

Introducendovi...

Il presente lavoro nasce a causa di due necessità: la prima è personale, la seconda per il dovere di integrare un discorso precedente. Infatti le ricerche per “Il bastone di Lulli” hanno soddisfatto, in parte, la mia curiosità sulla nascita del melodramma in Francia e su di un periodo storico e culturale che mi ha sempre affascinato per la sua grandezza artistica. Poi, dopo la pubblicazione de “Il cammino di Orfeo ed Euridice” (L’ Autore – Firenze Libri, 2005), che si occupa dei primi due secoli di storia del melodramma all’italiana, era necessario trattare anche del melodramma alla francese, nella sua genesi, per dare risalto all’altro polo, in contapposizione all’Italia, che ha contribuito alla crescita di questa forma nella storia della musica.

Come per “Il cammino di Orfeo ed Euridice” questo saggio è rivolto a tutti e non solo agli addetti ai lavori. Il melodramma, dal punto di vista prettamente musicale, finisce per avere un ruolo marginale avendo dato più rilevanza alla storia del teatro e a quella politica, culturale e sociale dell’ “età d’oro” di Luigi XIV e dei suoi rapporti con i grandi autori del tempo. Le curiosità non mancano, come non manca l’intento di collocare i lavori teatrali nelle cornici per cui furono scritti. Innanzi tutto la meravigliosa Versailles con i suoi teatri naturali dei giardini e quelli in “muratura” delle sale del palazzo adibite a teatri occasionali.

La scelta che questo saggio sia liberamente scaricabile risponde all’intento divulgativo che mi ha sempre caratterizzato. In ogni caso, il presente lavoro è coperto dalla legge sui diritti d’autore essendomi cautelata in merito.

All’interno del libro ci sono numerose citazioni e, per dirla con Charles Rosen, se qualcuno si sentirà plagiato me ne scuso in anticipo, ritenendo che il citare gli autori e i loro testi sia la forma più bella per rendere omaggio al lavoro altrui, cosa che accadeva spessissimo nelle opere musicali del sette-ottocento.

Auguro buona lettura a tutti con la speranza che vi possiate, liberamente, divertire.

Imola, 27 maggio 2006

ANGIOLA FIORENTINI

A tutti coloro che pensano di essere immortali

IL BASTONE DI LULLI

Cronache del melodramma in Francia alla Corte del Re Sole

LA MORTE D'ACHILLE

ITALIANI A PARIGI

- 1- Baltazarini, il lombardo
- 2- Presso i Valois e i Borbone
- 3- Da Richelieu a Mazarino

ALL' OMBRA DEL RE SOLE

- 1- L'arrivo nel "grand monde"
- 2- Presentazioni a corte
- 3- L'"Amore malato" fa nascere un idillio
- 4- In guerra con Perrin
- 5- Anche l'"Amore" muore

MISERIE E SPLENDORI DI UN CORTIGIANO

- 1- La nascita di Cadmus
- 2- Dalle paludi alle fontane
- 3- Sotto il sole di Lully
- 4- La mano di Teti

DALLA FRANCIA ALL' EUROPA

- 1- Il sole si oscura
- 2- Aria nuova a corte
- 3- Intorno a Lully

IL TRAMONTO DEL RE SOLE

“... Bada che io non divenga per te
un oggetto di vendetta degli dei
in quel giorno in cui Paride e Febo Apollo
faran perire forse te,
quantunque tu sia valoroso, alla porta Scea...”
(Omero – Iliade XXII 357 – 360)

LA MORTE D'ACHILLE

Aveva nevicato tanto quella notte. I giardini di Versailles erano coperti di quella splendente coltre bianca che, poeticamente, aveva cambiato i connotati a quella meraviglia disegnata dietro lo Chateau-Neuf. Le fontane sorreggevano brillanti candele di ghiaccio e il Grand Canal sembrava voler assomigliare agli specchi della Galleria tanto era liscio e ghiacciato.

Dalla finestra dei suoi appartamenti, all'alba di quella giornata grigia, un francese, sovrintendente della musica e segretario del Re pensava, senza alcun rimpianto, alla sua patria d'origine, la gaia Firenze spesso calda e assolata.

Era l'8 gennaio dell'anno di grazia 1687, quarantaquattresimo anno del glorioso regno di Luigi XIV, che, pensava il francese, in quella giornata fredda e bianca stonava moltissimo essere definito Re Sole.

Quella mattina, presso la Chapelle, avrebbe dovuto dirigere il Te Deum di ringraziamento per la guarigione del Re da un banale malanno. Non fosse stato altro che per quelle maledette ed inutili discussioni ogni volta che si doveva dirigere un Te Deum! Dopo tutto l'aveva composto lui una decina di anni prima per celebrare una delle vittorie in battaglia del Re. Allora, cosa volevano quelli della Chapelle! Sapevano benissimo che era compito del sovrintendente dirigere la musica nelle cerimonie straordinarie. Nessun problema reale, ma era un po' seccante.

Arrivato alla Chapelle, attraverso i lunghi corridoi del castello, afferrato il lungo e pesante bastone con cui batteva il tempo, salutò di malavoglia i musicisti e i cantori collocati nella tribuna e attese l'arrivo di Sua Maestà e della corte.

Il Re arrivò, cordiale come al solito e inginocchiatosi, dopo essersi raccolto in preghiera per qualche istante, diede il permesso al canonico di cominciare il rito.

Tutto filò liscio. Ma proprio sul finire dell'esecuzione il nostro sovrintendente, in verità, abbastanza goffamente, con il lungo bastone da musica, centrò il proprio piede, ferendosi. Mascherando il dolore, concluse la direzione e dopo aver svolto i soliti convenevoli si recò a controllare i danni provocati da lui stesso. Era una banale ferita.

A quei tempi la pulizia dei luoghi e l'igiene personale erano alquanto trascurate. E trascurato fu il maestro nel sottovalutare l'incidente. Tutto continuò come se nulla fosse successo. Dopo tutto c'era anche da finire la stesura di “Achille e Polixène”...

Qualche giorno dopo la ferita provocò un ascesso che ben presto si trasformò in cancrena. Trasferitosi nella sua sontuosa dimora di Ville-l'Evêque fu visitato dai medici reali che gli consigliarono l'amputazione della gamba. L'intervento fu eseguito. Ma, a poco più di tre mesi da

quello sciocco incidente, il sovrintendente della musica del Re moriva di setticemia. Era il 22 marzo 1687 una splendente e tiepida giornata di primavera.

Accompagnato dalla vedova e dai figli fu sepolto a Petit-Pères nella Chiesa di Notre-Dame des Victoires. Dopo le esequie di stato, la vedova gli fece innalzare uno sfarzoso monumento. Il maestro aveva lasciato alla famiglia un capitale di 800.000 franchi, sei condomini a Parigi e case e proprietà a Sèvres e a Puteau.

In suo nome era Giovanni Battista Lulli, fiorentino, sovrintendente della musica e segretario della Chambre di Sua Maestà Luigi XIV il Grande, Re di Francia.

“Nulla è più amabile di un gradito riposo
smesse le pratiche del giorno.
Il gioco, l’amore, le danze e la tavola mitigano le pene
E sopra tutto un dolce sonno cancella le cure
chiudendosi gli occhi.”
(Ballet dansé a Rome – 1615)

ITALIANI A PARIGI

Baltazarini il lombardo

La storia del melodramma francese affonda profondamente le sue radici nella culla del Rinascimento italiano. Se in Italia, per la precisione a Firenze, già all’alba del 1600 le prime forme di teatro per musica cominciarono a prendere corpo, in Francia bisogna attendere la seconda metà del secolo per avere un lavoro degno del nome di melodramma. Nel 1711 Saint-Évremond nelle “Lettere sulle opere” scrive: “Nell’opera c’è una cosa talmente contro natura che la mia ragione ne è ferita. Ed è di far cantare tutta l’azione dal principio alla fine, come se i personaggi che si rappresentano si fossero comicamente accordati per trattare in musica i più comuni, come i più importanti, affari della loro vita”. Tra i motivi della lentezza dell’affermazione del melodramma in Francia ci fu la tendenza del carattere francese a non accettare il porre in primo piano il sentimento anziché la logica. Anche l’antico amore per il balletto e la danza contribuì alla non accettazione di questa nuova forma d’arte. Se in Italia il ritorno alla classicità operato dalle Camerate, poneva l’accento sulla ricostruzione della tragedia greca e della sua musica attraverso l’uso del declamato melodico del canto, in Francia le idee di Marsilio Ficino (1433 – 1499) e in genere della scuola neo-platonica furono trasferite alla danza in quanto costruttrice di una perfetta armonia tra corpo e mente. Da Firenze queste idee erano passate in Francia diffuse da Ronsard e gli altri poeti della Pleiade, (Accademia di poesia e di musica fondata nel 1569) che erano in contatto con i fiorentini al seguito di Caterina de Medici divenuta regina di Francia per il matrimonio con Enrico II.

Le prime tracce di teatro in Francia si hanno fin dall’inizio del 1500 quando alcune compagnie teatrali fecero la loro apparizione. La loro origine si trova nelle confraternite per le sacre rappresentazioni, gli imponenti ed impegnativi “mystère” d’origine medievale e ampiamente diffuse in tutta l’Europa del nord – ovest. Queste confraternite, composte prevalentemente da appartenenti al ceto medio – borghese confluirono, verso la metà del 1500, nella “Confraternita della Passione”, proprietaria dell’Hôtel de Bourgogne. Ma quando il Re - correva l’anno 1548 - vietò la messinscena di “misteri” e “moralità”, permise alla confraternita di gestire tutta la produzione degli spettacoli teatrali parigini.

Tante erano state le rappresentazioni allestite a corte o presso le università che si avvalevano di scenografie a scena dipinta all’italiana a causa delle messinscene rappresentate alla presenza del Re da compagnie italiane o per la lettura del trattato di Sebastiano Serlio sulla scenografia. Oltre alle commedie andavano molto di moda le “sotties”, cioè farse, con non più di quattro personaggi guidati da nessun copione e senza formula fissa. Anche le scenette in cui il primo grande attore tragico parigino, Vallerau le Comte, si esibiva raccontando gli ultimi pettegolezzi di vita quotidiana alla fine delle rappresentazioni, sono da considerarsi vere e proprie farse che ispirarono anche Molière.

Nel 1578, certamente per volontà di Caterina, furono organizzati spettacoli teatrali dalla compagnia di Sarat insieme ai comici italiani della compagnia dei Gelosi.

