

LULLY GIOVANNI BATTISTA

**Compositore francese di origine italiana
(Firenze 28 XI 1632 - Parigi 22 III 1687)**



Per un capriccio del destino, nasceva proprio a Firenze, culla della riforma melodrammatica, il futuro promotore dell'opera lirica francese.

I genitori del piccolo Giovanni Battista, Lorenzo Lully e Caterina del Sera, abitavano nella parrocchia di Santa Lucia del Prato.

Tutto ciò che si narra dell'infanzia del musicista si basa su una serie di leggende e di ipotesi che non si possono controllare e quanto egli stesso raccontò poi è talmente privo di interesse da non meritare un'approfondita ricerca.

Così niente di veramente positivo si sa del giovane Lully e della sua prima formazione, fino all'epoca del suo arrivo a Parigi. Ecco infatti che nel 1646 il cavaliere di Lorena consegnava a Mademoiselle d'Orléans un ragazzo di 14 anni assai brutto, ma piacevolmente malizioso.

La più importante principessa di Francia aveva infatti chiesto al cugino di portarle d'oltralpe un giovane col quale conversare in italiano.

Lully entrò così al servizio della Grande mademoiselle come cameriere di camera, e si fece subito notare per la vivacità di spirito, per le doti prestigiose di ballerino e di violinista.

Nutrito nel "serraglio" del balletto di corte, attento ai capricci del gusto, il fiorentino, subito dopo il completo fallimento della rivolta della Fronda (1648-1652) che aveva visto impegnati i nobili francesi contro il re per la difesa di alcuni loro privilegi con la definitiva vittoria di quest'ultimo, chiedeva congedo dalla Grande mademoiselle, che serviva da sei anni, per entrare subito dopo (1653) al servizio del giovane sovrano Luigi XIV, che aveva sei anni meno di lui.

Nell'anno stesso Lully impersonò sei ruoli nel *Ballet de la nuit*, per il quale aveva composto anche alcune "entrées".

Subito favorito dalla fiducia di un re di 15 anni, la cui alta ambizione abbracciava anche i fasti del piacere, Lully preparò il suo avvenire. Da lungo tempo si esercitava a comporre adottando ora lo stile italiano ora quello francese, secondo l'umore e l'occasione. Scelse la guida di maestri eccellenti: N. Metru, N. Gigault e F. Roberday e sul loro esempio si convinse che "ce qui plait à l'oreille doit toujours être mis dans les règles de la musique".

Con loro studiò la fuga ed il clavicembalo e si perfezionò nell'arte della composizione, avendo il fine di "fare carriera" alla corte di Luigi XIV.

Scritturato nel 1652, partecipò a tutti i balletti di corte come ballerino e mimo: il 16 marzo 1653 fu ufficialmente nominato compositore di musica strumentale del re e succedette, appena ventenne, al musicista

P. Lorenzani come capo di 24 violons du roi.

Le sue Opere teatrali che andava componendo cominciarono ad essere conosciute dal 1655, ma nello stesso tempo Lully si dedicò ad introduzioni ed intermezzi per Opere di P. F. Cavalli (che, chiamato dal cardinale Mazzarino, si era stabilito a Parigi nel 1660).

FIGURINO PER L'OPERA "ARMIDE"



Naturalizzato francese del 1661, Lully fu nominato sovrintendente della musica del re con J. B. Boesset, e si sposò nel 1662 con la figlia di M. Lambert, apprezzato cantante; da questo matrimonio nacquero sei figli: tre maschi e tre femmine; i maschi furono tutti musicisti.

La carriera di Lully si svolse accanto al re: dopo aver creato la "bande des 16 petits violons", gli insegnò ad intraprendere la musica per danza il più naturalmente possibile e senza improvvisare.

Quanto ai compositori da camera Lully impose loro un modo di scrivere tutto francese proprio perché si era assunto il compito di lasciare in eredità alla nazione che l'ospitava una musica con caratteristiche tali da farla definire "alla francese".

Infine, perché i suoi recitativi potessero seguire con tutta la libertà desiderata le inflessioni, le intonazioni ed il significato di ogni parola, e la musica traducesse il testo il più fedelmente possibile, s'ispirò alla dizione dell'attrice drammatica M. Champmesle.

Fin dall'inizio la carriera di Lully, opportunista geniale, fu la prova della forza della spinta interiore che mosse un artista come lui a piegare alla sua volontà quanto l'ambiente ed il momento gli imponevano.

L'ambiente in cui viveva aspirava a rendere intelligibile il teatro musicale, a creare il linguaggio della lirica drammatica. Proprio questo fu il compito che Lully sentì di potersi assumere grazie alla sua esperienza di musicista ballerino, abile nel regolare la recitazione sul movimento umano e a materializzare un'idea nel gesto di un personaggio.

Alla fine del XVII sec., all'epoca in cui "Tout Paris" si appassionava alla musica (imitando in questo il re e la sua corte), la cappella reale offriva alla musica religiosa ed ai compositori (H. Dumont, Lully, M. Delalande, Couperin) un pubblico molto appassionato ed entusiasta dei grandi Mottetti, degli inni solenni e delle quotidiane Messe musicali; la musica profana abbelliva ogni festa di corte: il divertimento di moda era la musica, ed il balletto e l'Opera si apprestavano ad entrare in scena.

Lully si associò a Molière per rinnovare i divertimenti del sovrano e con lui, adottando talune caratteristiche del balletto di corte, crearono le comédies-ballets, le più ambiziose delle quali si avvicinano assai all'Opera lirica (*La princesse d'Elide, Psyché*).

Tuttavia non fu Lully a crearsi la via della gloria perché non fu merito suo la fondazione dell'Académie des Opéras. Per negligenza o forse per calcolo egli lasciò che un cattivo poeta, P. Perrin, un onesto musicista, R. Cambert, ed i truffatori che li sovvenzionavano, aprissero l'Académie

des Opéras destinata, secondo la lettera di privilegio reale (1669) a "Opéras ou représentations en musique en langue francaise sur le pied de celles d'Italie; avec inhibitions et défenses à toutes personnes d'y entrer sans payer et de faire chanter de pareilles opéras ou représentations en musique en vers francais dans toute l'étendue de notre royaume pendant douze années ».



L'Académie venne inaugurata nel marzo del 1671 con una pastorale di Perrin e Cambert, *Pomone*, che ottenne successo nonostante l'estrema debolezza del libretto. Ma a quell'epoca Perrin era in prigione per debiti, mentre il suo socio, Sourdéac, l'aveva estromesso dall'affare.

Ne nacque un processo, che ebbe come effetto la chiusura del teatro.

Sorpreso dal favore dimostrato dal pubblico al primo spettacolo, e stranamente allettato dal fallimento dell'impresa, Lully, accettando il consiglio di J. B. Colbert, riscattò il privilegio (permettendo al disgraziato Perrin di uscire di prigione) iniziando, anche grazie a nuove lettere di privilegio (1672) una vera dittatura musicale, che non ebbe altri

esempi nella storia.

Era infatti autorizzato a gestire una Académie royale de musique "pour chanter en public des pièces de théâtre comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre", mentre era proibito "à tout autre de faire chanter aucune pièce entière en musique sans la permission par escript du sieur Lully, à peine de 10.000 livres d'amende et de confiscation du théâtre, machines, etc.....".

In conseguenza a ciò, per quindici anni e cioè fino alla morte di Lully, il teatro di musica sulle scene francesi fu alimentato soltanto dalla sua produzione e dal 1672 al 1687 la storia dell'Opera si identifica con quella delle Opere di Lully.

Questo privilegio esorbitante consentì tuttavia di configurare la forma francese dell'Opera, cioè la tragédie lyrique che, per tutto un secolo, soppiantò in Francia l'Opera italiana, della quale rifiutò la forma e lo spirito, dopo averne assimilato le caratteristiche utili ai suoi fini.

L'avvento di Lully alla direzione dell'Académie royale de musique mostra inoltre l'abilità del fiorentino a volgere a profitto ogni circostanza. La morte di Molière, nel 1673, permise al sovrintendente di espellere i comici francesi dal Palais-Royal e di prendervi comodamente il loro posto.

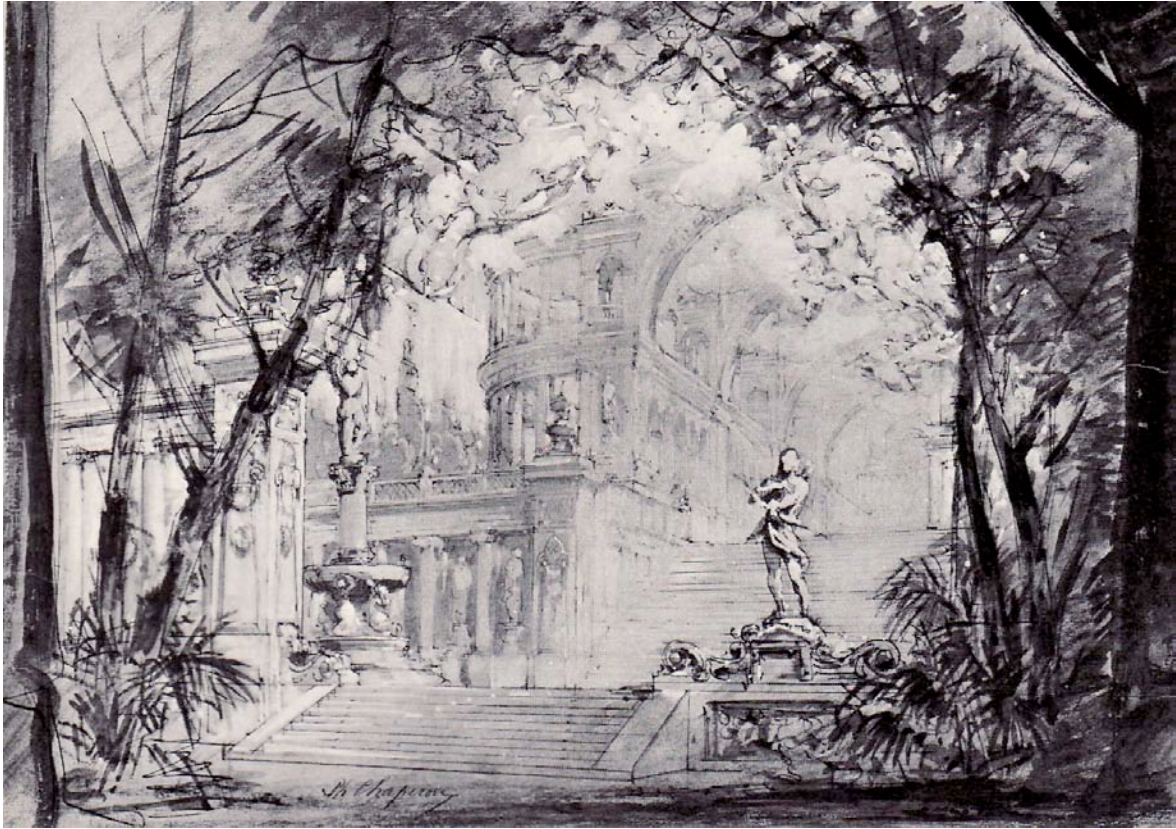
La fine di Molière, del resto, segnò l'abbandono delle comédies-ballets e coincise con la nascita della tragédie lyrique, che seguì assai da vicino i primi trionfi di Racine.

