dell’*Ancien*

Régime in favore di intrecci a sfondo storico, spianando, inconsciamente, la strada al Grand opéra.



Gaspare Luigi Pacifico Spontini (14 Novembre 1774 - 24 Gennaio 1851) è stato un suddito dello Stato Pontificio, compositore e direttore d'orchestra .

La capitale era da tempo terreno fertile per gli emergenti artisti italiani. Fin dal XVII secolo, gli attori della penisola si esibivano sotto la protezione del re, lavorando per i più importanti commediografi francesi (fra i quali Molière). Presso l'Hôtel de Bourgogne era possibile assistere ai più incredibili allestimenti di Commedie dell'arte, recitati in italiano, con tutte le sue coloriture dialettali, per un pubblico francofono. La gloria dei suoi più celebri personaggi è dovuta ad attori d'eccezione: Evaristo Gherardi, nei panni di Arlecchino; Angelo Costantini, nel ruolo di Mezzettino; Catherine Biancolelli, Colombina; Giuseppe Geratoni, Pierrot. Quando fu annunciata la rappresentazione di *La Fausse prude* ("la falsa pudibonda"), allusione celata alla moglie segreta del re Luigi XIV, Madame de Maintenon, questi si adirò, e il 13 maggio 1697 cacciò gli attori italiani da Parigi, dichiarando chiuso l'Hotel de Bourgogne.

Ben altro poteva allietare le orecchie dei parigini: storielle leggere, a carattere di commedia, dove alla prosa si alternava il canto di strofe di arie ben note, i vaudevilles, rappresentati dal 1792 al Theatre du Vaudeville, in rue de Chartres-Saint-Honoré. Il nome si riferiva, inizialmente, alla semplice canzonetta licenziosa, e potrebbe essere legato all'espressione *voix de ville* (appunto, "voce della città"), o alla *Vau de Vire* normanna, celebre vallata in cui si coltivava un repertorio popolare su temi contemporanei.

Ogni anno la capitale ospitava, inoltre, delle fiere di vastissima portata, che offrivano ogni tipo di diletto. Le più celebri, quelle di Saint-Germain, svolte nei pressi dell'Abbazia di Saint-Germain-des-Prés, esistono sin dal XII secolo, e diventano pratica annuale a partire dal 1482 su decreto di re Luigi XI. Si svolgevano intorno a Pasqua, in un periodo da tre a cinque settimane. In estate si svolgeva, all'aperto, la fiera di Saint-Laurent, e vi convogliavano numerosi artisti

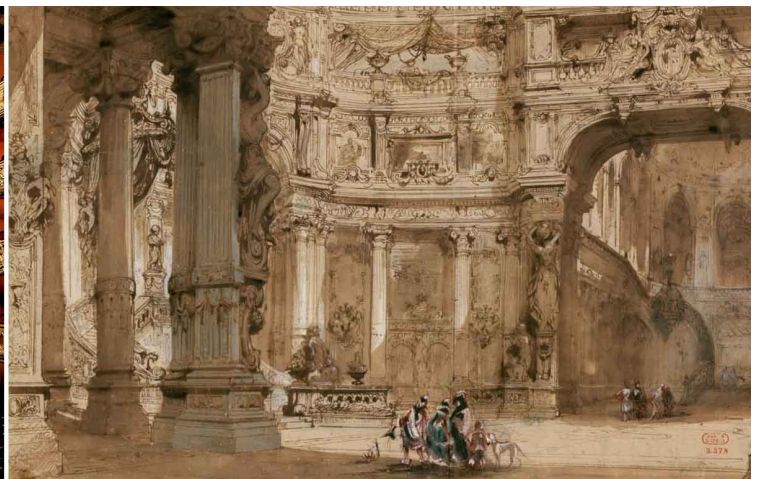
ospitati dalla precedente. Tutta la varietà di spettacoli indetti per queste occasioni rientra nella categoria di *théâtre de la foire* ("teatro della fiera"): esibizioni di attori, burattinai, satire ed ogni sorta di intrattenimento, arrivando perfino ad ospitare delle vere e proprie commedie, spesso di pregio. Dopo la fantomatica cacciata degli *Italiens* del 1697, gli artisti francesi ne presero pieno possesso, garantendo una qualità più "professionale" degli spettacoli, tant'è che la *Comédie-Française*, unica compagine teatrale a godere del monopolio per nomina regale, iniziò a vedervi una pericolosa concorrenza. Le dispute davanti al Grand Châtelet e al Parlamento non valsero la candela: agli attori dei *theatre de la foire* fu vietato di rappresentare pièce dialogate durante le fiere. Per aggirare il veto reale, iniziarono a svolgere spettacoli sottoforma di monologo, dove venivano coinvolte la musica e la danza. La componente dialogica mancante era trasposta su dei cartelloni sospesi sopra il palcoscenico, sorretti da dei bambini travestiti da Cupido, mentre alcuni artisti, mescolati tra il pubblico, li intonavano su motivetti popolari. Fu stavolta l'*Académie Royale de la Musique* a adirarsi, godendo del privilegio esclusivo del ballo, del canto e dell'accompagnamento musicale. Il dibattito, tuttavia, terminò presto: presi da crisi finanziaria, vendettero agli operatori de la *foire* il diritto di indire spettacoli cantati, e sorse così l'*Opéra-Comique* (1714). Nel frattempo, gli *Italiens* vennero richiamati in patria nel 1716, e si unirono all'*Opéra-comique* nel 1762, stesso anno in cui quest'ultima si fuse con la *Comédie-Française*. I loro spettacoli si svolgevano in concomitanza di ogni sorta di da fiera.