Se in Italia la tragedia rinascimentale ebbe uno scarso successo, in Francia fu un genere molto popolare che coinvolgeva un pubblico formato da ogni ceto sociale. Rappresentata nei

numerosi “jeux de paume” (luoghi destinati al gioco della pallacorda, antenato del tennis moderno) veniva recitata con la maschera dai medesimi attori della commedia che per l’occasione tragica cambiavano pseudonimo.

Tra i primi autori di tragedie, commedie e favole pastorali, degni di menzione, Alexander Hardy fu il più prolifico ed interessante di quest’epoca. Alla guida della Troupe Royal dell’Hôtel de Bourgogne si succedettero Vallerau e sopra tutto il suo discepolo Pierre Le Messier detto Bellerose. Nel periodo che va dal 1622 al 1635 in questo teatro ci si serviva delle scene simultanee e di quelle teorizzate da Serlio (comica, tragica e boschereccia). Le scene trovarono la collocazione sui due lati e sul fondo del palco, privo per molti decenni ancora di arco di proscenio, spesso secondo il sistema dei luoghi deputati (scena multipla o simultanea) derivata dai “misteri”. I ragazzi e le ragazze potevano studiare recitazione servendosi di regolari contratti d’apprendistato.

Quando nel 1632 nella prefazione del “Ballet de l’harmonie” Guillaume Colletet ci dice che la musica espressa nella danza e nel balletto agisce sull’animo attraverso l’udito e la vista, riprende le stesse teorie di Vincenzo Galilei che nel “Dialogo sulla musica antica e moderna” narrava le straordinarie proprietà taumaturgiche della musica secondo le teorie di Platone tramandateci da Aristotele sul potere di agire sull’educazione dell’animo umano. Il più importante teorico della danza, il padre gesuita Ménestrier, nel 1663 affermava che la musica era un’imitazione dell’armonia delle sfere per regolare le “movenze dei corpi e dello spirito... e i balletti sono delle rappresentazioni armoniche delle cose naturali e delle azioni umane”. Quindi i cortigiani andavano educati al buon senso e alla temperanza e lo scopo era essere ben accetti alla Corte. La danza e la musica erano perciò esercizi indispensabili di galanteria anche se lo scopo principale della pratica del balletto era il raggiungimento della pace dell’anima ottenuto dalla perfetta armonia tra spirito e corpo. La danza entrava a far parte dei tre esercizi della nobiltà accanto alle armi e all’equitazione.

Il centro della danza in Italia era Milano. Dopo la pace di Augusta del 1555 il Maréchalle de Brissac, viceré del Piemonte, vi fece razzia di musicisti: portò a Parigi i coreografi Virgilio Bracesco e Pompeo Diobono e molti violinisti. Questi coreografi lavorarono presso la corte portando con sé la moda italiana di danze figurate quali il “brando”, organizzando “mascherate” e danze all’aperto comprendenti recitazione e ballo. Tali rappresentazioni erano essenzialmente spettacoli musicali d’argomento fiabesco e fantastico. Il matrimonio di Caterina de Medici con Enrico II di Navarra fece conoscere alla Francia i “trionfi fiorentini” di Lorenzo il Magnifico e la pratica teatrale, anch’essa fiorentina, degli “intermedi”. In Italia l’“intermedio” veniva posto tra un atto e l’altro in forma di canto declamato, senza la presenza della danza. Su commissione della stessa Caterina, nel 1573, fu preparato il “Ballet des ambassadeurs Polonais ou des seize provinces de France” (Balletto degli ambasciatori polacchi o delle sedici province di Francia) sotto la supervisione dell’Accademia di poesia e di musica e costruito da de Ronsard, Dorat e Orlando di Lasso e da un lombardo, allievo di Diobono e arrivato in Francia come violinista, il cui nome sembra uno scioglilingua: Baldassarre Baltazarini da Belgioioso.

A causa della situazione politica culminata nella famigerata Notte di San Bartolomeo del 1572 in cui per ordine reale furono trucidati gli ugonotti francesi, l’Accademia cessò la sua attività. Ma il “Ballet des Polonais” aveva iniziato un ciclo irreversibile di consacrazione della danza figurata.

Nato a Belgioioso, castello ora in provincia di Pavia, Baldassarre era giunto in Francia intorno al 1567 in qualità di cameriere personale di Caterina. L’occasione di passare alla storia della musica e del balletto gli si presentò al tempo del matrimonio del Duca de Joyeuse con la sorella della Regina M.lle de Vaudemont. Memore delle sue origini italiane arricchite dalla conoscenza di autori come Torquato Tasso che aveva soggiornato a Parigi e la cui “Aminta” era stata

rappresentata come intermedio in numerosi spettacoli parigini da parte della compagnia dei Gelosi nel 1581, creò il più splendido e monumentale balletto di tutti i tempi corrispondente alle concezioni del gruppo delle Pleiadi. “Le ballet comique de la Reyne” fu lodato “per la bella e tranquilla conclusione che piuttosto per la qualità dei personaggi che sono quasi tutti dei o dee” e nella prefazione Belgioioso continua: “Ho fatto parlare il balletto e ragionare la commedia, aggiungendovi molti raffinati e sontuosi artifici e ornamenti scenici, posso dire di aver appagato in un corpo ben proporzionato l’occhio, l’orecchio e l’intelletto”. Salmon, Baulieu e Caitan si occuparono della musica, Patin, pittore di corte, delle scenografie e dei costumi, mentre Chesmayse della parte poetica. Gli interpreti furono signori e fanciulle della corte. La rappresentazione ebbe luogo nella grande sala del Louvre (che poi tanto grande non era per tutti questi protagonisti e il pubblico misurando 49 metri per 15) dalle 22 alle 4 del mattino e tanto era ricca di figuranti che i coristi furono stipati sopra la cupola del salone. Si dipanava intorno al tema di Circe attraverso 12 pezzi con due arie a voce sola, un duo, cori a cappella e concertanti e due balletti con parti strumentali. Dopo la lode ad Enrico III, paragonato dal coro a Giove, un carro che rappresenta una fontana con le dodici Naiadi incontra tre sirene, poi otto Tritoni con liuto, arpe, lire e flauti intonano un canto di omaggio alla Regina. Le Naiadi danzano il primo balletto con dodici figure geometriche. Minerva esaudisce le preghiere delle quattro Virtù di ridestare le Naiadi trasformate in statue da Circe e giunge sul suo carro, accompagnata dalla musica che si ode da nuvole dorate. Giove la accoglie definendola sorella del Re di Francia, poi la fulmina e la porta alla presenza del Sovrano. I prigionieri finalmente liberi ballano una danza geometrica ricca di simboli neoplatonici.

E’ lampante la fede nell’astrologia influenzata dalla Regina Madre Caterina che si circondava di maghi e astrologi, tra cui Nostradamus, e che portava sul petto un talismano raffigurante Giove su di un’ aquila circondato da simboli magici. Suo figlio Enrico era appassionato di occultismo e subì a causa di queste pratiche, numerose critiche da parte della Chiesa Cattolica. Una stupenda incisione nell’edizione originale del libretto ci mostra le luci che rappresentano le costellazioni dello zodiaco, un arcobaleno, che era il simbolo di Caterina, le stelle di Castore e Polluce rappresentanti la pace della Francia e le tre corone di Enrico. Il balletto fu replicato nello stesso anno presso il Palais du Petit – Bourbon. Vi assistettero diecimila persone tra i quali parecchi dignitari ed ambasciatori stranieri. Questa volta, pubblico e figuranti dovettero stringersi ancora di più, essendo la sala teatrale di 35 per 15,50 metri.

Non fu certamente ancora un “divertissement” ma piuttosto un “incantesimo musicale”. Non si può annoverare tra gli antenati del melodramma alla francese, ma fu una tappa importante del teatro per musica e la consacrazione del balletto concepito come racconto, con i suoi gesti e movimenti, nella vita musicale della corte di Francia.

Presso i Valois e i Borbone

Alla corte di Francia era nato il “ballet de Cour”. Inizialmente gli argomenti erano patriottici o allegorici, ma il ruolo espressivo della musica e della danza non aveva ancora sufficiente spazio. Dobbiamo aspettare il 1600 perché questa forma di spettacolo divenga realmente un racconto coeso. Le sue parti vengono codificate nel “récit”, inteso come canto a voce sola, nel “les vers pour les personnages”, un libretto ad uso del pubblico, nelle “entrées”, cioè gli atti del balletto e nel balletto conclusivo del “gran final”.

Il “Ballet comique de la Reyne” era nato in un momento politico tra i più drammatici della storia francese. Infatti Enrico II era morto nel 1559 a causa di un incidente durante un torneo. Gli

era succeduto il primogenito Francesco II che ebbe la sfortuna di regnare un solo anno. Poi il secondogenito Carlo IX dovette sottostare alla Reggenza della Regina Madre Caterina. In quegli anni trovò terreno fertile la guerra di religione, conseguente alla riforma protestante, tra le due altre grandi famiglie francesi dei Borbone di Navarra, protestanti (ugonotti, cioè confederati) e i Guisa di Lorena, cattolici e amici della corona di Francia.

Anche se nel 1562 gli ugonotti avevano ottenuto la libertà di culto fuori dalle mura di Parigi, subirono da parte dei Guisa, un primo massacro a Vassy. Intorno al 1570 la fazione ugonotta sembrò prendere il sopravvento. Nel 1572 la sorella di Carlo IX, Margherita di Valois, sposò il Re di Navarra Enrico: Gli Ugonotti accorsero in massa per le nozze del loro Re, ma Caterina ordinò un orrendo massacro di più di tremila protestanti, passato alla storia con il nome di Notte di San Bartolomeo, a cui Enrico sfuggì per miracolo. Due anni dopo muore Carlo IX e il fratello Enrico, appena nominato Re di Polonia, viene richiamato in patria. Enrico III di Valois fu assassinato da un ugonotto nel 1589 senza lasciare eredi diretti e, nel frattempo, l'ultimo rampollo dei Valois il Duca di Alençon, era morto nel 1584. Si prospettava una sanguinosa guerra di successione tra Enrico di Guisa, cattolico e pare mandante del precedente omicidio, e Enrico dei Borboni di Navarra. Un monaco invasato uccise Enrico il Cattolico permettendo l'ascesa al trono del Borbone, che, abiurata la fede ugonotta (famosa la sua frase: "Parigi val bene una messa"), divenne Re di Francia con il nome di Enrico IV. Nel 1598 promulgò l'editto di Nantes, la cui revoca un secolo più tardi risulterà importantissima nel prosieguo della nostra storia, in cui finalmente la religione degli ugonotti veniva definitivamente tollerata. Dopo aver chiesto ed ottenuto l'annullamento del matrimonio con Margherita, che non gli aveva dato figli ma numerosi grattacapi, Enrico IV si sposò con Maria de Medici. Durante i festeggiamenti a Firenze fu rappresentata l'"Euridice" di Rinuccini con le musiche di Jacopo Peri prima "favola in musica" del teatro musicale italiano. Gli autori fiorentini Giulio Caccini e il Rinuccini furono invitati presso la corte francese dalla stessa Maria de Medici ed ebbero modo di apprezzare alcuni "ballet de cour". A corte nei primi anni del 600 ebbero luogo dei "ballets burlesques", scherzi e lazzi senza nessuna regola, mascherate in stile fiorentino e "ballets dramatiques" un succedersi di entrées e di quadri allegorici adulatori e moraleggianti, intercalati da "airs de cour" brani a voce sola dalla musica semplice e dal testo sillabico. L'"air de cour" si diffuse in tutta Europa dando vita ad imitazioni in Germania ed in Inghilterra. Anche se porta il nome "di corte" sicuramente non ebbe nobili origini, ma nacque da uno spettacolo teatrale chiamato "voix de ville" da dove forse deriva il "vaudeville" francese. Venivano accompagnate dal liuto ed erano molto meno fiorite di quelle italiane.