Dal 1673 alla sua morte, Lully fece trionfare dodici tragedie liriche, senza contare le pastorali, gli idilli, le mascherate ed i balletti.

Si può dire che ebbe un solo librettista, l'incomparabile Ph. Quinault; un socio provvisorio, il macchinista Vigarani; e due collaboratori in sott'ordine: Lalouette e Colasse, i sostituti.

Componendo un'Opera all'anno e consacrandosi principalmente alla musica religiosa con lo scopo di stuzzicare i gusti di Luigi XIV, ormai prossimo al tramonto, Lully, direttore dell'Académie royale de musique, si sottopose ad un'attività troppo intensa e finì con l'ammalarsi. Circondato da nemici che non gli perdonavano di dominare così inflessibilmente la vita musicale di Parigi, conservava tuttavia l'amicizia e la protezione di Luigi XIV che arrivò a nominarlo suo segretario (dopo essere stato il padrino del suo primogenito).

BOZZETTO PER L'OPERA "PSYCHÉ"



L'8 I 1687 nella chiesa di Feuillants, mentre dirigeva un *Te Deum* in onore della guarnigione del re, Lully si ferì un piede battendo il tempo col suo bastone di direttore. La ferita degenerò in cancrena e Lully morì dopo qualche settimana, il 22 III 1687, all'apice della carriera e della gloria.

La produzione di Lully può essere divisa in tre parti:

- a) musica religiosa;
- b) divertissement, balletti, pastorali;
- c) tragédies lyriques.

Lo stile di Lully, come scriveva N. Dufourcq, "non si è formato di colpo, ma progressivamente". Solo le Opere religiose conservano un carattere costante, significativo dell'epoca.

Nei balletti, nelle pastorali e nelle tragédies lyriques, si osserva al contrario un rinnovamento continuo del pensiero, dello spirito e della comédie-ballet a quello dello spettacolo di corte.

Musica religiosa

La critica moderna, forse per faciloneria, ha fatto sue le accuse degli avversari di Lully ed ha esaltato di contro i meriti di M. A. Charpentier, suo contemporaneo, e di M. Delalande, suo successore. Ma basta portare la discussione nel campo della musica religiosa, nel quale si sono esercitati tutti e tre questi grandi maestri, per rendersi conto che, se si trascura questa parte della produzione di Lully, non si coglie la misura esatta della vastità del suo genio.

Tra i ventitré Mottetti, grandi e piccoli, che ci sono rimasti, il *Miserere*, il *De Profundis*, il *Dies irae* ed il piccolo Mottetto *Ave coeli* dimostrano una scienza di scrittura, un'arte della modulazione ed un particolare afflato espressivo: stupisce in questo senso soprattutto il *Miserere*, scritto prima del 1664, contemporaneo dunque degli ultimi ballet de cour e delle prime comédies-ballets.

Non è senza ragione un giudizio positivo per questo genere coltivato da Lully. La stessa madame de Sèvigné, proprio a proposito del *Miserere*, dichiarava entusiasticamente: "Non credo che in cielo si ascolti musica diversa".

Divertissement, balletti, pastorali

Prime Opere di Lully alla corte di Francia, i *divertissement* rendono ancora omaggio al ballet de cour che regnava a Parigi. In collaborazione con J. de Benserade, poi con Molière e Ph. Quinault, Lully cercò subito di trasformare questi balletti, per accordare un posto sempre più grande alla parola ed al senso delle parole.

Così Lully creò tra il 1664 ed il 1671, la *comédie-ballet* nata dalla sua collaborazione con Molière. Citeremo semplicemente, fra tale produzione, la prima versione di *Psyché* (1656), *Georges Dandin* (1668), *Le bourgeois gentilhomme* (1670). In *Psyché*, riproposta da Lully e da Molière nel 1671, in una nuova versione, si nota un numero maggiore di intermezzi musicali destinati a sottolineare l'azione e ad accompagnare il più possibile il significato del testo; Lully sembra aver completamente abbandonato i passaggi di stile italiano che si trovano ancora nel balletto *Les Saisons*, scritto nel 1661 con J. de Benserade; e già dal *Bourgeois gentilhomme* appare evidente che a Lully manca un solo elemento per poter scrivere tragédies lyriques: il recitativo.

Tragédies lyriques



Un'uguale preoccupazione della verità espressiva sembra affratellare Lully a Monteverdi, ma i procedimenti dei due artisti sono perfettamente opposti: Monteverdi fa cantare il suo declamato; Lully tempera lo slancio delle arie per riavvicinarle alla semplice recitazione.



XERXES
OPERA ITALIEN
ORNÉ D'ENTRÉES DE BALLET

REPRESENTÉ DANS LA GRANDE GALLERIE DES
PEINTURES DU LOUVRE DEVANT LE ROY.
APRES SON MARIAGE AVEC MARIE THERESE
D'AUTRICHE INFANTE D'ESPAGNE.
L'AN 1660.

Le Seigneur Francesco Cavalli en fait la Musi -
que, & les Airs de Ballet ont esté composez par
Jean Baptiste de Lully Surintendant de la Musi -
que de la Chambre.



Recueilly par le S^r. FOSSARD ordinaire de la Musique
du Roy.
L'AN 1695.

Tale tendenza, già sensibile nella scena dell'addio di Cadmus a Hermione, trovò piena realizzazione in *Atys* (1676), la tragédie lyrique alla quale gli applausi di Luigi XIV valsero il titolo di "Opéra du roi". Precedentemente, componendo *Alceste*.... (1674) e *Thésée* (1675), Lully aveva raggiunto una scienza dell'orchestrazione che apparve agli occhi dei contemporanei stranieri come la novità più interessante dell'arte sua.

L'orchestra Lullyana variava di colore per mescolarsi al concerto delle voci, evocava l'ambiente della favola, annunciava lo spettacolo con un preambolo di architettura maestosa: l'ouverture alla francese, forma esemplare.

Isis (1677), "l'Opéra des musiciens" sviluppava il sinfonismo in un'ampiezza che fu giudicata eccessiva, mentre il libretto offriva l'occasione agli invidiosi di suggerire a Madame de Montespan di riconoscersi nel personaggio anticipato di Giunone.

Quinault cadde in disgrazia e Lully dovette sostituirlo per due anni con Th. Corneille, che adattò *Psyché* alle esigenze dell'Opera, per la versione del 1671, e scrisse il libretto di *Bellérophon*.

Nella tragédie lyrique rappresentata con unanime successo nel 1679, l'equilibrio del suono e della parola, l'unità e la coesione dello spettacolo trovarono piena realizzazione.

Il recitativo accompagnato fa la sua prima apparizione in *Proserpine* (1680). Da quel momento l'elemento sinfonico, intimamente collegato al dramma, s'identifica in un personaggio che partecipa all'azione.

I capolavori che seguirono, *Amadis*, *Roland*, *Armida*, *Acis et Galathée*, pastorale eroica, e che un anno dopo l'altro coronarono la sua carriera, portarono Lully al vertice della sua arte facendogli dettare i supremi messaggi. Il sonno di Renaud, in *Armida*, offre la misura del genio del musicista. Il sinfonismo qui si prende cura delle anime; l'aria di Renaud mette in valore l'esattezza nervosa del declamato Lullyano, il tutto avvolto dalla forza evocativa dell'orchestra.

Il fremito degli alberi, il mormorio delle acque compongono il silenzio. Il coro delle cose senza volto costituisce l' "ambiente" sonoro sul quale si distacca il canto che trattiene la propria effusione per meglio liberare il lirismo essenziale racchiuso nei versi.

Ma la passione della tragedia classica modera parole e movimenti. Alleata della parola e serva del gesto, per di più sensibile alla scena, la musica di Lully affascina il gusto francese dei misteri intelligibili.

Ad indicarne il posto che spetta a quest'artista provvidenziale nella storia del teatro, basterà dire che, dopo aver creato l'Opera francese, Lully la portò al vertice della sua parabola.

La sua produzione tenne il cartellone per cento anni; ma dopo di lui l'istituzione, che egli seppe liberare dall'indecisione e dal disordine non riuscì più a riconquistare il prestigio di cui egli l'aveva avvolta.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "ARMIDE"



Il segreto di questo straordinario successo ed i motivi di distinzione dell'Opera francese creata da Lully balzano agli occhi fin dalla prima tragédie lyrique: *Cadmus et Hermione*. Lully mirò a creare il corrispondente in musica della tragedia letteraria, il cui esempio aveva sotto gli occhi; tale esempio gli imponeva, come leggi, l'unità dell'intreccio, la dignità del contegno, la correttezza della lingua, l'evocazione di un mondo nel quale la natura ed i sentimenti stanno sottomessi alla regola dello stile.

Invece di alterare l'ordine della tragedia piegandola alla fantasia lirica e decorativa indispensabile al balletto di corte, Lully si sforzò d'introdurre il fasto coreografico e l'empito del concerto vocale e strumentale nel quadro della tragedia classica.

La tradizione del ballet de cour, sempre ed ovunque presente, è particolarmente sensibile nei prologhi pastorali dove le allusioni cortigiane danno libero corso all'invenzione del coreografo e del sinfonista. Il recitativo stabilisce il saldo legame che assicura unità alla

composizione drammatica. La melodia delle arie si modera fino a confondersi con l'accento della narrazione. Nessuno, infatti, meglio di Lully seppe scoprire le sfumature segrete della declamazione francese.

La storia, che è più spesso un riflesso delle ambizioni mancate di chi la racconta che dell'orgoglio di chi la fa, ha raccolto un mucchio di maldicenze e di calunnie a proposito di Lully.

Nessuno contesta che il musicista Italo-francese sia stato un arrivista abile, né che la sua vita privata sia stata scandalosa. Ciononostante egli realizzò da solo quanto nessuno dei suoi rivali avrebbe potuto e soprattutto saputo fare: se la Francia è la sola in Europa a vantare uno spettacolo d'Opera che non sia tributario dell'Italia, lo deve a questo ballerino toscano.

LULLY



Senso degli affari al momento giusto

Quando nel 1669, fu accordato dal re a Pierre Perrin il privilegio esclusivo di fondare in tutto il regno di Francia *académies d'Opéra*, Lully sostenne apertamente che la lingua francese non era idonea ai libretti d'Opera.

Tuttavia, nel 1671 Perrin ed il suo compositore Robert Cambert ottennero un grande successo con l'Opera pastorale *Pomone*.