L'*opera-comique*, genere operistico francese associato al nome dell'omonimo teatro parigino, conteneva, a differenza della controparte seria, anche dialoghi parlati. L'argomento non doveva essere necessariamente comico-satirico: basti pensare alla "tragica" *Carmen* di Georges Bizet del 1873, che di comico non ha ben nulla. Il genere era ben distinto dall'*opera buffon*, nome con cui era definita, nella capitale, l'opera buffa italiana.

Gli spettacoli, ormai così celebri, finirono per invadere i *boulevard*, in particolare l'affollato *Boulevard du Temple*, poi noto come *boulevard du Crime*. Nel frequentato viale iniziano a sorgere numerosi locali che, oltre ai servizi di consumazione, offrivano spettacoli. Si trattava dei *café-chantant*, o *café-concert*, che i parigini chiamavano familiarmente *caf'conc*, il cui interno somigliava molto a quello dei teatri. Durante gli anni della Rivoluzione, questi locali si erano spostati sotto le arcate del *Palais-Royal* e, dopo i tempi difficili dell'impero, conobbero una nuova stagione con Luigi Filippo I. Dopo l'abolizione del monopolio dei teatri del 1791, la capitale pullula di *cafés*. I più in voga, come il celebre *café d'Apollon* di Parigi, potevano garantirsi artisti di calibro internazionale, mentre taverne più piccole ospitavano artisti girovaghi. In ogni caso, nonostante il preconcetto che aleggiava sulle loro esibizioni, sia gli interpreti che i fruitori ne rivendicarono sempre la dignità artistica. I *tabarins*,

locali che offrivano servizi simili ai *café-chantant*, ma con l'aggiunta di piste da ballo aperte a tutti gli spettatori, prendono nome dal nome d'arte di un noto comico-girovago, Antoine Girard, detto appunto *tabarin*. Nel 1807 il monopolio venne ristabilito, interrompendo bruscamente il germogliare spontaneo di nuovi locali. Nei *cafés*, che contenevano una sala da concerto ed una sala da tè, il pubblico poteva guadagnarsi il piacere di uno spettacolo al prezzo di una consumazione (che poteva, però, essere sostituita dal pagamento di un biglietto d'ingresso). Lo scenario offerto era quanto più vario: brani d'opera, canzonette popolari, *pieces* recitate, come anche spettacoli di ballerini, burattinai, acrobati, e l'estro variegato dei *tableaux vivants*, dove venivano utilizzate le più avanguardistiche tecniche da palcoscenico.

Nel frattempo, a Parigi si è ormai registrata la nascita di un teatro musicale nazionale, comprendente *grand opéra* e *opéra-comique*. Il sontuoso *grand opéra* tiene le fila della scena drammaturgica francese sin dai primi decenni dell'Ottocento, scalzando del tutto la precedentemente in voga *tragédie lyrique*. Gli artisti producono drammi dall'apparato scenico fastoso, variegato e curato sin nel minimo dettaglio. In Italia come in Francia, i soggetti dell'opera non sono più le storie ed i miti, ma i più intensi momenti della vicenda storica europea, in particolare di quella medievale o moderna. Solitamente, si svolgono in cinque atti, scanditi da intermezzi danzati. Il tutto con l'impiego di enormi masse orchestrali e corali, che svolgono un ruolo di prim'ordine nell'intero spettacolo. Gli italiani continuano a calcare la mano sul lirismo. I tre nomi d'eccellenza, spesso citati insieme, di Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti, migrano sul suolo francese e permettono la diffusione di differenti modi di trattare il lirismo, con l'infinito plauso del pubblico. Donizetti regala alla capitale ben tre *grand œuvres*, *La Favorite* ("La favorita") e *Les martyrs* ("I martiri"), del 1840, e *Dom Sébastien* ("Don Sebastiano"), del 1843; Bellini trasforma la propria carriera col trasferimento a Parigi, dove viene a contatto con nuovi linguaggi e scrive in italiano per il *Théâtre Italienne*: Rossini, che ben prima aveva sovvertito le scene parigine, lo considera il suo pupillo.



Il Palais Garnier o l'Opéra Garnier è un teatro dell'opera di 1.979 posti a sedere a Place de l'Opéra nel 9° arrondissement di Parigi, Francia. Fu costruito per l'Opera di Parigi dal 1861 al 1875 per volere dell'imperatore Napoleone III. Inizialmente denominato "le nouvel Opéra de Paris" (la nuova Opera di Parigi), divenne presto noto come il Palais Garnier, "in riconoscimento della sua straordinaria opulenza" e i piani e i disegni dell'architetto Charles Garnier, che sono rappresentativi dello stile di Napoleone III .