La tradizione del "Ballet comique di la Reyne" si rinnovò quindi attorno al 1608 in un gruppo di balletti, ispirati alle feste rinascimentali, del compositore Pierre Guéron.

Ma la corona francese doveva subire un altro lutto. Due anni più tardi Enrico IV trovava la morte per mano di un fanatico cattolico. Cominciava l'epoca di Luigi XIII.

Nel "Ballet de la délivrance de Renaud" del 1617 danzò il più grande appassionato del genere: Luigi XIII fu diretto da Maduit in compagnia di sessantaquattro cantori, vent'otto archi e dodici liuti.

A Guéron succedette Antoine Bosset che compose numerosi "ballets à entrées" che aveva sostituito i "dramatiques". La tematica della libertà di cui sono intrisi, dimostra l'importanza politica di questo genere di spettacolo. Nella "Delivrance de Renaud" si racconta che solo il Re potrà evitare la guerra civile. Infatti Renaud e i suoi cavalieri alla fine rendono omaggio a Godefroy interpretato da Luigi. Sappiamo che questo lavoro fu firmato da Betaile per la recitazione, da Belleville per le coreografie e dallo scenografo italiano Tomaso Francini. Attraverso i libretti si possono ricostruire con precisione le scene e grazie a fonti iconografiche i fantastici ed opulenti costumi. Il 15 marzo 1635 il Re offre alla corte il "Ballet de la Merlaison". Luigi XIII è l'autore

del testo, della musica, delle coreografie e delle scene. Il soggetto gli era stato ispirato da un soggiorno nella locanda del villaggio di Versailles nel 1623. Ballerà egli stesso sostenendo il ruolo della moglie dell'oste. Ciò dimostra la statura intellettuale e artistica di Luigi XIII che scrisse, fra l'altro, la popolarissima "Chanson d'Amaryllis" e un "De profundis" che verrà eseguito durante la sua sepoltura a Saint – Denis.

Luigi XIII cantava con una buona voce baritonale, componeva e dirigeva musica, inventava coreografie di balletti che poi danzava e, dotato di un senso artistico che si rifletteva in tutte le attività, ne disegnava anche i costumi. Infatti "La Gazette" del 22 marzo 1635, parlando del "Ballet de la Merlaison" puntualizza che il re "ha creato i passi, le arie e la fattura degli abiti". Essendo occupato nell'assedio di la Rochelle nel 1628, il Re era privo della musica della sua cappella. Si sa che fece arrivare tutti i componenti delle cappelle dei paesi vicini e che personalmente li diresse nell'esecuzione di salmi da lui stesso composti.

All'epoca di Luigi XIII il balletto raggiunge quindi l'apogeo. I teorici di questo periodo separano la danza comune, definita di società, dal balletto che viene rappresentato come spettacolo "... poema drammatico che ha un intrigo e diversi sviluppi". E' il padre Ménestrier che parla: "L'azione deve essere rappresentata con maggior naturalezza possibile... ad esempio: la danza dei Ciclopi deve avere intervalli e tempi fortemente scanditi ... quella degli ubriachi e degli stravaganti dev' essere irregolare...". E così via. Fu dopo il 1620 che il "ballet à entrées" raggiunse la sua forma definitiva in cui ogni atto possedeva una propria storia non necessariamente in rapporto con il titolo del balletto: nel "Ballet des quatre monarchies chrestiennes" del 1637 le quattro parti che lo compongono ci narrano storie dell'Italia, della Spagna, della Germania e, naturalmente, della Francia. I soggetti possono essere anche le ore del giorno, le stagioni, i quattro continenti o le età dell'uomo. Il "ballet à entrées" è a tutti gli effetti il più sicuro antenato del genere musicale più in voga nella Francia del 1700: l' "Opéra – ballet". Intervenendo nella polemica, mai cessata, con la musica e il teatro italiano, il padre Mersenne, nell' "Harmonie Universelle" del 1636 aggiunge: "Gli italiani rappresentano tanto quanto possono, le passioni e le affezioni dell'animo e dello spirito con una strana violenza; mentre i nostri francesi si accontentano di blandire l'orecchio e usano una perpetua dolcezza nei loro canti".

Dopo il 1650 il "ballet de cour" cambiò direzione. E' sempre il Ménestrier che ci ragguaglia: "Si fa una danza mista di serio e ridicolo, di naturale e di chimerico, di favoloso e di storico per fare un balletto giusto... (l'organizzatore) deve essere esperto di musica e di poesia, di geometria, di filosofia naturale, di retorica per essere rispettoso delle cadenze, per poter osservare i movimenti ed esprimere le qualità, le azioni e le passioni... ad imitazione dell'anima... attraverso i movimenti del corpo che sono interpreti delle passioni e dei sentimenti interiori".

Ma come tutti i generi, anche questo, era destinato ad essere soppiantato da altri. Gli ultimi furono ballati all'epoca di Luigi XIV quando, ormai quarantenne, decise di non partecipare più di persona al balletto.

Durante il regno del "apparentemente tranquillo" Luigi XIII – sappiamo che per far finire la reggenza della madre fece uccidere il suo favorito Concini - il compito del balletto rimaneva quello di divertire il sovrano e la sua corte usando le allegorie per divulgare i principi della monarchia. Per noi del XXI secolo, non è possibile capire tutte le metafore usate in quella epoca. Inoltre il personaggio pubblico viene controllato e giudicato anche attraverso le cose che lo divertono e la danza serve per distrarre il cortigiano dai suoi interessi politici e personali. Dopo tutto si considera la corte come l' "École de la vertue" e l' "Accadémie de l' Honneur" e la danza si sostiene abbia contribuito, insieme alla letteratura e alla musica, a costruire il primato della Francia nel mondo. Per

queste convinzioni il teatro e la danza furono il principale mezzo educativo nei collegi gesuiti fino al 1761.

L'Accadémie de danse fu istituita da Luigi XIV nel 1661, appena raggiunta la maggiore età e i pieni poteri, segno dello straordinario amore per la danza, ma anche per il bello in genere, del sovrano più celebrato di tutti i tempi. Ormai siamo pronti per entrare nel "gran secolo" quello del lunghissimo regno del Re Sole.

Da Richelieu a Mazarino

Luigi XIII aveva sposato di malavoglia, Anna d'Austria, sorella di Filippo II Re di Spagna. Di malavoglia avrebbe sposato qualsiasi donna. Pare che s'innamorasse molto spesso in modo platonico, ma niente di più: amò Marie de Montpart, Marie de Hautfort e, sopra tutte, Louise la Fayette che però aveva la vocazione per il convento. Nel momento in cui riprendiamo la nostra storia, il Re e la Regina si odiavano a morte. Vivevano separati e la Regina perciò non aveva ancora dato un erede al trono di Francia. Aveva avuto due aborti spontanei e tutto il paese elevava preghiere affinché i sovrani si riappacificassero. Ma la situazione si era complicata: il primo ministro Cardinale Richelieu mal sopportava la Regina a causa della sua amicizia con il Duca di Buckingham e, secondo i pettegoli, perché era innamorato di lei senza essere corrisposto. Chi ne volesse sapere di più riprenda in mano i "Tre moschettieri" di Alexander Dumas che è una ricostruzione, forse un po' fantasiosa, degli intrighi di corte tessuti dal malefico Cardinale. Armand-Jean du Plessis duca i Richelieu era stato nominato Consigliere di Luigi XIII. Si era messo in testa di restaurare completamente l'autorità del Re e, sopra tutto, di migliorare lo stato delle finanze. La Regina era sicuramente la donna più pia di Francia. Va a trovare i malati e i poveri di Parigi vestita da cameriera e non esita a vendere i propri gioielli per aiutare i meno abbienti. Dal canto suo odia il Cardinale. In questo clima Luigi si dà alla caccia, alle danze, all'arte e al giornalismo. Dall'età di ventuno anni è malaticcio: questo non gli impedisce di seguire gli affari di stato con meticolosità e di scrivere, nascosto da uno pseudonimo, su uno dei primi giornali d'Europa, la "Gazette" di Théophraste Renaudot. Al culmine delle liti con la Consorte, il Re pensa di chiuderla in un monastero e di separarsi da lei definitivamente.

Ma la notte del 5 dicembre 1637 accade un fatto imprevisto. Luigi deve raggiungere degli amici per passare la notte nella loro dimora e, secondo l'uso corrente, si fa precedere dal suo letto, dai mobili della sua stanza e dalla servitù. E' una notte fretta e tempestosa. Guitat, che segue sempre il Re, cerca di convincerlo a non giungere alla meta troppo lontana, ma di fermarsi al più vicino Louvre, dove non a caso, è presente la Regina. Il riluttante sovrano alla fine acconsente. Il 20 gennaio la "Gazette" dà la notizia che la Sovrana è incinta dopo ventidue anni di matrimonio. Esattamente nove mesi dopo quella benedetta notte, nella Residenza di Saint-Germain-en-Laye, il 5 settembre 1638 nasce Louis "Dieu donné". Il futuro Luigi XIV cresce, naturalmente, educato per diventare Re. Cosa che si avvererà prestissimo, quando il Padre, già ritiratosi in pratica dalla vita politica, muore nel 1643. Il piccolo Luigi ha cinque anni. Bisognava arrivare a tredici per avere la maggiore età e regnare a pieno diritto. La reggenza viene affidata alla Madre che è coadiuvata dal nuovo Primo Ministro Giulio Mazarino molto simpatico alla Regina. Richelieu lo aveva allevato come suo successore e alla morte dell'odiato Cardinale, nel 1642, ne prese il posto. Romano di nascita era stato allievo dei gesuiti e per volere di Papa Urbano VIII si recò a Parigi presso il Cardinale e nel 1639 divenne francese a tutti gli effetti. Lui e Anna furono gli arbitri della musica e degli spettacoli teatrali fino a quando, finalmente, nel 1661 il Re cominciò a governare realmente il paese.