Anche questo fatto può avere contribuito alla decisione di Lully di acquistare il privilegio da Perrin allorché questi venne imprigionato per i debiti contratti nel corso della propria attività.

FOTO DI SCENA **DALL'OPERA "XERSES"**



La nascita dell'Opera francese

In epoca barocca l'Opera francese era il solo genere operistico nazionale che poteva rappresentare un'alternativa all'Opera italiana allora dominante ed in grado di conservare durevolmente un'autonomia, un carattere unico e convenzioni specifiche.

Mentre l'Opera italiana, sin dalla fondazione dei primi teatri pubblici attorno al 1630, doveva andare incontro ai gusti di un vasto pubblico, l'Opera nazionale francese nacque in seguito ad una decisione del sovrano, ed il suo destino dipendeva dalle decisioni della corte, la quale doveva soddisfare le aspettative di un'unica persona, il re.

Questo fatto ebbe come conseguenza un'evoluzione più lenta, ed un legame più vincolante con la tradizione. Sebbene si tratti di un genere molto caratteristico e costituito in modo sistematico, l'Opera barocca francese si può far risalire a tradizioni diverse.

Fra queste giocarono un ruolo determinante la tragedia francese classica di Racine e Corneille, il balletto di corte, l'Opera italiana e la pastorale, sempre originaria dell'Italia.

Prima di essere protagonista dello sviluppo dell'Opera francese, Lully scrisse musiche di accompagnamento, nella maggior parte dei casi per commedie di autori contemporanei, le cosiddette *comédie-ballets*.

Opera su misura

Ad un certo punto Lully si accinse a comporre personalmente Opere di lingua francese.

Prima di tutto doveva essere risolto il problema del recitativo e trovato un idioma musicale adatto al testo poetico.

Lully prese questo compito con grandissima serietà - al punto da assistere regolarmente alle recite al teatro dell'Hotel de Bourgogne per studiare l'intonazione della celebre attrice Marie Desmares de Champomeslé nei drammi di Racine.

Lully trovò la soluzione musicale - in modo particolare nelle sue prime Opere - in un approccio declamatorio fortemente espressivo che seguisse e scandisse la struttura del verso: in tal modo egli si proponeva di evitare il rischio di un'eccessiva rigidità attraverso frequenti cambiamenti della struttura ritmica. Accanto a questa declamazione a metà tra il canto ed il parlato - che rimase un elemento decisivo dell'Opera francese successiva

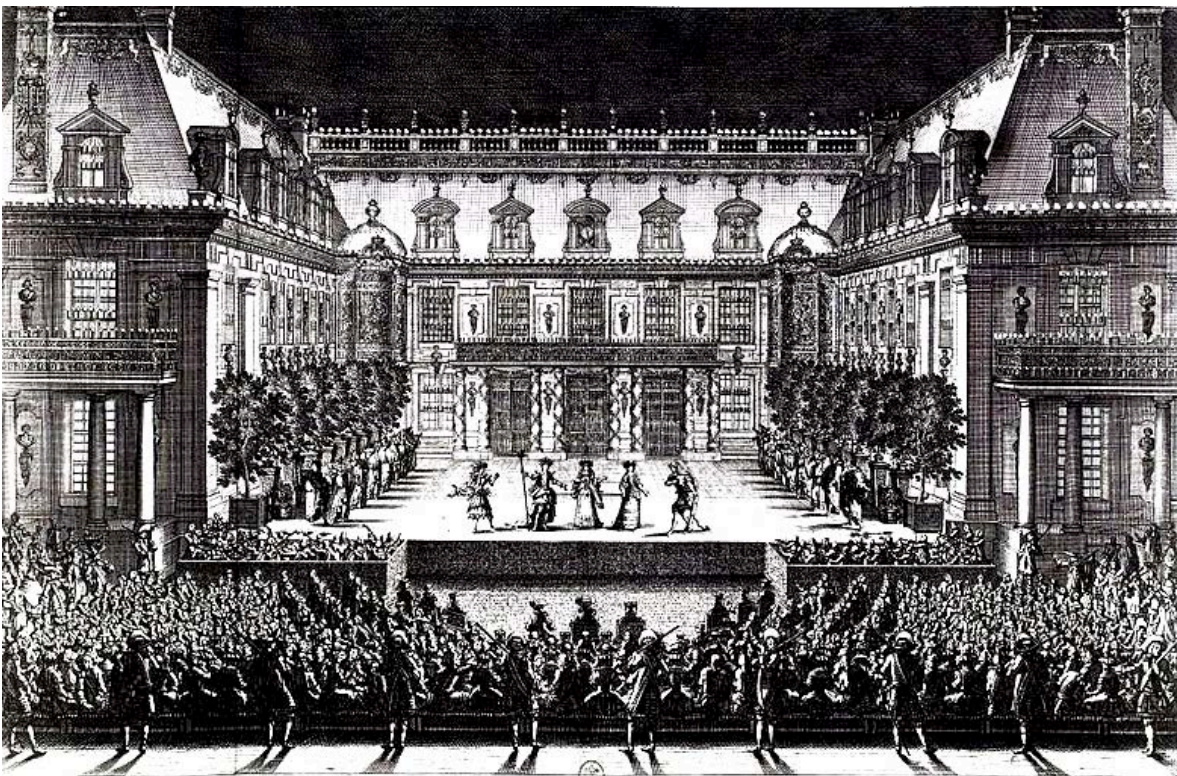
- Lully collocò, all'inizio di ogni Opera, una musica solenne e marziale, che prese il nome di *ouverture*.

Questa musica festosa veniva eseguita a guisa di introduzione mentre il re ed il suo seguito prendevano posto. Un'altra innovazione di Lully fu l'inserimento, all'interno degli atti - l'azione dei quali mantenevano un legame piuttosto debole - dei cosiddetti *divertissements*: spettacoli collettivi a base di danze e cori e ricchi di effetti scenici.

Lully fece confluire, dopo averne ridotto le proporzioni, il genere della pastorale nel prologo delle sue Opere.

Le obbligate scene allegoriche con le divinità mitologiche rappresentavano, con le loro allusioni alle diverse imprese e vicende sentimentali del re ed ai fatti della politica contemporanea, una forma di attualizzazione.

BOZZETTO PER L'OPERA "ALCESTE"



La "tragédie lyrique" come appuntamento delle arti

Nell'Opera-tipo di Lully - la *tragédie lyrique* - il dramma, la musica, la danza ed il gusto della magnificenza artistica delle scene erano curate con pari importanza.

Si trattava di una forma d'arte collettiva, come del resto è già suggerito dal sottotitolo dell'Opera *Tragédie en musique, ornée de ballet, de machines et de changements de théâtre*.

Era una specie di show operistico alla francese.

Come librettista della maggior parte delle sue Opere Lully scelse Philippe Quinault, un avvocato, che seppe soddisfare con grande capacità di adattamento e pazienza le richieste precise e scrupolose del compositore.

Inoltre fino al 1680, collaborò con Lully anche lo scenografo ed architetto italiano Gaspare Vigarani - insieme ai figli Carlo e Lodovico - il cui posto fu preso dall'eccellente scenografo e costumista Jean Bérain, mentre come coreografo per le scene di danza la scelta cadde su Charles Louis Beauchamps.

Il pretenzioso ed autocratico Lully si avvalese sempre solo della collaborazione dei maggiori artisti del tempo.

Il tema

L'Opera francese obbediva a regole ben precise.

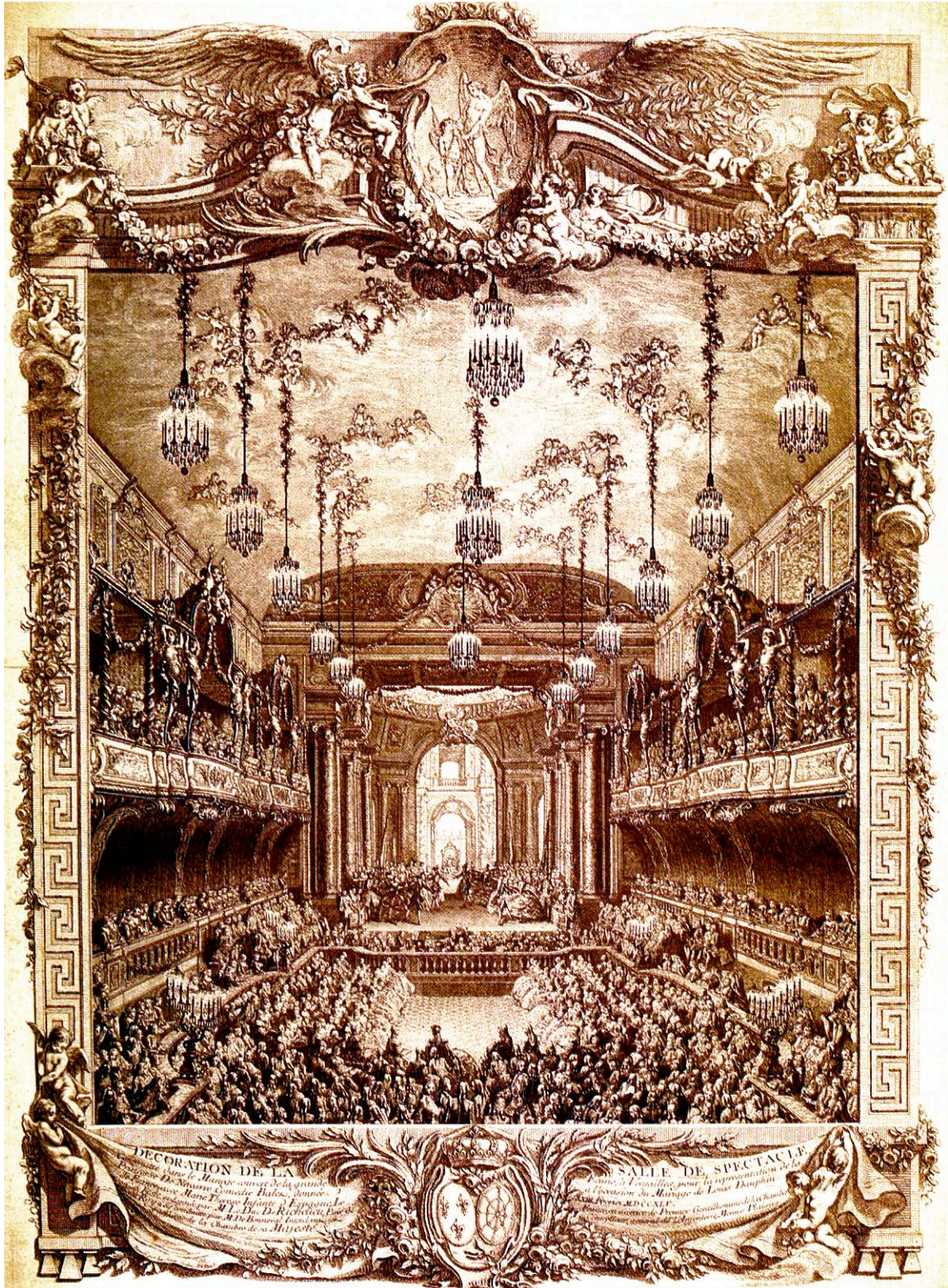
Secondo le tradizioni della tragedia greca e francese, il libretto era basato per lo più su un argomento mitologico, ma in qualche caso anche su avvenimenti storici o su antiche leggende medievali.