«È difficile scrivere la storia di un uomo ancora vivo» scrive Stendhal, nella sua Vita di Rossini, «lo invidio più di chiunque abbia vinto il primo premio in denaro alla lotteria della natura... A differenza di quello, egli ha vinto un nome imperituro, il genio e, soprattutto, la felicità». Gioacchino Rossini si trasferisce a Parigi nel 1823, dopo la prima rappresentazione della sua Semiramide al Teatro La Fenice di Venezia. Il suo successo fu immediato. Nel 1824 diventò *directeur de la musique et de la scène al Théâtre de la comédie italienne*, col vincolo di scrivere anche per l'Opéra. Il 19 giugno 1825 manda in scena Il Viaggio a Reims al *Théâtre Italienne*, opera buffa in un solo atto, scritta in onore di Carlo X, re di Francia e Navarra. Trattandosi di un lavoro celebrativo, Rossini ne ordinò il ritiro dopo tre sole rappresentazioni. Ne riutilizzò, com'era ben avvezzo a fare, molto del materiale musicale per la sua penultima opera, *Le Comte Ory*, tratta dall'omonimo vaudeville del 1816 e rappresentata all'Opéra nell'agosto del 1828. Pochi mesi dopo, il turbolento compositore si sarebbe cimentato in uno dei suoi lavori più ardui, nonché più celebrati. Ce ne parla con parole sofferte: «Cinque mesi impiegai a comporre il Guglielmo Tell, e mi parve assai. Lo scrissi in campagna al *Petit-Bourg* nella villa dell'amico Aguado. Vi si faceva vita assai gaia: io avevo preso una gran passione per la pesca alla lenza e perciò mandavo avanti il mio lavoro con poca regolarità. Ricordo di aver abbozzato la scena della congiura una mattina, stando seduto sulla riva dello stagno, in attesa che il pesce abboccasse all'amo. Ad un tratto mi accorsi che la canna da pesca era sparita, trascinata da un grosso carpione, mentre ero tutto infervorato ad occuparmi di Arnoldo e Gessler».

Il suo lavoro sconvolse le sorti dell'opera. In apertura, un'intensa melodia di violoncello apre una sinfonia immensa, suddivisa in quattro parti, poi, una vivace alternanza di arie grandiose, audaci concertati, balletti, e un finale incredibile. Il plauso arriva da tutti, nazionali ed internazionali. «Io reputo il Guglielmo Tell la nostra Divina Commedia» dice Bellini; «il primo atto e il terzo li ha scritti Rossini,

il secondo Dio» riporta Donizetti. La data della prima francese è il 17 aprile 1831, all'Opéra, mentre quella "italiana", con testi in traduzione, avviene a Lucca, al Teatro del Giglio, il 17 settembre 1831. Nel corso di essa, Gilbert-Louis Duprez, nei panni di Arnaldo, decide di eseguire per la prima volta in un teatro pubblico il do⁴ senza falsetti, com'era d'uso, ma a voce piena e con forza, nella maniera cosiddetta "di petto", e questa mossa gli valse la nomea di inventore del "do di petto". Mossosi da precedenti esperienze tenorili, dopo essere rimasto affascinato dalla dolcezza e dal colore dei bari-tenori italiani, in particolare dalla vocalità di Domenico Donzelli, l'interprete cerca di unire le due correnti in uno stile unico per l'epoca. Rossini, forse, non ne fu troppo entusiasta: parlò del "do" come dell'«urlo di un cappone sgozzato». Nonostante tutto, l'audace tenore continuò la sua ascesa con un'altra strepitosa esecuzione all'Opéra nel 1837, imperversando nei nuovi stilemi da lui inventati. L'arditezza del tentativo non tarda a manifestarsi: Hector Berlioz nota l'indurimento della voce di Duprez già nel 1838, e, dopo numerosi alti e bassi, questa si va completamente deteriorando, costringendolo al ritiro. Dopo il *Guillaume Tell*, anche Rossini abbandona le scene, aprendo le porte ad una profonda crisi interiore. Di certo non fu la prima, vista la sua fama controversa di uomo inquieto, lunatico, irascibile, letargico, e gioviale, affabile e dalla buona forchetta, amante del buon cibo e delle belle donne. Fatto sta che non toccò più una partitura d'opera, ma nemmeno rimase inoperoso; la sua penna lascia ai posteri pagine di velata ironia, per un pubblico ristretto, come quelli che lui stesso definì, ironicamente, *Péchés de vieillesse* ("Peccati di vecchiaia"), pagine cameristiche per voci e pianoforte dove, come per passatempo, il compositore indaga l'infinita vanità e la presunzione contenutistica della musica coeva attraverso pagine estrose dai titoli burleschi, che vanno da memorie belcantistiche a sottili esercizi di stile. A soli trentasette anni, il compositore lascia le scene teatrali dopo aver dato alla luce quello che, assieme a *La muette de Portici* ("La muta dei portici") di Giacomo Auber (1828), è considerato il primo esempio compiuto di *grand opéra*.