Richelieu, da buon partigiano, aveva favorito lo sviluppo del teatro locale cercando di tenere, il più possibile lontano quello italiano (nel 1636 aveva fondato l'Académie Française). A differenza che in Italia, dove le rappresentazioni di commedie, di tragedie e di teatro per musica, avvenivano esclusivamente nelle corti – solo nel 1637 a Venezia ci fu il primo melodramma aperto ad un pubblico pagante – in Francia tutti potevano assistere alle rappresentazioni nei teatri pubblici.

Il primo grande autore drammatico di questo periodo é Pierre Corneille, (1606 – 1686) che vide il passaggio dal periodo della reggenza a quello del Re Sole. Abilissimo autore di tragedie nelle sue trame racconta della contrapposizione di sentimenti tra loro contrastanti. Per esempio ne “El Cid” del 1637 il protagonista Rodrigo (El Cid) è dilaniato dal dilemma tra l'onore e l'amore poiché il padre della sua amata aveva ucciso suo padre. La sua fortuna era legata alla compagnia teatrale che rappresentava i suoi lavori e che godeva della protezione del Principe d' Orange e capeggiata dal famoso Montdory e poi da Floridor, che succedendo a Bellerose, assunse la direzione dell'Hotel de Bourgogne. La compagnia dell'Hotel era formata da una decina di attori ed attrici. Il pubblico era quello del “beau monde” rappresentato dalla media borghesia e dalla piccola e media aristocrazia che alloggiava nella “galerie”, cioè in uno spazio di palchi aperti, mentre la piccola borghesia si sistemava nel “parterre”, cioè nella platea. Gli attori erano pagati di volta in volta e il compenso era legato all'incasso che veniva diviso a seconda del prestigio e del ruolo sostenuto dopo aver detratto i diritti dell'autore. A questo proposito antecedentemente alla Rivoluzione, nessuna opera di teatro poteva essere rappresentata senza sottostare al “privilegio”. Questo sistema risale al 1402 quando Carlo VI concesse alla Confraternita della Passione di poter allestire i drammi liturgici e religiosi. Le limitazioni furono tolte nel 1496 da Luigi XII che aveva la necessità di poter propagandare la guerra intrapresa contro Papa Giulio II. Nel 1538 fu introdotta la censura che limitò alquanto le produzioni. Enrico IV proibì gli spettacoli senza autorizzazione reale. Richelieu vietò le rappresentazioni poco oneste e le parole a doppio senso e scomunicò attori e attrici professionisti a cui impediva la sepoltura in terra consacrata se non avevano sconfessato la propria professione.

Corneille visse nell'età di Luigi XIII, in quella della Reggenza e accompagnò i piaceri del giovane Luigi XIV. Per gli intermezzi tra gli atti delle sue tragedie, naturalmente, si ballavano delle “entrées”.

E' in questo clima fortemente filo francese che si inserisce l'italianismo di Mazarino. Per far divertire il piccolo Luigi e la Regina Madre, il Cardinal Mazarino fece arrivare a Parigi compositori Marco Marazzoli e Carlo Caprioli. A Roma aveva egli stesso partecipato alle opere sacre allestite all'Oratorio di San Filippo Neri come fanciullo del coro dove aveva impersonato Sant'Ignazio di Loyola nella sacra rappresentazione omonima. Una delle sue massime preferite era “Chi ha il cuore ha l'uomo” e così faceva amicizie con donne belle e potenti: le sue frequentazioni romane erano la cantante Eleonora Baroni e il palazzo dei Principi Barberini primi protettori dell'opera a Roma. Fece così rappresentare a Parigi “La finta pazza” di Saccati con le coreografie del Balbi e la maestria della cantante Margherita Bertolazzi. I recitativi furono sostituiti da dialoghi parlati e, per divertire il giovane Re, fu allestito all'interno dell'opera un balletto fatto di danze di orsi, scimmie, eunuchi e pappagalli. Il successo fu merito esclusivo delle macchine teatrali di Giacomo Torelli. Però il modo di cantare italiano non piaceva ai francesi. Il recitativo non era considerato musicale e i castrati venivano giudicati un'aberrazione. Una nobildonna della corte di Luigi XIII, sentendo cantare un evirato, disse: “Deve trovarlo seccante, ma lo fa cantare bene”.

Prima de “La finta pazza”, nel 1645 al Palais Royal fu allestita “Nicandro e Fileno” di cui ci resta il libretto stampato in italiano e in francese.

I nemici dell'opera italiana malignarono che si era speso troppo per gli allestimenti. Per placare gli animi Mazarino incaricò Torelli di approntare un balletto senza (o quasi) scena. Ma tale realizzazione non interessò a nessuno.

Il momento più alto della strategia teatrale – politica di Mazarino doveva arrivare due anni dopo con la mastodontica produzione dell'“Orfeo” di Luigi Rossi su libretto di Buti.

Il mito era talmente complesso che, per facilitarne la comprensione venne accompagnato da un volantino in cui si spiegavano i riferimenti mitologici ed allegorici. La conclusione fu che l'opera fu ammirata, non per le musiche, ma per i meccanismi di Torelli, a tal punto che nelle cronache di Menestrier del 1682 non viene citato nemmeno il nome del compositore. La Baroni fu criticata per il suo modo di cantare e si stigmatizzarono i suoi effetti realistici chiamandoli “convulsioni”. Ma le repliche furono parecchie. Il guaio fu che venne a costare un'enormità e l'opposizione obiettò che tutto quel denaro pubblico finiva in tasche straniere. Mazarino divenne protagonista d'irriverenti ballate popolari. E' il difficile periodo della Fronda: la nobiltà di campagna lamenta il dissesto economico, l'aumento delle tasse e la soppressione dell'istituzione degli intendenti. La corte sarà costretta ad abbandonare Parigi per farvi ritorno solo nel 1653.

Il Cardinale, nel tentativo di ammortizzare il costo dell'“Orfeo” incaricò Coneille di preparare una “Tragedia a macchine” con la musica di Charles Coupeau d'Assoucy per il successivo Carnevale. Ma le riserve di Vincenzo de Paoli (il futuro santo consigliere della Regina Anna) allo spettacolo e il vaiolo di primo grado, contratto dal Re, fecero spostare l'allestimento di “Andromède” al gennaio del 1650 al Petit Bourbon. Nella dedica a M.M.m.m. (Madame Matteredville mal mariée) l'autore dichiara: “Questo dramma è fatto per gli occhi... Torelli si è superato da sé nell'eseguire i bozzetti ed ha avuto delle trovate geniali nel farli agire con proprietà”. Sono presenti il Sole su di un carro luminoso, Venere su una stella, Eolo e i suoi otto venti, Perseo sul cavallo Pegaso, Nettuno su un carro composto da una conchiglia di madreperla, quello di Giasone viene trainato da due Pavoni e Giove siede su un trono splendente di oro e di luce. Per Corneille la musica non ha potere drammatico. Afferma: “Ho impiegato la musica solo per soddisfare l'orecchio mentre gli occhi sono occupati a guardare i macchinari. Ma sono stato attento ad evitare che tutto quello che sia essenziale per comprendere la rappresentazione venga detto dal canto, perché le parole sono mal comprese in musica”.

Rientrata la corte, Mazarino volle ostinatamente continuare con l'alfabetizzazione all'italiana del pubblico francese. Fece preparare e rappresentare “Le nozze di Peleo e Teti” di Buti e Caprioli accanto al francesissimo “Ballet de la nuit”. Anche l'opera di Caprioli fu addolcita da molti balletti che entusiasmarono i francesi, fieri della loro musica. Il balletto non venne usato come intermezzo ma insieme ad arie e cori e chiamato “Commedia italiana in musica intramezzata da un balletto sul medesimo soggetto”.

Non contento, il Cardinale, in occasione del matrimonio del giovane Re con Maria Teresa, convocò Antonio Cavalli. Molto riluttante ad accettare una commissione d'opera chiese un altissimo onorario. Nacque così “Serse” per i preparativi del matrimonio. Fu eseguito senza cori, sostituiti da balletti senza alcuna relazione con la trama. Per le nozze sempre Cavalli scrisse “Ercole amante” che ebbe la durata di sei ore per l'inserimento dopo ogni atto di entrées di balletto per la musica di Lulli. Per l'ultimo atto ne furono inseriti ventuno. I francesi lo pensarono non come un dramma con balletti, ma come un lungo balletto con intermezzi drammatici.

Mazarino morì prima dell'esecuzione dell'opera e tutti i suoi piani si dissolsero in fumo.

All' offensiva mazariniana di voler far accettare la musica italiana la fazione filo-francese non si fece trovare impreparata. Fino dal 1646 produsse parecchi lavori di stampo prettamente francese. Oltre alla già trattata "Andromède" di Corneille presso la sede vescovile di Carpentas si rappresentò "Akebor", Re di Mongolia, provvista di sinfonie e cori accanto ai balletti di corte, "Cassandra", "Le feste di Bacco", "Il ballet de la Nuit" per la mano felice del poeta Isaac de Benserade e la "comédie de chansons" di Michelle de la Guerre e di de Beys "Le triomphe de l'Amour" che si da al Louvre nel 1655, al cospetto del Re. Questo è ufficialmente il primo lavoro cantato del teatro per musica francese in cui le canzoni vengono collegate tra loro per aggirare l'ostacolo del recitativo che doveva raccontare l'azione. Nello stesso periodo bisogna segnalare il balletto "La Domarrière de Billebhaut" (La ricca vedova Billebhaut) per la presenza di musica americana in cui quattro musicisti suonano la cornamusa e un gong cinese in compagnia di un peloso lama. Questo fa parte del gusto per l'esotico che si troverà nei balletti e nelle commedie di tutto il secolo e vedrà lo stesso Sovrano e il buon Lulli protagonisti.

*Io amo la vita tranquilla e, purtroppo, quella che conduco
è invece agitata da un infinità di questioni tanto banali quando turbolente.*
(J.L. Gallois de Grimarest: "Vita di Molière" - 1705)

ALL'OMBRA DEL RE SOLE

L'arrivo nel "grand monde"

Scomparsa la figura ingombrante di Mazarino, il Re si rese conto che poteva essere autonomo. Una delle prime mosse politiche fatte dal Cardinale era stata di assumere nel ruolo di Ministro delle finanze il già ben collaudato Jean-Baptiste Colbert. Dal 1645 aveva ricoperto importanti cariche statali prima al servizio del ministro della guerra Le Tellier, poi come segretario di Mazarino. Essendo innamorato dell'arte del suo paese condivise con il suo Re le idee classiciste e gli fu accanto nella creazione delle principali istituzioni culturali francesi. E poiché anche il ministro delle finanze sosteneva i filo-francesi, questi cominciarono a non farsi scappare le opportunità che offriva loro. Dal canto suo, per meglio controllare la nobiltà, Luigi organizzò la sua vita e quella della corte in una costante cerimonia a cui si poteva partecipare solo se si era in possesso di prestigio e onore.