Non ci si atteneva al principio classico dell'unità di tempo e luogo, mentre veniva conservata l'unità dell'azione, come pure la divisione in cinque atti.

Nelle prime Opere, per esempio in *Alceste*, si trovano ancora ruoli secondari comici e scene comiche, ma in un secondo tempo queste scene di distrazione furono eliminate, in quanto non corrispondevano al gusto del Re Sole.

L'Opera doveva per così dire rispecchiare, sublimandola, la raffinata vita della corte: pertanto, in essa non dovevano agire semplici uomini, ma dèi e semidèi.

L'INTERNO DEL TEATRO DELLA REGGIA DI VERSAILLES



Quello rappresentato nell'Opera è - a prescindere dalla scelta dei temi - un mondo stilizzato, irreali, con conflitti fondamentali prestabiliti (per esempio tra amore e dovere) che si trasmettono di Opera in Opera con situazioni drammatiche stereotipate ed una costruzione formale rigorosa. Da questo punto di vista la *tragédie lyrique* è l'erede diretta della tragedia francese classica.

Elementi strutturali ed architettura musicale

Uno degli aspetti caratteristici dell'Opera Lullysta è la relazione strettissima, lontana dalla prassi dell'Opera italiana, tra recitativo ed aria. Lungo tutta la sua evoluzione, l'aria dell'Opera italiana fu sempre nettamente delimitata dalla presenza del recitativo, a partire dal quale si sviluppavano le sue proporzioni, il suo significato e le esigenze formali. L'Opera francese di Lully si pone in aperto contrasto con questa impostazione.

In questo caso l'aria si presenta, da un punto di vista formale, come un prodotto relativamente conciso, il cui testo si collega a quello del recitativo ed ha la stessa importanza.

Un aneddoto dell'epoca racconta che un musicista italiano andò all'Opera di Parigi ed aspettò inutilmente la prima aria.

Al contrario, Lully diede un rilievo del tutto nuovo ad un'altra forma vocale fondamentale nell'Opera: il duetto, il quale è costituito semplicemente da due voci che cantano per lo più omofonicamente ed è concepito senza alcuna considerazione della differenza fra i personaggi drammatici ed il loro stato d'animo.

Attraverso l'alternanza fra passaggi cantabili e passaggi in stile recitativo è possibile costruire intere scene in cui sviluppare il duetto.

La proposta in momenti successivi di determinati motivi musicali ricorrenti costituisce uno strumento consapevole con cui costruire una scena e stabilizzarne la struttura. È significativo, e rivelatore dell'ideale che presiede all'organizzazione formale della *tragédie lyrique*, che la medesima musica possa essere utilizzata come pezzo strumentale, come aria o come duetto. Anche il ripetersi dei motivi nel registro basso serve spesso alla costruzione musicale per ottenere unità formali più vaste.

Le Opere di Lully sono curate minuziosamente fin nei minimi dettagli: esse rimandano a quell'amore per l'ordine che si rispecchia anche nei giardini francesi dell'epoca.

"divertissements" alla Luigi XIV

Lully, che fu innanzitutto un ballerino - e che divenne compositore d'Opera solo in un secondo tempo - poteva contare, già agli inizi dell'attività di operista, su una ricca esperienza come compositore di balletti.

LUIGI XIV



La danza occupava un posto privilegiato sulla scena musicale francese, in quanto il Re Sole in persona, era un eccellente ballerino.

Quasi in nessuna delle Opere scritte da Lully vi è un solo atto senza parti di danza, le quali, per lo più, mantengono un legame vagamente allegorico col loro svolgimento dell'azione.

La funzione del *divertissement* era quella di coinvolgere il pubblico, in quanto permetteva la partecipazione diretta dei nobili e delle nobildonne di corte allo spettacolo.

Le danze che venivano ballate erano principalmente il minuetto - simbolo dell'età di Luigi XIV - e la gavotta che si completavano bene a vicenda.

Eseguite in successione sotto forma di *suite*, le danze giocarono un ruolo assai importante nella musica barocca e furono un prodotto di successo che la Francia esportò.

Mentre, ad eccezione delle immancabili scene di tempesta, la descrizione della natura non era il forte dell'Opera italiana - per Monteverdi ed i contemporanei l'unico obiettivo era la rappresentazione delle passioni umane - Lully si rivelò un pittore della natura pieno di fantasia e musicalissimo: egli compose molti pezzi strumentali - che accompagnavano scene pantomimiche - per dare espressione a manifestazioni della natura incantevoli o inquietanti.

ALCESTE

di Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

libretto di Philippe Quinault

ou Le triomphe d'Alcide Tragédie en musique in un prologo e cinque atti

Prima:

Parigi, Opéra (Jeu de Paume du Bel-Air), 19 gennaio 1674

Personaggi:

Alcide (B), Lychas (Hc), Céphise (S), Straton (B), Licomède (B), Phérès (T), Admète (T), Cléante (B), Alceste (S), due Tritoni (Hc), Thétis (S), Eole (B), Apollon (Hc), donna in lutto (S), uomo in lutto (B), Diane (S), Mercure (m), Charon (B), un'ombra (S), Pluton (B), Proserpine (S), Alecton (Hc), ombra di Alceste (m); Tessali, divinità del mare, marinai, soldati di Licomède, soldati tessali, donne e uomini in lutto, ombre dei defunti, seguito di Pluton, popolazioni greche, le Muse, pastori e pastorelle. Balletto: marinai, ninfe del mare, tritoni, pescatori, soldati, demoni, pastori e pastorelle

FOTO DI SCENA



A un anno dal successo di *Cadmus et Hermione*, Lully e il suo librettista Quinault presentarono la loro seconda *tragédie en musique*, *Alceste* : in un'epoca in cui le tragedie greche erano spesso fonte di ispirazione per i drammaturghi francesi (si pensi all' *Iphigénie* e alla *Phèdre* di Racine), il soggetto euripideo veniva introdotto per la prima volta sulle scene musicali, sia pure in una rielaborazione piuttosto lontana dall'originale.

La trama

Anche in questo caso alla *tragédie* è premesso un prologo di carattere celebrativo in onore di Luigi XIV, impegnato in quegli anni nella guerra contro l'Olanda; qui il sovrano non è adombrato in una figura allegorica, ma viene evocato direttamente dalle ninfe della Senna e delle Tuileries, che attendono il suo ritorno dalle vittoriose imprese militari.

La tragedia prende le mosse dai festeggiamenti per le imminenti nozze di Admeto e Alceste; con uno stratagemma Licomede, re di Sciro, rapisce la sposa sulla sua nave, e fugge nel corso di una tempesta scatenata dalla sorella, la ninfa Teti.

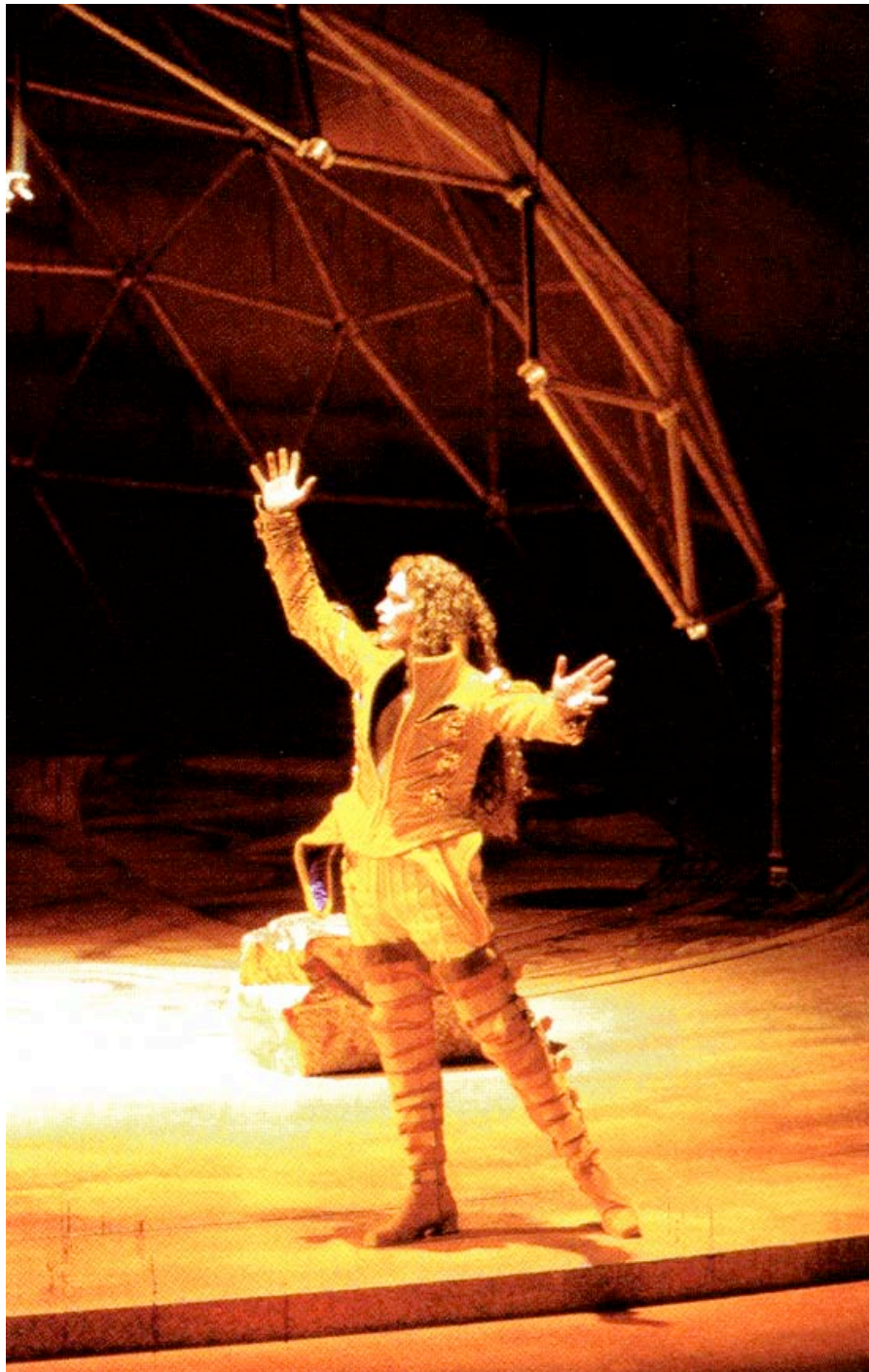
Durante la battaglia per la liberazione di Alceste, Admeto viene ferito mortalmente; Apollo annuncia che egli potrà vivere se qualcuno morirà al suo posto. È Alceste, simbolo di fedeltà coniugale, a scegliere il sacrificio, ma Alcide (Erocle), da sempre innamorato di lei, penetra nel regno dei morti per salvarla; di fronte alle sue azioni eroiche, Plutone libera la donna, riconoscendo che l'amore è più forte della morte.