Anche la musica francese, per diventare degna di questo appellativo, doveva dotarsi di melodia scorrevole ed elegante senza prodezze vocali eccessive. Naturalmente il recitativo doveva diventare comprensibile e sciolto e il balletto continuare ad essere al centro dell'azione. In una lettera all'Arcivescovo di Torino, il drammaturgo Pierre Perrin, lamentava che la musica era diventata inespressiva a causa dei poeti che scrivevano senza pensare alla musica stessa. Insieme al compositore Robert Cambert, su consiglio di Papa Innocenzo X, concepì una "Pastorale", sempre scrive Perrin, così concentrata che ogni scena era un'espressione di emozione intensa e perciò necessitava di una musica altrettanto espressiva. Gli autori riuscirono a farla durare circa un'ora e mezza avendo limitato l'intervento d'ogni voce a due recitativi ed ad un duetto. Fu rappresentata ad Issy, nella villa del gioielliere di corte, De la Haye. Davanti ad un pubblico di trecento persone ci si avvalese di una sala di teatro che permetteva a tutti la miglior comprensione di testi e musica. Ripresa a Corte a Vincennes fu onorata dalla presenza del Re.

Ma chi erano questi personaggi? L'Abbé Perrin era lionese di nascita e dopo una vita avventurosa nella capitale si sistemò con una ricca vedova e finì in prigione per debiti. Dopo un viaggio in Italia, dove aveva frequentato la corte romana dei Barberini, si era fatto presentare al Duca d'Orleans. Robert Cambert, a quell'epoca, era intendente della musica di corte. A causa dei contrasti con Lulli, per la guerra dei privilegi, finì la sua vita in Inghilterra al servizio di Carlo II, dove morì assassinato misteriosamente nel 1677.

Da loro era nata "La Pastorale: prima commedia francese in musica rappresentata in Francia". La musica è perduta ma ci rimane il testo che rivela la mancanza d'unità d'azione e una serie di episodi bucolici privi di sviluppo. Perrin fu reso famoso dalle feroci satire di Boileau e da questa frase che Molière fa cantare a Monsieur Jourdan nel Borghese gentiluomo: "Credevo Giannettina più tenera che bella, credevo Giannettina più dolce di un'agnella". Per Perrin, in combutta con Colbert, che vedeva realizzate nell'arte le sue teorie sull'autosufficienza economica della Francia, la "Pastorale" piacque tanto per la soddisfazione di vedere il francese, unitamente alla sua poesia e alla sua musica, trionfare sulla poesia straniera.

Abbandoniamo per un attimo Perrin. Lo ritroveremo più tardi tra lotte e veleni. Facciamo un salto a Parigi per vedere come era la città che ospitò Giovanni Battista Lulli.

L'ambasciatore toscano Bernardo Rucellai, così la descrive la nel 1643: "I francesi dicono che gli abitanti siano un milione e mezzo, ma veramente si crede che siano novecentomila ... Ci sono dodicimila carrozze e altrettanti carri e il numero di cavalli dicono che passi i centomila ... L'infinità delle botteghe non si può descrivere, et in particolare nella grande strada di San Dionigi, tutte piene e colme di ogni bene ... Le botteghe dei librai, particolarmente nelle strade di San Giacomo, sono piene e così ben disposte di libri tutti legati in rosa, nero e fatto con filetti d'oro ...Ogni cosa è a buon mercato eccetto le pigioni di casa, il vino, la stalla e il legno ... Ci è gran quantità di gioie et, in particolare, di perle, delle quali sono riccamente fornite le dame: che sopra vestono quasi tutte di nero molto bizzarramente e poco stanno in casa a lavorare sebbene sono quelle che sovrintendono e governano, perché spesso si vedono a spasso e a merenda per i giardini e per le ville delle quali la campagna di Parigi è fornita in gran numero". Dieci anni dopo l'ambasciatore veneziano Michele Morosini aggiunge: "Il Cardinal Mazarino è il primo ministro dello stato ... distribuisce il denaro delle finanze a suo piacere...Quando vuole beneficiare qualche persona, ovvero appoggiare gli interessi di qualche principe, fa parlare la Regina e quelle cose che nascono dal solo suo spirito le copre col mezzo di voci così autorevoli per pubblicarle poi non disuguali dal suo desiderio ...".

Insomma Parigi appariva una città caotica ed opulenta in cui i favoritismi e i privilegi erano legati all'umore dei potenti. Ma indubbiamente nella Francia del 1600 i talenti stranieri erano molto ricercati. Nel suo disegno di monarchia assoluta Luigi XIV doveva tenere a battesimo e poi condizionare ogni arte e professione. In più di un'occasione affermò di avere creato non una società di soldati guerrieri, ma di talenti.

I pittori e i decoratori andavano a studiare in Italia. All'epoca del padre del Re Sole, Vout e Vignon crebbero alla scuola romana del Caravaggio tra il 1635 e 1640. A Roma, respirando un'atmosfera internazionale i pittori poterono sviluppare numerose tendenze anche in materia religiosa attraverso lo studio dei decoratori della scuola bolognese.

Insomma nonostante i tentativi autarchici di Colbert l'Italia ancora dettava legge.

E a dettar legge in campo teatrale e musicale era arrivato un ambizioso fiorentino.

Presentazioni a corte

Della vita di Giovanni Battista Lulli prima del suo arrivo in Francia, sappiamo ben poco. Nato il 29 novembre 1632, forse era figlio di un mugnaio. A 12 anni fu portato a Parigi dal Duca di Mayenne, cortigiano dei Guisa, in qualità di "garçon de la chambre" di sua sorella M.lle de Montpensier per insegnarle l'italiano. Anni dopo Lulli raccontava a tutti che aveva origini aristocratiche, mentre invece, forse, lavorò come sguattero. Sia la sua versione personale che quella dei suoi nemici, sono errate. Quando arrivò era già un buon suonatore di liuto in grado di accompagnare le canzoni. Dopo essersi istruito, studiando composizione e violino, abbandonò la sua protettrice per mettersi al servizio dei sostenitori della Fronda. Abilissimo ballerino, capacissimo di fare il buffone, attirò ben presto l'attenzione di chi contava. Così riuscì a farsi amare dal Sovrano, prendendo parte ad alcuni balletti di corte per i quali cominciò a scrivere le musiche contemporaneamente a "airs de danse" per violino ed ad alcuni mottetti. Entrato

nell'importantissima istituzione dei "Vingt-quatre violons" ricevette l'incarico dal Re di istituire la "Petit Bande des Violons" composta da dodici eccellenti archi. Nel 1653 divenne "Maître de la Musique de la Chambre du Roy" sostituendosi a Lazarini. Tutto ciò mentre ancora si applicava nello studio del contrappunto e del clavicembalo con gli organisti di Saint-Nicolas e s'infiltrava, come un serpente infido, nell'amministrazione di tutte le attività musicali di corte fino ad assumere i compiti dei quattro maestri di musica, responsabili di una rappresentazione all'anno, permettendogli di prendere lo stipendio in totale inattività. Con un appannaggio di 30.000 livres annuali nel 1662 ricopriva il ruolo di "Maître de la Musique de la Famille Royale".

Fin dai tempi di Luigi XIII, che nel 1618 ne fissò il numero, la Chambre ebbe come istituzione principale un'orchestra fissa di ventiquattro archi (bassi compresi). Ma il merito dell'introduzione degli archi a corte va dato a Francesco I nella musica dell'Écurie, cioè della scuderia reale, che insieme ad altri strumenti accompagnava la musica eseguita all'aria aperta. Come abbiamo visto, grazie alla presenza di Caterina de Medici, la Chambre fu rimpinguata dall'arrivo di musicisti italiani, ancora legati all'Accademia di danza, soprattutto violinisti di Cremona. Questa orchestra storica verrà soppressa nel 1761, quando i musicisti si uniranno a quelli della Cappella reale. I ventiquattro potevano fregiarsi del titolo di Ufficiali del Regno di Francia, titolari del loro incarico che loro stessi acquistavano e che potevano vendere o lasciare in eredità ai loro discendenti. Suonavano sempre in occasioni prefissate, come all'onomastico del Re, e avevano il compito di accompagnare i "ballets de cour" e di unirsi ai musicisti della Cappella in occasione delle grandi feste o per la rappresentazione di un'opera a corte guidati dal sovrintendente che batteva il tempo. Per le cene del Re potevano crescere o diminuire di numero. Furono anche oggetto di imitazioni. Carlo II d'Inghilterra vorrà per sé un gruppo di "Four-Twenty fiddlers".

Il nostro autore dal 1661 aveva cambiato nome in Jean-Baptiste Lully, ottenuta la piena cittadinanza francese e sposando, subito dopo, Maddalena Lambert dalla quale ebbe sei figli. La tradizione ci racconta che i testimoni furono Luigi XIV, la Regina Madre Anna e la Regina Maria Teresa.

Intanto l'attività di Perrin e Cambert si limitava alla produzione di "Arianne et Bacchus", una pastorale di cui ci rimane il solo libretto e che non fu mai eseguita. La medesima fortuna toccò a "Mort d'Adonis", sempre di Perrin ma in collaborazione con Boënet, all'epoca Sovrintendente della Camera del Re. "La Toison d'Or" (il vello d'oro) di Corneille e Cambert vide le scene nel 1660 in Normandia per le scenografie del Marchese de Soudec. Quando Perrin riuscì ad ottenere il privilegio reale creò un'Accademia di poesia e musica che gli dava l'esclusiva della rappresentazioni in lingua francese e in tutta la Francia. Chiunque poteva assistere alle rappresentazioni, ma tutti, anche i cortigiani, dovevano pagare il biglietto. All'apice della carriera Perrin era direttore della musica e maestro dei balletti del Re. Lo scenografo era Beuachamp mentre Sourdec si occupava dell'allestimento e delle macchine. Finanziatori privati, come Champeron, si accollavano le spese.

L'Accademia si sosteneva anche affittando i locali, come nel caso della produzione di "Pomona" di Perrin e Cambert nella sala del "jeu de paume" di Rue Mazarin. Siamo nel 1671. "Pomona" fu messa in scena da una compagnia organizzata dal miglior cantante della Comedie Française, de La Grille il quale sottrasse il meglio dei cantori dalle cattedrali. Nonostante l'assenza del Re alla prima si fece a botte per l'acquisto dei biglietti. Questa rappresentazione ebbe un eccezionale successo che costrinse gli organizzatori a centoquarantasei repliche.

Ma i venti favorevoli a Perrin dovevano presto cambiare di direzione. Sourdeac si schierò contro il poeta costringendolo ad abbandonare l'Accademia per unirsi al Duca d'Orleans portando con sé il privilegio reale ma anche una buona dose di debiti.

Gabrielle Gilbert lo sostituì avvalendosi della protezione di Sourdeac e fece rappresentare la pastorale eroica “Les penes et les plaisirs de l’Amour” per la musica di Cambert nel 1672. Di questi lavori, ben poco ci rimane: il libretto e qualche brano musicale. Cambert fu costretto a fuggire a Londra e i debiti incastrarono Perrin che finì in carcere.

La strada per Lully era spianata e il fiorentino non si fece sfuggire l’occasione.

L’“Amore malato” fa nascere un idillio

Lully aveva bisogno di una grande personalità teatrale che lo affiancasse. Ma nell’incontro con Molière non poteva trovare un compagno d’avventure caratterialmente meno simile a lui. Lully possedeva un’ambizione smisurata accompagnata da una ricerca del potere, della notorietà – e della ricchezza – che non guardava in faccia a nessuno. La Fontane, a cui il nostro aveva rifiutato un libretto, si affrettò a descriverlo così: “Un falso, un imbroglione che tutto fagocita, tutto afferra, tutto trangugia: possiede tre gole. Rimpinzato e pieno egli ne vuole ancora: lo stesso Re fatica a sfamarlo”. Carissimi e Rossi non esitarono ad accusarlo di averli plagiati nella composizione. Lully sapeva benissimo di rappresentare il suono, con parole e musica, del progetto assolutistico di Luigi XIV e si servì di questo potere in abbondanza. Molière da parte sua, anche se gli onori, l’agiatezza economica e la stima del Re non gli mancarono, era tendenzialmente, diremmo oggi, un depresso cronico, soffrendo di “malinconia ipocondriaca” come la definì Mauvilleau. Non a caso la satira sulla medicina, i medici e i malati furono spesso al centro delle sue commedie.

Jean-Baptiste Poquelin era figlio del Tappeziere della Casa Reale e quindi, secondo la regola, avrebbe dovuto ricoprire il ruolo paterno. Essendo d’ estrazione alto borghese, ebbe la possibilità di studiare presso il miglior collegio di Parigi, divenendo esperto di letteratura greca e latina e partecipando, anche come autore, alle rappresentazioni teatrali scolastiche che erano parte integrante dell’ educazione. La sua strada era segnata. Il 30 giugno 1643, Molière aveva ventun anni, nella casa dei Béjard, Madaleine (che diverrà la sua saggia amante), Joseph e Geneviève insieme a due amiche e quattro amici diedero vita, legalizzata da un atto notarile, alla Compagnia dell’Illustre Théâtre per “esercizio della commedia”. Come attori tragici non ebbero alcuna fortuna. I debiti, per un capocomico all’inizio della professione, erano all’ordine del giorno, e così Molière finì in galera. Tornato in libertà, con quello che era rimasto della compagnia, provò l’avventura della provincia. Comincia un periodo di peregrinazioni. Revocatagli la protezione da parte del Principe de Conti, mentre recitano a Rouen vengono notati da uno spettatore illustre: Monsieur, cioè Filippo di Orleans, fratello del Re, che era appassionatissimo di Teatro. Nel Registre di La Grange – il braccio destro di Molière, Charles Varlet, signore di La Grange – leggiamo: “Il Signor Molière e la sua compagnia arrivarono a Parigi il mese di ottobre del 1658 e si affidarono a Monsieur, unico fratello del Re, che accordò loro la sua protezione e il titolo di Suoi Attori con trecento lire di pensione per ogni attore. La compagnia di Monsieur, unico fratello del Re, debuttò al Louvre davanti a Sua Maestà con “Nicomède” e “Le Docteur amoureux”. “Nicomède” è un dramma di Corneille e il Re si annoia a morte. Ma la commedia di Molière lo diverte talmente che permetterà alla compagnia di insediarsi stabilmente al Teatro del “Petit Bourbon”. La prima tragedia rappresentata nel teatro parigino fu il “Cinna” in cui Molière cantava e danzava con abilità. Ma quando il capocomico e attore recitava tragedie fischi impietosi erano all’ordine del giorno. La sua vera natura, dotata di una mimica facciale straordinaria, lo avevano votato alla farsa e allo spettacolo leggero. Si racconta che nel modo di recitare gli fu ispirato dall’attore italiano Tiberio Fiorilli, in arte Scaramuche.

Nel frattempo Lully continuava a musicare “ballet de cour”: di Quinault “Le triomphe de l’Amour” e “ Le Carnaval”. Tutti furono rappresentati all’Accademia di danza per le coreografie di Benserade. Nel 1657 Lully metteva in scena il balletto “L’Amour malade”. L’ambasciatore fiorentino lodò il suo ex concittadino per “l’esquisita e ben concertata musica”. Ma è nel 1658 che nasce il “Ballet d’Alcidiane” primo balletto concepito e musicato interamente da Lully. Poi finalmente la famosa coppia si unì ne “Le Dépit amoureux” (Il dispetto amoroso) dove Molière fece il suo esordio come attore.

Nello stesso periodo, nel Teatro de la Foire, apparivano le “chansons-vaudeville” dette anche “comedie à ariettes” che andranno tanto di moda nel ‘700. Contemporaneamente la musica cominciò ad abbellire alcune commedie di Boyer, Dassoucy e Quinault dove la si alternava con la declamazione parlata per evitare il recitativo all’italiana ritenuto completamente inadatto al teatro francese.

Assistere oggi alle grandi commedie di Molière private degli intermezzi di Lully non rende l’idea della reale forma di questo spettacolo: era nata la “comédie-ballet” che per oltre vent’anni rappresentò lo spettacolo più gradito al sovrano e al popolo. Un incendio distrusse Le Petit Bourbon nel 1660. Allora il Re affidò alla compagnia la Sala teatrale del bellissimo Palais Royal di Richelieu.

Nei vent’anni d’attività teatrale di Molière nel ruolo di commediografo di corte ben dodici dei trenta lavori, sono “comédie-ballet” e solo una, in collaborazione con Corneille e Quinault, “Psyché”, è una “tragédie-ballet”. La tecnica scenica, soprattutto l’uso delle macchine teatrali era opera di Torelli, la coreografia degli intermezzi del solito Beuchamp e di d’Olivet. I gran signori di Francia danzavano insieme a pochi ballerini professionisti: lo stesso Sovrano, Monsieur, il conte d’Armagnac, il marchese di Villeroy e il duca di Saint-Agnan, ma nessuna signora poteva parteciparvi. Il successo, e la vera ragione del divertimento del Re, era costituito dalla metà del tono usato e dalla descrizione satirica delle virtù, ma soprattutto dei vizi e delle fobie, della borghesia parigina. L’ottima organizzazione di Lully nell’attenzione maniacale per le scene, i meccanismi e la musica, completava le scelte teatrali di Molière.

Nel 1661 si aprì ufficialmente la stagione della “comédie-ballet” con “Le Fâcheux” – “ Gli importuni” – rappresentato nella meravigliosa residenza di Vaux che il sovrintendente delle finanze statali Fouquet si era fatto costruire dilapidando le casse dello stato durante il periodo della reggenza. Questa sontuosa festa offerta al Re e alla Corte, segnò la fine della fortuna del sovrintendente che il Re, spinto dal ministro Colbert, fece imprigionare. Nella prefazione del copione si legge: “E’ una miscela nuova per i nostri teatri, della quale potremmo trovare qualche precedente nell’antichità”. Naturalmente si faceva riferimento alle tre arti presenti nella tragedia: musica, teatro e danza. In pratica ne’ “Gli importuni” Molière realizza una “comédie à tiroirs” – una specie di struttura a sequenza che sfocerà nel “variety” all’ inglese – Questi importuni sono coloro che non riescono a risolvere la loro testardaggine, perciò si rifugiano nella galanteria, nella danza e nel canto, nella magia e nei consigli del Re. Sono ammalati di narcisismo ed egoismo. Gli innamorati protagonisti della commedia, Eraste e Orpheise, non riescono mai ad incontrarsi a causa di questi importuni. Nel testo Molière nomina gli “ornamenti che sono stati mescolati con la commedia”, cioè gli intermedi che non possono interrompere ma devono integrarsi all’azione.

Prima di continuare a parlare delle “comedie-ballets”, dobbiamo allontanarci per un po’ da Parigi e recarci in un quasi dimenticato castello di caccia a una trentina di chilometri dalla capitale.

In effetti non c’è salone, passaggio, scala, galleria o angolo dei giardini di Versailles che, fino alla Rivoluzione, non sia servito come scena teatrale. Ma di questo parleremo più avanti,

quando il Re deciderà di riorganizzare la sua corte e di chiuderla in questo “limitato” spazio e di aprirvi un illimitato cantiere. Per ora ci occuperemo della sua preistoria e dei suoi giardini.

Le residenze reali ufficiali erano: Saint-Germain, Fontainebleau e Chambord. Innamorato della caccia, durante una battuta, Luigi XIII, come già abbiamo accennato, aveva sostato per breve tempo, nella locanda del paesino di Versailles. Il luogo, nonostante fosse paludoso ed essenzialmente insalubre, gli piacque talmente che pensò, come scrisse un ambasciatore veneziano, di edificare “una piccola casa che fa costruire a Versalia per la sua ricreazione”. Così, nel 1627, dal vassallo Jean de Choisy, acquistò il piccolo maniero medievale.

Alla morte di Luigi XIII, il piccolo castello era stato quasi dimenticato. Anna d’Austria era impegnata nella reggenza e il Cardinal Mazarino nel fare di Parigi la capitale d’Europa. Diventato autonomo, dopo aver assistito alla famosa festa nel castello di Fouquet, Luigi XIV decise di costruire una residenza più fastosa di quella del suo ex-sovrintendente. Il Re, come suo padre, ama la caccia e si reca così spesso a Versailles. Come i suoi genitori ama la musica. E’ un bravo chitarrista e suona a volte il clavicembalo. Ma soprattutto dimostra orecchio fine ed allenato. Dedicandosi per molte ore al giorno, fin dalla fanciullezza, alla danza diviene un eccellente ballerino e per una quarantina d’anni ballare resterà il suo divertimento preferito. Ciò che lo distingue dal padre, che in fin dei conti era, per essere un re, un uomo modesto, è la passione per il fasto e l’esagerazione. L’apparato, il lusso, i caroselli, i festini e le sfilate saranno un modo di affermare il potere e la centralità della sua persona.