Nell'ultimo atto Alcide (emblema della monarchia francese, e quindi riferibile allo stesso Luigi XIV) rinuncia ai suoi sentimenti, dimostrando di saper vincere non solo la morte, ma anche le proprie passioni, e permette l'unione di Admeto e Alceste, salutata da Apollo e dalle Muse.

Oltre ai momenti di alto lirismo e commozione legati al personaggio di Alceste (l'addio ad Admeto morente nel secondo atto), il libretto di Quinault offriva numerose occasioni per scene spettacolari, care al gusto di Luigi XIV: i balli di marinai, ninfe e tritoni alla 'festa nautica' e la tempesta nel primo atto; la battaglia nel secondo, con la contrapposizione dei cori di assediati e assediati e motivi marziali eseguiti da archi, trombe e timpani; la scena funebre con grande

orchestra e «choeur en symphonie» nel terzo atto, che riecheggia la musica sacra di Lully, con la celebre frase di compianto "Alceste est morte", ripetuta tre volte dal coro.

FOTO DI SCENA



Se il personaggio di Caronte mostra tratti quasi comici nel suo *air*, con la comparsa di Plutone e Proserpina la musica acquista toni più solenni; l'atmosfera nel regno dei morti non è drammatica, e nel *divertissement* gli abitanti degli inferi hanno un atteggiamento benevolo nei confronti di Alceste.

Un importante contributo alla riuscita della *tragédie* venne dai costumi disegnati da Jean Berain, che proprio nel 1674 fu nominato Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi e in seguito collaborò agli allestimenti di altre Opere di Lully. La rappresentazione di *Alceste* riscosse un grande successo, ma suscitò anche le critiche di alcuni letterati, dando luogo a una vera e propria *querelle*.

In risposta alle accuse mosse dalla cerchia di Jean Racine e Nicolas Boileau apparve la *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée 'Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide'*, pubblicata anonima ma scritta da Charles Perrault: qui sono contrapposti i pareri di Cléon, che sostiene l'Opera in nome del gusto moderno, e Aristippe, che critica il testo nella sua versificazione e nell'intreccio, la presenza di personaggi comici (Céphise, Straton e Lychas, rispettivamente confidenti di Alceste, Licomede e Alcide, che danno luogo a scaramucce amorose in una vicenda parallela) e l'allontanamento in diversi punti dalla tragedia di Euripide.

Cléon giustifica a una a una le scelte di Quinault e in particolare - riguardo alla presenza del *deus ex machina* e ai mutamenti improvvisi di scena, dalla terra agli inferi al cielo - ricorda che il *merveilleux*, il soprannaturale, è un elemento costitutivo della tragedia in musica, per cui cadono gli obblighi di verosimiglianza e di rispetto delle unità aristoteliche.

È interessante osservare che la polemica prende in considerazione quasi esclusivamente il libretto e non l'Opera nel suo insieme, come spettacolo drammatico-musicale: il teatro letterario, che in Francia aveva un ruolo preminente, finiva per imporre i propri criteri estetici anche sul nuovo genere della *tragédie en musique*.

Nell'infuriare della polemica fu l'approvazione di Luigi XIV a sanzionare il successo di *Alceste*; il sovrano, infatti, aveva valutato favorevolmente le prove (che avevano luogo negli appartamenti di

Madame de Montespan, esattamente come per i *ballets de cour*) e, dopo aver seguito le recite parigine, fece rappresentare la *tragédie* anche alla Cour de Marbre di Versailles (4 luglio 1674), nell'ambito dei festeggiamenti per la conquista della Franca Contea, come testimonia una celebre incisione di Jean Le Pautre.

FOTO DI SCENA



ATYS

Per la loro quarta *tragédie* Lully e Quinault si rivolsero nuovamente a un soggetto della mitologia antica, tratto dai *Fasti* di Ovidio, che offriva l'occasione per scene grandiose di celebrazioni e cerimonie, assecondando il gusto della corte.

FOTO DI SCENA



La trama

Il prologo allude a eventi politico-militari di attualità (Luigi XIV era in attesa della bella stagione per riprendere la sua campagna militare nelle Fiandre): il Tempo e le Ore lamentano il perdurare dell'inverno, ma Zefiro ricorda che la primavera, portando la guerra, è meno dolce di quanto sembri, mentre l'inverno è il momento dei giochi e del riposo.

Le danze di Flora e delle ninfe vengono interrotte dall'arrivo della musa della tragedia, Melpomene, che con il suo seguito inscena una battaglia e introduce l'argomento della *tragédie*.

Sangaride, che sta per sposare il re Célénus, è segretamente innamorata di Atys, che la ricambia; i due si confessano i reciproci sentimenti, ma il loro amore incontrerà molti ostacoli: Atys si sente diviso tra l'amicizia per Célénus e l'amore per Sangaride, e inoltre è amato dalla dea Cibele, che lo ha scelto come proprio sacerdote.

Nel terzo atto il Sonno, con i suoi figli, rivela ad Atys addormentato l'amore di Cibele; per un equivoco Sangaride crede che Atys non la ami più e decide di sposare il re, ma il suo innamorato, nella veste di sacerdote, si oppone alle nozze. Cibele capisce di non essere ricambiata nei suoi sentimenti, invoca la furia Aletto e provoca la follia di Atys.

Questi uccide Sangaride, scambiandola per un mostro (l'omicidio avviene fuori scena e viene narrato da Célénus) e, quando torna in sé, non gli resta che darsi la morte. Cibele lo trasforma in un pino, che ella potrà amare in eterno.

L'azione è assolutamente unitaria, senza intrecci secondari e scene di carattere comico, e si pone l'obiettivo di emulare la semplicità e la coerenza del teatro classico. Il personaggio di Cibele non è visto come una divinità che interviene dall'alto nelle vicende umane: è una donna innamorata e gelosa, che si dispera quando scopre di non essere corrisposta; il suo intervento nell'ultimo atto risulta quindi motivato dalle vicende precedenti.

La coerenza della *tragédie* è ottenuta anche musicalmente, con il ritorno di alcune sezioni (ad esempio il richiamo «Allons, allons, accourez tous», che ricorre, variato, in tre scene del primo atto) e con un aumento

graduale dell'intensità drammatica, che giunge al culmine nell'ultimo atto.

Anche i *divertissements* sono ben inseriti nell'intreccio e non comportano un'interruzione della vicenda: spicca quello del terzo atto (la scena del «sommeil»), introdotto da un ampio preludio, reso misterioso dai sospiri di archi e flauti diritti, cui seguono i brani solistici e gli *ensembles* del Sonno e dei suoi figli, con le danze dei sogni piacevoli e dei sogni funesti.

FOTO DI SCENA



È importante osservare che i quattro protagonisti non hanno il ruolo preminente che ci si potrebbe attendere: i brani loro affidati non prevedono certo il virtuosismo dell'Opera italiana e vengono 'arginati' da *ensembles*, cori e da numerosi brani strumentali; tra questi emerge il *prélude* che introduce l'arrivo di Aletto, affidato a un rapido movimento di semicrome e ritmi puntati negli archi. Luigi XIV apprezzò molto la nuova Opera e la fece replicare più volte per sé e la corte, tanto che divenne nota come «l'Opera del re», mentre a Parigi l'accoglienza non fu particolarmente entusiastica.

La diffusione in ogni strato della popolazione è comunque testimoniata dal gran numero di *chansons*, che parodiavano diversi brani della *tragédie*; il libretto di Quinault fu poi ripreso da Marmontel per l'*Atys* di Piccini (1780). Il successo dell'allestimento del Teatro Comunale di Firenze, in collaborazione con l'Opéra di Parigi e di Montpellier (1986 e 1987, direttore William Christie), ha contribuito a richiamare l'interesse sull'intera Opera di Lully nel terzo centenario della morte del compositore.

PSYCHÉ

Le polemiche divampate riguardo *Isis* avevano avuto come conseguenza il divieto imposto a Quinault di scrivere libretti per l'Académie royale de musique; Lully, che non era stato oggetto di analoga punizione, doveva però preparare al più presto una nuova tragédie senza poter ricorrere al suo più fidato collaboratore.

FOTO DI SCENA



Il compositore decise allora di riprendere il soggetto mitologico di Psyché, che aveva già utilizzato per un balletto (1656) e per una tragédie-ballet scritta nel 1671 insieme a Molière, Pierre Corneille e Quinault; quest'ultima era stata molto apprezzata da Luigi XIV, che chiese a Lully di riprenderla per le celebrazioni dell'assedio di Dunquerque. Il nuovo testo venne preparato da Thomas Corneille in collaborazione con Fontenelle.

La trama

L'intreccio è abbastanza fedele alla versione del mito tramandata dall' *Asino d'oro* di Apuleio: la principessa Psiche, la più giovane di tre sorelle, con la sua straordinaria bellezza provoca l'invidia di Venere, che incarica Cupido di punirla suscitando in lei l'amore per un mostro; Cupido, però, si innamora della fanciulla, la rapisce con uno stratagemma e le rende visita ogni notte senza permetterle di guardarlo e di scoprire la sua identità.

FOTO DI SCENA



Istigata da Venere, Psiche cerca di vedere l'amato mentre sta dormendo, ma lo scotta con l'olio della lampada. Il palazzo scompare e Psiche, rimasta sola, vaga disperata di paese in paese. Quando la fanciulla si rivolge a Venere, la dea porta a termine la sua vendetta, imponendole

terribili fatiche; Cupido, però, intercede per l'amata presso Giove e ottiene che venga trasformata in dea immortale.

In Psyché l'amore si afferma dunque come il vero motore dell'universo, cui sono sottomessi quei valori, come gloria e onore, che venivano celebrati nelle precedenti tragédies . Nella rielaborazione della tragédie-ballet i dialoghi parlati furono sostituiti dai recitativi: ancora una volta Lully dà prova della sua maestria nella declamazione perfettamente aderente al testo (si veda ad esempio la seconda scena del terzo atto, costituita interamente da un recitativo su versi liberi).

Gli intermèdes della tragédie-ballet vennero mantenuti, compreso il *plainte en italien*, che era stato l'ultimo e più esteso testo italiano inserito nelle Opere di Lully.

ARMIDE

Lo sfolgorante successo conseguito da Armide già alla sua prima rappresentazione, e la fama di ineguagliabile modello assicurato per suo tramite a intere generazioni di compositori francesi, si protrasse ben addentro il XVIII secolo: l'Opera veniva data ancora nel 1764, appena tredici anni prima che Gluck si cimentasse con lo stesso testo.