Tra i compiti di Molière e di Lully, per riempire i brevi spazi tra una rappresentazione e la successiva, c’è quello di preparare degli spettacoli che accontentino la passione del Re per la danza: insieme al fedele Beuchamp, in modo che “i piaceri non si facciano affatto attendere”, come si leggerà ne “L’impromptu de Versailles”.

Il collaboratore di Molière, La Grange, nel 1663 scrive: “Il giovedì 11 ottobre la Troupe è partita, per ordine del Re, alla volta di Versailles e lì rappresenterà: Le Prince Jaloux ou don Garcie Sertorius, l’Ecole des Maris, Le Fâcheux, l’Impromptu de Versailles, Le Dèpit amoureux (Il dispetto d’amore), e ricevette 3300 lire dalla cassa particolare del Re da M. Boutemps, primo valletto della camera del Re”. Altre informazioni ci giungono da “la Gazette” in cui scrive che il 15 ottobre il Re e la Regina arrivarono a Versailles, accompagnati dal Delfino, per offrire una grande festa al centro della quale si trovano le messinscene di Molière che reciterà commedie proprie e il “Sartorius” di Corneille. Lully, naturalmente, è presente con un suo lavoro “Alcidiane e Palexandre” da cui ha tratto un balletto.

La commedia che consacrò definitivamente la collaborazione tra Molière e Lully la si può definire una “comédie-mascharade”. “Le mariage forcé” (Il matrimonio per forza) fu rappresentata negli appartamenti “bassi” della Regina Madre al Louvre nel 1664. Prevedeva otto entrate di balletto, un concerto in stile spagnolo e numerose canzoni. Il Re e Lully vi parteciparono in costume egiziano. Molière interpretava il personaggio di Sganarelle che, in uno degli intermezzi danzati, sognava Gelosia, Tormento e Sospetto che gli disturbavano il riposo. Fu replicata al Palais-Royal nel febbraio dello stesso anno.

La festa reale del 1663 fu una prova generale di quella del 1664. La Grange c’informa che il 30 aprile 1664 Molière e la sua Troupe, cominciarono a lavorare negli immensi e bellissimi giardini del castello di Versailles. Molière si avvaleva della collaborazione di coloro che avevano lavorato alla costruzione della famigerata residenza di Foquet. Charles Le Brun aveva partecipato alla decorazione di Vau-le-Vicomte e ben presto era stato promosso pittore di corte e da lì a pochi anni sarebbe diventato l’assoluto arbitro della pittura francese. Insieme a lui, per le macchine e la

scenotecnica, lavorava Carlo Vigarani, il “mago” italiano, figlio di quel Gaspare a cui Mazarino aveva fatto ricorso per la costruzione del teatro delle Touilleries. Naturalmente tutto era guidato dall’onnipresente Lully. Insieme diedero vita dal 7 al 14 maggio – quindi soli sette giorni dopo l’incarico!- ai “Les Plaisirs de l’Île Enchantée” una miscellanea di danza, musica e teatro formalmente offerto e dedicato dal Re alla moglie e alla Regina Madre, ma realmente consacrato alla sua prima amante Louise de la Vallière, dama di compagnia della duchessa d’Orléans, che già gli aveva dato un figlio. Il filo conduttore della festa è l’epopea dell’“Orlando furioso” dell’Ariosto. I poemi cavallereschi, insieme alla letteratura classica, costituivano la formazione letteraria della corte, per cui una rappresentazione su quest’ argomento veniva seguita e compresa senza difficoltà. I romanzi cavallereschi erano ricchi dei racconti di queste feste fantastiche e l’amore del Re per questi romanzi gli era stato ispirato da Maria Mancini, nipote di Mazarino e suo primo grande amore. Passati vent’anni il sovrano detterà personalmente a Lully e a Quinault i soggetti di “Roland” e di “Armide” e probabilmente anche di “Amadis”, tratti da Ariosto e da Tasso. Vigarani pensa di servirsi non degli spazi del castello, che non possedeva un teatro, bensì di quelli del parco che il geniale architetto Le Nôtre aveva già in parte disegnato. Le aiuole poste a Nord vengono ridisegnate ed ingrandite. Sulla moda dei giardini d’acqua all’italiana vengono aggiunte delle piccole cascate. L’aiuola centrale è piena di fiori e porta alla piccola Orangérie opera di Le Vau. Già tra il 1661 e il 63 il Re aveva apportato cambiamenti al castello facendo costruire due nuove ali come si può vedere nelle incisioni di Silvestre che abbondantemente ci informano sulle feste reali.

In sette giorni si succedono ininterrottamente giostre, corse con le bighe, caroselli, festini, cene e balli. Il balletto equestre che apre la festa è sempre un ballet de cour ma a cavallo per esaltare l’eleganza dei partecipanti tra cui il Sovrano. E’ la prima volta che questo spettacolo a cavallo non si svolge a Parigi. Nel corso del 1662 se ne erano svolti nella Piazza de Vosges, al Louvre e alle Touilleries con costumi colorati, ornati di piume e balze. La quintana, la corsa delle bighe, la corsa di testa e la sfilata dei carri vengono tutti dall’Italia, come quasi tutti i tipi d’intrattenimento. Gli attori e gli spettatori diventano un tutt’uno per partecipare, per dirla con lo storico Philippe Beaussant, ad un immenso “giuoco di ruolo”. Naturalmente anche questi caroselli erano accompagnati dalla musica. Della Chambre e dei Veingt-quatre violons abbiamo già parlato. Adesso è il turno dell’Écurie (la scuderia).

Già di per sé le società di equitazione erano istituzioni aristocratiche per eccellenza, possiamo immaginare come poteva essere considerata quella del Re. “Monsieur le Grand”, il “grande scudiero del regno” si poteva considerare dello stesso rango del gran cancelliere. Fin dall’epoca di Enrico IV questo ruolo era riservato ai componenti del casato di Lorena. Insieme ai suoi sottoposti avevano il compito di accompagnare il Re in tutte le occasioni ufficiali, seguendo tradizioni e riti immutabili. La “Grand Écurie” possedeva una banda musicale all’apparenza antiquata, composta da trombe, violini, oboi, cornetti, musette di Poitou, pifferi, tamburi e cromorni, in compagnia di saqueboutes (gli antenati del trombone a coulisse) e trombe marine (che erano grandi strumenti ad arco dotati di una sola corda). Tutti insieme costituivano gli “haut-instruments”, cioè “strumenti che suonano forte”, adatti all’esecuzione di musica all’aperto. Nel ‘700, l’Écurie era formata da dodici trombe a cavallo e timpani, poi dodici oboi e contrabbassi e otto pifferi e tamburi oltre ai violini. I violini dovevano partecipare all’esecuzione all’aria aperta ma anch’essere di rinforzo alla Chapelle (per esempio nell’esecuzione del Te Deum) o della Chambre unendosi ai ventiquattro .

Molière aveva capito il vero senso di questa festa e prontamente era entrato nel gioco con Vigarani e Saint-Aignan. Con “La Princesse d’Élide” ha l’assoluto colpo di genio: sa che lo spettacolo è dedicato a tre regine. Due portano la corona e vengono dalla Spagna mentre la terza è la regina del cuore del Re. Cosa di meglio di una commedia spagnola? Tira fuori dal dimenticatoio un testo di Augustin Moret, “El Desdin con el Desdin” (Disprezzo per disprezzo). La vicenda viene

trasportata nell'Elide piena di pastori e pastorelle, di cavalieri e principesse da favola. La Principessa dell'Elide respinge tutti i pretendenti. L'unico che non ha provato a conquistarla è il principe Euriale. La musica ha il compito di tenere insieme tutta la vicenda, non certo la poesia poiché Molière ebbe il tempo di mettere in versi solo il primo atto. Lully partecipò a tutti i divertimenti sia come compositore che come ballerino. Dal canto suo Molière e la sua compagnia interpretarono tutti gli intermezzi del Carosello. Lully si occupò della composizione della musica dei tornei, della festa del "Palazzo di Elcine" e della "Princesse". Qui, per la prima volta, si trovarono a mediare il connubio tra canto e parola nei dialoghi recitati in una sorta di declamazione intonata che prepara lo stile recitativo dell'opera. Lully impone a Molière una musicalità del testo e Molière chiede a Lully l'interpretazione musicale della parola. Il romanzesco deve possedere il lirismo del parlato-cantato e il buffonesco quello del cantato-parlato.

La scena della "Princesse d'Élide" è il "Rond-d'eau" (la rotonda d'acqua) che si trova all'estremità del Viale Reale. Una rotonda di verzura fu preparata appositamente. Sul fondo del "teatro" sei fauni, appollaiati sopra ad un grande albero, fornivano un concerto di flauti. Sulla Rotonda d'acqua, che era al posto dell'attuale bacino d'Apollo senza, sorgeva l'isola di Alcine. La testimonianza di Félibien, al quale era stato affidato dal sovrano il compito di redigere pedissequamente la cronaca delle feste reali, è integrata dal racconto di Madame de Marigny che assistette allo spettacolo: il giorno della corsa delle bighe fu offerta una colazione accompagnata da musiche e balletti. Verso sera furono accesi moltissimi candelabri per illuminare l'entrata di trentaquattro musicisti a precedere i figuranti che interpretavano le Stagioni, poi fu servita la cena mentre queste danzavano assieme ai dodici segni dello Zodiaco.

L'anfiteatro che serviva da spazio teatrale poteva contenere duecento persone, mentre i musicisti si accomodavano ai lati di un semicerchio posto dietro il rialzo che serviva da palcoscenico.

Dall'acqua sorgono tre mostri marini che sorreggono Dircé, Célie e Alcine interpretata dalla moglie di Molière. Dopo aver recitato una lunga scena si assiste ad un balletto di Mori, Nani, Giganti, Cavalieri, Maghi e Demoni apparsi per proteggere la Maga Alcine. Però Mélisse mette l'anello magico al dito di Ruggiero. Si ode un tuono e l'incantesimo si spezza: il Palazzo incantato s'incendia. "Esplodono i fuochi d'artificio e sembra che il cielo, la terra e l'acqua diventino tutti di fuoco". Questa commedia galante prevedeva ben sei intermezzi ai quali partecipò come ballerino "L'Orfeo dei nostri giorni", cioè, naturalmente, Lully.