D'altro canto il conservatorismo classicista della tradizione francese, che tanto a lungo guardò retrospettivamente ai canoni Lullyani, trova qui una delle sue più mirabili ragioni d'essere, per il grado di raffinata quanto spontanea fusione del testo con la musica e di entrambe con gli eterogenei apporti - mimici, coreografici e spettacolari - chiamati a confluire nella complessa macchina teatrale della tragédie lyrique.

FOTO DI SCENA



La trama

Prologo

La Gloria e la Saggezza a dialogo, come due dame che si dividono equamente i favori del cuore di Renaud, ne lodano gli eroismi in guerra e in pace; egli saprà trionfare, proclamano entrambe, anche sulle tentazioni dell'amore.

Atto primo

Una grande piazza sormontata da un arco di trionfo

Armide si lamenta con le sue confidenti Sidonie e Phénice: al momento del suo più grande trionfo, l'aver fatto innamorare di sé tutti i cavalieri crociati, una profonda tristezza l'affligge. Renaud resta ancora insensibile alle lusinghe del suo fascino e della sua bellezza. Per questo Armide lo ammira e lo odia al tempo stesso.

La maga è sollecitata da Hidraot a scegliersi uno sposo tra i grandi cavalieri che sono ai suoi piedi. Ma ella ribatte che solo chi saprà vincere Renaud sarà degno di lei. Il trionfo di Armide viene celebrato con un esteso divertissement (marche, rondeau et sarabande). I festeggiamenti sono interrotti dall'arrivo di Aronte: Renaud, con la forza del suo solo valore, ha liberato i cavalieri cristiani prigionieri di Armide, che giura vendetta.

Atto secondo

Un'aperta campagna, ove un fiume forma un'isola amena.

Renaud, bandito dal campo dei cavalieri cristiani, è raggiunto dal fido Artémidore, che lo invita a farvi ritorno e a guardarsi dalle insidie di Armide. Hidraot e Armide invocano le potenze infernali perché conducano in loro potere Renaud, vittima designata.

Renaud, solo, è sedotto dalle bellezze naturali dell'isola, si dice incapace di lasciarla e cade addormentato. Le potenze infernali inviate da Armide si manifestano sotto le forme ingannatrici e attraenti di naiadi, ninfe, pastori e pastorelle che adornano il dormiente con corone di fiori.

Armide potrebbe ora celebrare la sua vendetta contro Renaud vinto dal sonno.

Si accinge a colpirlo, ma esita ed è presa dalla pietà: Renaud le appare «fatto non solamente per la guerra, ma per l'amore». Ordina dunque alle schiere di demoni di trasformarsi in amabili zefiri, che conducano entrambi sul suo carro fino ai più lontani confini del mondo.

Atto terzo

Un deserto

La collera di Armide si è mutata in languore: ora è la maga a trovarsi prigioniera di Renaud, vinta da spontaneo amore per lui. L'amore di Renaud è invece una mera apparenza, si duole Armide con Phénice e Sidonie, perché è solo il frutto dell'artificio indotto dall'incantesimo. Armide invoca allora una seconda volta le potenze inferi, affinché la salvino dall'amore.

FOTO DI SCENA



In risposta alla chiamata di Armide compaiono l'Odio e il suo seguito, prontamente apprestandosi a spezzare e distruggere ogni vincolo d'amore. Ma Armide comanda all'Odio di interrompere la sua opera, preferendo restare «sotto la legge del suo dolce dominatore». L'Odio compiange la debolezza amorosa di Armide, che la condurrà «a un orribile abisso», e la punisce del suo voltafaccia promettendole di lasciarla per sempre in preda del suo amore.

Atto quarto

Ubalde e le Chevalier Danois si dirigono verso il palazzo di Armide per liberare Renaud, respingendo i mostri inviati contro di loro dalla maga. Ma costei ora scaglia contro di loro le lusinghevoli forze dell'incantesimo amoroso, sotto le apparenze di Lucinde e Mélisse: ma al tocco dello scettro d'oro donato da un mago ai cavalieri, a difesa dagli incantesimi, le «pericolose dolcezze delle illusioni amorose» svaniscono.

Atto quinto

Il palazzo incantato di Armide

Renaud giace ai piedi di Armide, privo di armi e ricoperto di ghirlande di fiori. La maga si allontana dall'amato per interrogare le potenze infernali e lo affida ai Piaceri e agli Amanti fortunati. Ma Renaud respinge i Piaceri, desideroso solo del ritorno di Armide. Ubalde e le Chevalier Danois, approfittando dell'assenza di Armide, mostrano a Renaud l'altro dono del mago: uno scudo di diamante che gli permette di rinsavire.

I cavalieri si accingono a lasciare l'isola, e la maga, disperata, cerca in ogni modo di trattenere Renaud offrendosi sua prigioniera, cercando ora di minacciarlo ora di impietosirlo. Ma Renaud resiste alle sue lusinghe e la lascia, non senza parole di compianto per la sua infelice sorte.

Armide, abbandonata, lamenta il proprio destino. Scaccia i Piaceri dal palazzo e ordina ai demoni che venga distrutto, augurandosi che con esso resti sepolto anche il funesto amore per Renaud; quindi si allontana sul suo carro volante.

Con Armide Lully e Quinault, il fedele librettista di undici delle sue tredici opere (se escludiamo due pastorales-héroïques e l'incompiuta Achille et Polyxène), raggiungono esiti tra i più alti della loro lunga collaborazione. Per meglio accostarsi alla grandezza di Armide, ispirato canto del cigno per il compositore come per il poeta - Lully morirà un anno più tardi, Quinault rinuncerà al teatro non appena terminata la stesura della tragedia - è bene ricordare che nella tragédie lyrique si realizzano valori teatrali in spiccata divergenza dalla coeva Opera italiana.

FOTO DI SCENA



Il canto virtuosistico dei castrati italiani e la netta giustapposizione dell'aria al recitativo portano a svilire il valore della parola, laddove il peso schiacciante del teatro tragico di Corneille e Racine imponeva a Lully, quale obiettivo primario, il declamato del recitativo. Lully si trovò così, paradossalmente, a dar voce a quegli ideali di classico equilibrio tra parola e musica coltivati anche dall'Opera italiana al principio del secolo, ma poi presto dimenticati.

Il pubblico francese dell'epoca, secondo un atteggiamento pressoché antitetico all'italiano, continuava ad andare all'opera non per la musica, bensì in primo luogo per seguire le parole attraverso le quali un intreccio si sviluppava e infine si scioglieva. Con l'Opera italiana la *tragédie lyrique* condivide solo la ricerca del soprannaturale, da ricavarsi con l'effetto del macchinario scenico, la sontuosità dei costumi e delle decorazioni; mentre vi aggiunge un'altra risorsa sua peculiare, quella della danza.

Sulla scia del tradizionale *ballet de cour*, fastoso genere celebrativo in onore della maestà regale, la *tragédie* ne eredita i *divertissements* cantati e danzati. Di regola, come in *Armide*, essi fungono da prologo ai cinque atti della *tragédie*, e inoltre un *divertissement* doveva figurare in ciascun atto.

In *Armide* i *divertissements* hanno un ruolo non secondario e di notevole varietà, che spazia dal carattere decorativo del primo atto alla drammaticità della scena infernale nel terzo alla maestosa, estesa passacaglia del quinto, pagina di un respiro sinfonico per l'epoca inusitato.

Il rilievo del tutto particolare conferito al recitativo dall'ideale estetico di Lully deriva dunque dal bisogno di elevare l'arte musicale all'aulica dignità letteraria della tragedia: di questo processo, autentico atto di nascita della tradizione operistica francese, *Armide* divenne a buon diritto uno dei più osannati archetipi.

Nei suoi scritti teorici Rameau esaltò il vigore rappresentativo dei suoi recitativi; e la loro qualità si può compendiare nel sapiente muovere in costante e delicato equilibrio tra declamazione e melodia vera e propria. Sono momenti che quasi si confondono con gli *airs*, ma se ne

distinguono per l'assenza di ripetizioni di parole e per la maggiore libertà di costruzione. Inoltre Lully ricorre spesso ai recitativi obligés che comportano, nei frangenti più drammatici e appassionati come le invocazioni e i lamenti, l'accompagnamento orchestrale.

In Armide li troviamo per la maggior parte affidati alla protagonista, a sottolineare la tumultuosa varietà dei sentimenti che senza sosta le si agitano in petto: dalla dolcezza amorosa alla furia vendicativa e a quegli slanci patetici che, oltretutto, Quinault ebbe modo di accentuare sapientemente rispetto al suo modello letterario (e l'intero terzo atto, per inciso, si deve al librettista).

FOTO DI SCENA



È il caso dell'evocazione del sogno di Armide o del celebre "Enfin, il est en ma puissance", o ancora delle sue terribili incertezze all'inizio del terzo atto e del conclusivo "Le perfid Renaud me fuit" in cui, come altrove, il conflitto che lacera l'animo della maga emerge in tutta la sua persuasiva veemenza drammatica attraverso esclamazioni concitate e affannate, pause e stacchi di calibrata irregolarità ritmica.

E anche a Renaud sono riservate pagine nobili e rimaste famose, quali la sua 'aria del sonno' ("Plus j'observe ces lieux"), momento di placida e idilliaca serenità posto a necessario contrasto prima del furioso monologo recitativo di Armide.

A sostegno di un canto di nobile naturalezza, il tessuto dei violini in sordina stende un uniforme panneggio di crome: delicata e arcadica pittura musicale dei mormorii delle acque che cullano, con voluttuosa e costante ondulazione, il sonno del cavaliere.

AMADIS

Terminata nel 1683, *Amadis* fu rappresentata soltanto l'anno successivo a causa del lutto per la morte della regina. Era stato lo stesso Luigi XIV a dare indicazioni per la scelta dell'argomento della *tragédie*, che apriva un nuovo filone, abbandonando la mitologia classica per volgersi alla dimensione fiabesca dei poemi cavallereschi. La fonte del libretto è *Amadis de Gaula*, attribuito a Garcí Rodríguez de Montalvo, nell'adattamento di Nicolas Herberay des Essarts.

AMADIS

TRAGÉDIE

EN MUSIQUE

*Par Monsieur de Lully, Esuyer, Conseiller
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de
France, & de ses Finances, & Sur-Intendant
de la Musique de Sa Majesté.*



A PARIS.

chez Monsieur BAILLIART, Le Directeur de l'Académie de Musique, au Palais National, au Salon de Musique.

ESTRONS

A la vente de l'Académie de Musique, par M. de Lully.

AN. 1683. L. V. P.

AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

La trama

Il prologo è collegato alla tragedia: dalla morte dell'eroe Amadis la maga Urgande e il marito Alquif sono immersi in un sonno profondo, ma l'incantesimo viene spezzato dall'avvento di un nuovo eroe (Luigi XIV), cui spetta insegnare ai grandi della terra l'arte della guerra e del regnare. L'intreccio della *tragédie* è piuttosto complesso, tanto che il libretto venne criticato dai primi commentatori per l'abbondanza di eventi e la mancanza di unità. L'amore di Amadis e Oriane è turbato dalle reciproche gelosie, mentre Florestan e Corisande godono le gioie di un affetto corrisposto.

Anche la maga Arcabonne soffre pene d'amore, poiché si è innamorata di un eroe sconosciuto che le ha salvato la vita; ma Arcalaus la incita a vendicare la morte del loro fratello Ardan Canile, che è stato ucciso da Amadis: con i loro poteri magici essi imprigionano Florestan, Corisande e Amadis. Arcabonne vorrebbe uccidere tutti i prigionieri, ma l'ombra di Ardan la ammonisce a non portare a termine la vendetta; di lì a poco la maga riconosce in Amadis lo straniero che l'aveva salvata, e libera lui e i suoi amici.

Nel frattempo Arcalaus ha catturato Oriane e si prepara a ucciderla; la fanciulla lamenta l'infedeltà di Amadis, ma quando vede l'amato - che sembra senza vita - desidera seguirlo nella morte. Si avvicina però una roccia avvolta dalle fiamme, che rivela allo sguardo la nave a forma di dragone della fata Urgande: questa libera Amadis e Oriane, che si rappacificano, mentre i due maghi malvagi si tolgono la vita. Amadis dimostra la sua fedeltà passando attraverso l'arco degli amanti fedeli, e in tal modo libera eroi ed eroine vittime di un incantesimo.

In *Amadis* magia e incantesimi non hanno soltanto un carattere esornativo, ma costituiscono il motore dell'azione sino alla soluzione del conflitto, determinata dall'intervento di Urgande. L'intreccio fantastico offriva molto spazio al *merveilleux* e permetteva di impiegare una grande varietà di scene, costumi e macchine teatrali (Arcabonne trasportata da demoni volanti, la nave di Urgande a forma di dragone...). In questa occasione il celebre Jean Berain fece alcune ricerche sui costumi del Medioevo e del Rinascimento, con l'obiettivo di raggiungere una certa

autenticità, ma certo il pubblico fu impressionato più dai *tableaux* spettacolari che dai riferimenti storici.

Dal punto di vista musicale *Amadis* è considerata una delle Opere più riuscite di Lully: per conferire unità e coerenza alla *tragédie* il musicista crea numerosi richiami da una scena all'altra, come la cellula ritmica che accompagna ogni entrata di Arcabonne o la giga del prologo, che ritorna alla fine del secondo atto.

FOTO DI SCENA



La "Marche pour le combat de la barrière" (*divertissement* del primo atto) per trombe, timpani e bassi è un tipico esempio di musica di battaglia, mentre nel terzo atto è di grande effetto l'uso del doppio coro, nell'alternanza tra il coro dei prigionieri e dei carcerieri, caratterizzati ciascuno nella dinamica e nel ritmo.

Tra i numerosi *airs* rimase celebre il monologo "Bois épais" di Amadis, che vaga nel bosco pensando alle sue pene d'amore; secondo Le Cerf de la Viéville "Amour, que veux-tu de moi?" di Arcabonne era divenuto così popolare che lo cantavano tutti i cuochi di Francia.

Amadis fu rappresentata - con alcune rielaborazioni - fino al 1772, e il suo successo è testimoniato anche dalle sei parodie allestite ai teatri della fiera e al Théâtre Italien.

STRALCIO DELLO SPARTITO



Amadis

Bois épais, redouble ton ombre

J-B Lully

Andante

A musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked "Andante". The score shows a series of chords and melodic lines in both hands, with some complex textures in the right hand.

CADMUS ET HERMIONE

Nel 1673, un anno dopo la nomina a direttore dell'Académie royale de musique, Lully era ormai padrone indiscusso della scena musicale parigina. Esaurita la collaborazione con Molière per le *comédies-ballets*, il compositore decise di misurarsi con l'Opera in musica, che in Francia costituiva un problema assai spinoso data l'ampia influenza esercitata nel campo musicale dal teatro letterario.

Al suo fianco era Philippe Quinault, che era già intervenuto per il testo de *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* - la pastorale che aveva inaugurato l'Académie royale de musique nel 1672.

FOTO DI SCENA



Cadmus et Hermione presenta già le principali caratteristiche del nuovo genere sia nell'ouverture, (bipartita o tripartita, nei tempi Grave, Lento e solenne, Allegro fugato e nell'eventuale ripresa del Grave), sia nell'articolazione in un prologo e cinque atti, ciascuno dei quali introdotto da una sezione strumentale e costruito intorno a un evento che a sua volta dà luogo a un *divertissement* composto di musica e danza; e ancora, nella scelta di soggetti per lo più attinti alla mitologia, in cui l'argomento amoroso si intreccia con i temi del dovere e della gloria; infine, nella messa in scena estremamente fastosa.

Dal punto di vista musicale, Lully risponde alle critiche riguardo l'inverosimiglianza dei dialoghi cantati dell'opera italiana adottando una declamazione sillabica estremamente duttile, in cui il ritmo musicale asseconda il testo, e annulla la distinzione netta tra recitativo e aria nel fluire di *récits* e brevi *airs* senza fioriture (si pensi allo stupore di Goldoni, che all'Opéra Française attendeva invano un'aria orecchiabile, quando il vicino lo rassicurò ridendo che nell'atto appena terminato si erano ascoltate ben sei arie!).

In tutte le *tragédies* il prologo costituisce un'allegoria neppure troppo velata dello splendore di Luigi XIV e degli eventi politici più recenti; nel caso di *Cadmus et Hermione* il sovrano è raffigurato dal Sole, che sconfigge l'Invidia e il mostruoso serpente Pitone, emerso dalla palude (simbolo della minaccia degli olandesi, che durante la guerra con la Francia avevano aperto le dighe inondando il territorio).

La tragedia, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è ambientata nell'antica Grecia.

La trama

L'amore tra il principe Cadmo e Ermione, figlia di Venere e Marte, pare irrealizzabile perché la fanciulla è stata promessa dal padre al gigante Draco. Per conquistarla Cadmo dimostra il proprio coraggio in diverse azioni eroiche, ma può ricongiungersi all'amata solo grazie all'intervento di Pallade e Cupido: le due divinità pongono fine alla lite tra Giove e Giunone, che era all'origine delle disavventure della coppia, e nel finale del quinto atto gli dèi, discesi sulla terra, festeggiano le nozze dei due innamorati.

In questa prima *tragédie* l'influenza della tradizione italiana è individuabile nella presenza di alcuni personaggi da commedia (Arbas, soldato pavido e millantatore del seguito di Cadmo, che dà origine a un triangolo amoroso con Charite e la vecchia nutrice di Ermione) e nella rapida successione di scene dal carattere contrastante.

FOTO DI SCENA



I quadri più spettacolari, in cui si risente l'influenza del *ballet de cour* e delle *comédies-ballets*, sono motivati dall'intreccio e risultano ben collegati al resto del dramma; di particolare imponenza il *divertissement* del terzo atto, con il sacrificio in onore di Marte. La nobiltà d'animo e la virtù adamantina dei due protagonisti emergono in scene di alto pathos, quali l'addio nel terzo atto o il monologo di Cadmo nell'ultimo.

Il successo della 'prima', avvenuta alla presenza di Luigi XIV, e il protrarsi delle repliche rafforzarono la posizione di Lully al vertice dell'Académie e consacrarono il rapporto di collaborazione tra il compositore e Quinault; e non mancarono invidie e gelosie degli altri musicisti e drammaturghi, testimoniate anche da diverse parodie di *Cadmus et Hermione* inserite nelle commedie di quegli anni.

FOTO DI SCENA



BELLÉROPHON

A partire dall'Opera di Saccati (Venezia 1642) il soggetto di Bellerofonte ritornò più volte sulle scene del teatro musicale, con compositori come Graupner (1708) e Terradellas (1747), sino a Myslivecek, che nel 1767 presentò a Napoli un'opera di impianto italiano, arricchita di elementi spettacolari tipici della tradizione francese.



Il *Bellérophon* di Lully è la settima delle sue *tragédies en musique* e risale al periodo in cui il drammaturgo Quinault, caduto in disgrazia a corte, aveva dovuto interrompere la sua collaborazione con il musicista. A giudicare dal racconto di *Le Cerf de la Viéville* il nuovo librettista, Thomas Corneille, fu quasi ridotto alla disperazione da Lully, che gli faceva riscrivere continuamente i suoi versi; alla fine, grazie alla collaborazione di Fontenelle (e forse anche di Boileau e dello stesso Quinault), l'Opera fu pronta per la 'prima' nel gennaio 1679.

La trama

Stenebea, vedova del re di Argo Preto, si invaghisce di Bellerofonte, il quale ama riamato Filonoe, figlia del re di Licia. Quando Bellerofonte rifiuta le sue attenzioni, Stenebea per vendicarsi si rivolge al mago Amisodar.

FOTO DI SCENA



Il mago richiama sulla terra un terribile mostro, ma l'oracolo di Apollo assicura al re che la creatura diabolica verrà uccisa da un figlio di Nettuno. È Bellerofonte a sconfiggere il mostro con l'aiuto di Pallade, rivelandosi così figlio del dio del mare; Stenebea si uccide con il veleno dopo aver ammesso la propria perfidia. Nel finale si festeggia la futura felicità di Bellerofonte e Filonoe.

Oltre ai classici temi della gloria e dell'amore, la *tragédie* contiene riferimenti ai più recenti eventi politici, come risulta dalla dedica di Lully a Luigi XIV: nel 1679 si era appena conclusa la guerra contro l'Olanda, e il trionfo di Bellerofonte sul mostro a tre teste è immagine della vittoria del monarca francese su Olandesi, Spagnoli e imperatore.

I versi finali inneggiano non a caso al «più grande degli eroi», che «dà pace alla terra e mette fine agli orrori della guerra». *Bellérophon* è forse l'Opera più sperimentale di Lully, che qui impiega per la prima volta un'orchestra d'archi a cinque parti per accompagnare *airs* e *récits*: si veda ad esempio il monologo di Amisodar, che evoca i maghi per i suoi diabolici incantesimi.

L'azione, comunque, ha luogo soprattutto in recitativi e cori, tanto che *Bellérophon* è l'unica *tragédie* di Lully - oltre alla breve *Cadmus et Hermione* - ad avere meno di quaranta *airs*. La *tragédie* riscosse un successo straordinario: venne replicata per nove mesi, nella sala del Palais Royal sempre gremita, con il re che interrompeva la rappresentazione per far ripetere i brani preferiti; fu anche la prima Opera di Lully ad essere pubblicata in partitura (da Ballard, che aveva la concessione regale del monopolio e il privilegio della stampa musicale).

PERSÉE

Nella dedica della partitura a stampa di Persée, Lully afferma che fu Luigi XIV a scegliere l'argomento per questa tragédie (lo stesso accadrà anche per Amadis , Roland e Armide) e mette in evidenza come Perseo possa rappresentare degnamente le qualità eroiche e le gesta straordinarie del suo re.

Il tono celebrativo dell'Opera viene ribadito nel prologo, dove la Fortuna riconosce la grande influenza della Virtù su un eroe mandato dagli dèi per dare felicità al mondo (Luigi XIV, che in quegli anni si proponeva come il garante della pace europea di fronte alla minaccia ottomana).

Le due divinità si riconciliano e viene introdotta la vicenda di Perseo, emblema delle virtù eroiche, che verrà narrata nel corso della tragédie. Per il libretto Quinault si rivolge ancora una volta alle Metamorfosi di Ovidio.

FOTO DI SCENA



La trama

Perseo è amato segretamente da Merope, sorella della regina di Etiopia, e da Andromeda, figlia del re, che però è stata promessa a Fineo. Il regno degli Etiopi è funestato da Medusa, che trasforma in pietra chiunque la veda. Per uccidere la Gorgone, Perseo riceve dagli dèi doni magici: una spada e i calzari alati da Vulcano, lo scudo da Pallade, l'elmo che lo rende invisibile da Plutone.

Con l'aiuto di Mercurio, che fa addormentare le Gorgoni, Perseo taglia la testa a Medusa e riesce a sfuggire alla vendetta delle sue compagne. Per volontà di Giunone, Andromeda viene rapita da un mostro e incatenata a una roccia, ma Perseo uccide il mostro e libera l'amata, che gli era stata promessa in caso di vittoria contro Medusa.

Mentre si preparano le nozze, Merope, pur sapendo di non essere amata da Perseo, gli rivela che Fineo sta tramando contro di lui; ha luogo lo scontro e Perseo riesce a sconfiggere i nemici mostrando loro la testa della Gorgone. Venere annuncia la pace agli Etiopi, che festeggiano con balli e canti la felice conclusione della vicenda.

Nonostante la complessità dell'intreccio e il numero elevato di personaggi principali, Lully riesce a conferire a *Persée* unità e coerenza. Il musicista fa ampio uso di accompagnamento orchestrale per i brani solistici e in alcuni casi costruisce scene molto varie e articolate: ad esempio, quando viene annunciato il sacrificio di Andromeda, si succedono un breve preludio orchestrale, le esclamazioni di dolore dei tre solisti (due etiopi e Idas) e del coro, il *récit* di Idas, che illustra la sorte crudele della fanciulla; infine il geloso Fineo, dopo un breve dialogo con Merope, canta l'air "L'Amour meurt dans mon coeur", in cui afferma di preferire vedere Andromeda divorata da un mostro piuttosto che tra le braccia del rivale.

Alla prima rappresentazione il testo di questo brano suscitò un vivo dibattito: le dame si domandavano se un tale sentimento fosse degno di un vero amante e la questione trovò eco anche sui giornali dell'epoca, che ospitarono i numerosi interventi e le risposte dei lettori.

Persée riscosse grande successo; il valore simbolico della tragédie per la monarchia francese è testimoniato dalla rappresentazione avvenuta il 6 agosto 1682, in occasione dei festeggiamenti per la nascita del duca di Borgogna, e dalla ripresa dell'Opera, con alcune rielaborazioni, ancora nel 1770, per il matrimonio di Luigi XVI e Maria Antonietta.

FOTO DI SCENA



PHAÉTON

Phaéton è l'ultima delle *tragédies* di Lully e Quinault a ispirarsi alle *Metamorfosi* di Ovidio. Per quanto la collaborazione dei due artisti fosse ormai più che collaudata, la gestazione del libretto fu piuttosto complessa: Lully, che aveva sempre l'ultima parola sull'insieme dell'Opera e quindi anche sul testo, fece riscrivere alcune scene anche venti volte perché il protagonista risultasse meno spietato di quanto appariva nella prima stesura.

Mentre in altre Opere prologo e *tragédie* sono collegati tra loro da un personaggio comune, o mediante l'annuncio dell'argomento del dramma all'interno del prologo, qui le due sezioni restano separate; ciò probabilmente perché *Phaéton* si incentra su un personaggio negativo e non presenta un eroe le cui virtù siano paragonabili a quelle del Re Sole.

FOTO DI SCENA



La trama

Il prologo ha il consueto fine encomiastico, celebrativo delle qualità del monarca: nei giardini del palazzo di Astrea si celebra «un eroe cui spetta gloria immortale» e i personaggi divini proclamano l'avvento di una nuova età dell'oro (quella di Luigi XIV) in cui regnano pace e giustizia.

Nella rielaborazione di Quinault, il mito di Fetonte viene arricchito da un intreccio di carattere sentimentale: Teone, figlia di Proteo, capisce che Fetonte non l'ama più e intende sposare Libia, figlia del re Merope, per diventare re d'Egitto. Climene, madre di Fetonte, dapprima sostiene il figlio nei suoi progetti, ma dopo la profezia di morte di Proteo cerca invano di dissuaderlo. Merope annuncia di aver scelto Fetonte come proprio successore, provocando la disperazione di Libia, che ama riamata Epafo, figlio di Iside.

Quest'ultima rifiuta le offerte sacrificali di Fetonte, che vengono distrutte nel suo tempio trasformato in un abisso abitato dalle Furie. Per dimostrare le proprie origini divine al rivale Epafo, Fetonte ottiene dal padre, il Sole, di guidare il suo cocchio, ma quando perde il controllo rischiando di incendiare la terra viene colpito da un fulmine di Giove.

STRALCIO DELLO SPARTITO

Every Note

Minuet from *Phaéton*
for Flute and Piano

J-B Lully

Moderato $\text{♩} = 80$

Phaéton ha una conclusione tragica, come *Atys*, perché il protagonista, mosso da una sfrenata ambizione e dai propri desideri egoistici, agisce contro la vera gloria e l'amore, ed è quindi l'opposto di quell'ideale di eroe magnanimo celebrato in altre *tragédies*.

Questo carattere ha importanti conseguenze anche sul trattamento musicale del soggetto: al personaggio di Fetonte, intorno al quale peraltro ruota tutta l'azione, sono assegnate poche brevi arie, fra cui non ve ne è alcuna d'amore, mentre l'espressione dei sentimenti trova spazio nelle scene di Teone ("Il me fuit l'inconstant") e Libia ("O rigoureux martyre"). L'opera venne presentata a Versailles, per Luigi XIV e la corte, nel gennaio 1683, e tre mesi più tardi a Parigi per il grande pubblico.

FOTO DI SCENA



Grazie alle sontuose scene e ai magnifici costumi ideati da Jean Berain per l'allestimento parigino (le metamorfosi di Proteo nel primo atto, gli abiti coloratissimi di egiziani, indiani ed etiopi, il cocchio del Sole...), *Phaéton* riscosse un grande successo ed esercitò una forte presa sul pubblico, tanto da meritarsi l'appellativo di «opéra du peuple». Nel 1985 *Phaéton* è stato riproposto allo Staatstheater di Kassel con la regia di Herbert Wernicke.

ROLAND

L'Orlando furioso fu una fonte molto importante per la librettistica sin dal XVII secolo: a partire dalla festa teatrale Lo sposalizio di Medoro et Angelica di Jacopo Peri e Marco da Gagliano (Firenze 1619) si possono ricondurre al testo di Ludovico Ariosto numerose Opere che sviluppano di volta in volta singoli episodi del poema.

La versione presentata da Quinault e Lully, che costituisce la loro penultima tragédie en musique, si ispira anche al Roland furieux di Jean Mairet, pubblicato nel 1640.

Dalla dedica della partitura al sovrano risulta che fu lo stesso Luigi XIV a proporre il soggetto; nelle mani di Quinault esso divenne come di consueto un'occasione per lodare il monarca e offrire chiavi interpretative dei più recenti eventi politici.

Come già in *Amadis*, nel prologo il re francese viene presentato come il valoroso garante della sicurezza della nazione: fate e geni guidati da Demogorgon celebrano il ritorno della pace e si preparano a rallegrare il loro eroe - appunto Luigi XIV - con la storia di Roland.

La trama

La tragédie è suddivisa in due parti: nei primi tre atti la protagonista assoluta è Angélique, regina del Catai, divisa tra l'amore per Médor e l'orgoglio che le vieta di unirsi a un uomo di non pari lignaggio; quando però Médor minaccia di uccidersi, la regina gli offre il suo amore e fugge con lui, sviando Roland con un inganno.

La seconda parte inizia nel quarto atto: alla festa di nozze dei pastori Belise e Coridon il paladino apprende la notizia del felice amore di Angélique e Médor e la sua follia esplode. Solo l'intervento di Logistille, dea ex machina, porta una soluzione: la fata fa apparire in sogno a Roland le ombre degli eroi del passato e con l'intervento de la Gloire, la Renommée e la Terreur gli fa comprendere che il senso del dovere e la gloria sono più importanti del desiderio d'amore. Dunque gloria e amore, che nelle prime tragédies sembravano valori inscindibili, ora si separano e la gloria si afferma come fine supremo.

FOTO DI SCENA



Roland appartiene alla maturità di Lully e tra le sue tragédies è quella che contiene il maggior numero di arie (68): il fatto che 51 siano con basso continuo dimostra che, nonostante l'introduzione di arie e recitativi accompagnati, le arie brevi con basso continuo restano predominanti anche nelle ultime Opere.

La suddivisione in due parti di Roland è evidenziata anche dall'ampia chaconne posta alla fine del terzo atto, dove gli abitanti del Catai rendono onore a Médor, loro nuovo re.

Questo episodio e lo stesso ruolo preminente di Angélique potrebbero essere interpretati anche come omaggio all'ambasciatore siamese, che nel 1685 assistette a Parigi a una rappresentazione dell'Opera.

Particolarmente efficace è la struttura del quarto atto, dove il *divertissement* pastorale del matrimonio diviene parte integrante del dramma e crea un profondo contrasto con la crescente inquietudine di Roland, che sfocia nella scena di pazzia ("Je suis trahi, ciel").

La tragédie, rappresentata senza macchine teatrali a Versailles per due mesi, passò poi all'Opéra, dove venne replicata da marzo a novembre e venne ripresa ancora regolarmente fino al 1755.

Quasi un secolo dopo la 'prima' del Roland il libretto di Quinault, rielaborato da Jean-François Marmontel, venne scelto dai letterati parigini per mettere a confronto l'Opera riformata di Gluck e un campione dell'Opera italiana, Niccolò Piccinni, in quella che passerà alla storia come la querelle fra gluckisti e piccinnisti: mentre il primo rifiutò il confronto diretto, preferendo il libretto di Quinault dell' Armide, Piccinni mise in musica il Roland presentando con successo la sua prima Opera francese.