Potremmo domandarci il perché della scelta della storia d'Alcine e Ruggiero. Questo racconto, appartenente ai temi del medioevo cari al barocco, ci presenta i due aspetti dell'amore: quello magico e quello cavalleresco. E l'aristocrazia del '600 vi rivive una sorta di "età dell'oro". Sono gli anni della prima riscoperta del mondo delle fate che diventa un gioco dove dame e cavalieri - Charles Perrault e Madame d'Aulnoy davanti a tutti - fanno a gara nell'invenzione di fiabe fantastiche occupandosi del repertorio del meraviglioso esattamente come nelle feste di Versailles.

La festa continua. Il terzo giorno un grande spettacolo di macchine teatrali e balletti anima di nuovo il "Rond-d'eau" dove Vigarani ha costruito tre isole: una per il Palazzo d'Alcine le altre due per i musicisti: una per gli archi, l'altra per le trombe. Poi prosegue con "Le Mariage forcé" (Il matrimonio per forza) seguito da "Tartuffe" nella prima stesura in tre atti. Le autorità ecclesiastiche furono scandalizzate da "Tartuffe" che non poté essere rappresentato alla Comédie Française che nel 1847. La "Gazette" del 17 maggio 1664 sostiene il Re per aver vietato il "Don Juan ou le festine de Pierre" di Molière come: "Assolutamente ingiurioso verso la religione e capace di produrre effetti altamente pericolosi".

Ma questo incanto non era che il primo filo di una tela che il Re stava tessendo intorno alla sua corte, per chiuderla nella prigione dorata di Versailles, per renderla più facilmente controllabile e assoggettabile alle proprie mire assolutistiche.

Nell'agosto dello stesso anno la compagnia dell'illustre Théâtre ottiene dal Re il permesso di chiamarsi Troupe du Roi. In settembre mette in scena un'altra commédie-ballet, sempre a Versailles in cui "Le arie e le sinfonie dell'impareggiabile Monsieur Lully, assieme alla bellezza delle voci e alla abilità dei ballerini" fanno dell'"Amour médecin" (L'amore medico) una "piccola improvvisazione" di ottima fattura. Verrà riproposta anche al Palais-Royal, come avveniva di prassi, e recitata da Molière per sessantatre volte prima della sua morte.

L'avventura prosegue con "Le Misanthrope" ripresa al Palais Royal nel '65 seguita da "Le médecin malgré lui" (Il medico malgrado lui). In entrambe era presente almeno una canzone.

Dal dicembre 1666 al novembre 1667 Molière e compagnia si trasferiscono al castello di Saint-Germain en Laye. Nel frattempo un grave lutto colpisce la famiglia reale. Muore la Regina Madre e bisogna rispettare il periodo di lutto. Appena conclusasi il Re vuole due mesi di feste a corte. Al "Ballet des Muses", su un'idea di Benserade, dove ci si avvale della "lingua franca", una miscellanea di termini usati dai mercanti del Mediterraneo, seguono la pastorale eroica "Mélécerte", una Pastorale comica e la commedia-balletto di argomento decisamente erotico, "Le Sicilien ou l'Amour peintre" (Il Siciliano o l'Amore pittore) -?- a Saint-Germain dove Molière "canta" nel ruolo di Don Pedro.

Si va avanti ad oltranza: Il 13 gennaio 1668 presso il Palais-Royal viene allestita la "comédie à machines" "Amphitryon". Alla terza replica, alle Touilleris, sono presenti il Re e la corte. Questa bella sala teatrale era opera di Le Vau e la scenotecnica straordinaria era di Vigarani e dei suoi figli. Inaugurata nel 1662, si ricorderà, con "L'Ercole amante" di Buti, conteneva settemila spettatori ma aveva un'acustica orribile.

Contemporaneamente alle feste la storia della Francia prosegue. Che il Re abbia detto o non detto "L'État c'est moi" e che il suo motto fosse "Nec pluribus impar", la sua politica assolutistica fu resa possibile dall'astuzie del lavoro di Richelieu e di Mazarino. Innanzi tutto, il già citato istituto degli intendenti che tolse alla piccola nobiltà provinciale l'amministrazione dei territori unitamente al ridurre i ministri a semplici segretari – Luigi XIV abolì il ruolo di Primo Ministro – accentrava inevitabilmente tutta la gestione del potere nelle mani del Sovrano. Il Duca di Saint-Simon, acerrimo nemico di questa politica, scrive: "I ministri non hanno né ufficio né incarico, né patente, né giuramento. Sono degli uomini la cui attività non è determinata e che il Re sceglie da ogni ceto, in numero ridottissimo, per comunicare loro i propri affari, sentirne il parere se crede, senza obbligo né di seguirlo, né di continuarlo a sentire". E lo stesso Re, nelle sue "Memorie" ci racconta: "Per tenere direttamente il governo due cose mi erano necessarie assolutamente: un grande lavoro da parte mia e una grande scelta delle persone che potevano aiutarlo ... Io mi imposi, per legge, di lavorare due volte al giorno e due o tre ore per volta con diverse persone, senza contare le ore che avrei passato da solo, in privato ... Io non posso dirvi quale frutto abbia subito raccolto da questa risoluzione. Mi sentii come elevare lo spirito e il coraggio, mi trovai un altro, scoprii in me ciò che non conoscevo e mi rimproverai con gioia, di aver troppo a lungo ignorato me stesso. Mi sembrò allora di essere Re e di essere nato per esserlo, provai allora una dolcezza difficile ad esprimersi... La funzione di Re consiste soprattutto nel lasciare agire il buon senso, che opera sempre naturalmente e senza fatica".

La scaltrezza del Sovrano, però, fu accresciuta dalla collaborazione di straordinarie menti come Lionne, nel campo diplomatico, di Colbert alle finanze e del figlio di questi, Luvois, nelle

azioni militari. L'impulso dato alla marina e allo sviluppo delle colonie fu opera di Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683) e di Louvois Colbert (1641 – 1691) che alla morte del padre, ne prese il posto e accrebbe l'esercito, agevolando il suo Re nel tentativo di raggiungere l'egemonia della Francia a livello europeo. Voltaire ne "Il secolo di Luigi XIV" ci informa: "... Colbert dovette trovare risorse pronte e immense per le guerre dal 1667 al 1672. Se Enrico IV assecondava le economie di Sully, le magnificenze di Luigi XIV contrastarono sempre al sistema di Colbert".

Contrasto apparente, perché l'idea di obbligare la corte a vivere chiusa a Versailles, separandola da ogni possibile contatto quotidiano con il mondo della realtà, ridusse anche i nobili più orgogliosi a essere dei semplici cortigiani. Coerente al tentativo di ristabilire i "confini naturali" della Francia, cioè quello segnato dal percorso del Reno, il Re nel 1667 dichiarò guerra all'Olanda, una guerra che durò undici anni.

Il tempo è maturo perché il nuovo astro cominci a splendere completamente. Il simbolismo del Sole è scelto ponderatamente da Luigi. Abbiamo visto come tutta la vita del '600 fosse segnata dalla filosofia neoplatonica: ora è il momento della cristallizzazione delle teorie eliocentriche promosse da Copernico ed esaltate dagli studi di Keplero. Il centro del cosmo, proprio in mezzo alle sfere cristalline c'è la "lucerna mundi", il sole che assoggetta a sé tutti gli astri, generatore della vita che anima il mondo. Essendo il motore di tutto, ricopre alcune delle funzioni che erano state assegnate a Dio. Di Keplero, che muore nel 1630 – quindi all'epoca del regno di Luigi XIII – è il disegno dell'orbita ellittica dei pianeti di cui uno dei fuochi è il Sole che è una calamita con due poli magnetici, uno al centro e l'altro espanso sulla superficie. Tutta Versailles deve essere un omaggio alla mitologia di Apollo, il più splendente degli dei. Persino la camera da letto del Re, dal 1684 Sala del Trono, il Salone di Apollo, è situato al centro del Palazzo e diviene un modello per tutte le reggie europee. Charles Perrault, collaboratore di Colbert e fratello di Claude, architetto reale, propone a Colbert di decorare i saloni della reggia destinati alle feste, alla greca, alla persiana o alla turca. Il ministro ha altre idee. Considera l'ammodernamento di Versailles uno spreco di denaro e vuole che il Re si sistemi a Parigi. Fu così che nel 1665 invitò Gian Lorenzo Bernini, il divo architettonico dell'epoca, a ridisegnare la facciata del Louvre. Ma il Re respinse tutti i suoi progetti e osò rispedirlo a casa in mezzo alla costernazione generale. Non solo: di lì a poco fece trasferire tutta la corte definitivamente a Versailles. E' giunto il tempo per una nuova grande festa.

Il 1668 ne vedrà due: la prima in primavera e la seconda in estate. Finalmente è finita la campagna delle Fiandre con la firma del trattato di Aix-la-Chapelle. In luglio il sole è allo Zenit, la Franca Contea è stata annessa e, soprattutto, Madame de Montespan è stata conquistata. Il Re vuole festeggiare ciò che la guerra aveva impedito. Per il "Grand divertissement Royal" furono spese 117.000 lire sulle complessive 338.000 che costituivano il budget di quell'anno per i lavori a Versailles. La festiciola data in aprile comprese la rappresentazione di "Amphitryon", "Le Mariage forcé", "Le Médecin malgré lui", "L'École des femmes" (La scuola delle mogli) di Molière e "Cléopâtre" di La Thorillière. Come osserva Beaussant i temi di questa festa furono tre: il Re Sole (rappresentato da Apollo), l'acqua (nella Grotta di Teti) e gli spazi dei giardini. La grotta di Teti era stata costruita nel 1664 dove ora sorge la cappella. Fu distrutta nel 1684 per costruire l'ala Nord. Sappiamo che il Re vi aveva fatto installare un organo idraulico, sicuramente per imitare i giochi d'acqua di Villa d'Este, che "con il rumore dell'acqua, il suono dell'organo s'accorda al canto di piccoli uccelli che sono rappresentati al naturale in conchiglie nelle diverse nicchie e, a causa di un artificio ancora più sorprendente, si sente un'eco che ripete questa dolce musica e le orecchie non sono meno incantate che gli occhi". E' sempre il fedele Félibien che ci racconta: Apollo alla fine del giorno, riporta il carro nella grotta per trovarvi riposo come il Sovrano nella sua stanza. Anche La Fontaine è estasiato dalla grotta piena di specchi, effetti d'acqua, ornamentazioni di vari colori e le statue d'Acis e Galatea.

Le Nôtre aveva già creato le prospettive del parco nel 1664 e sicuramente l'acqua aveva un posto di rilievo. Dappertutto si vedono giochi d'acqua, cascatelle, fontane nascoste nei boschetti, oltre alla grande rotonda d'acqua e al bacino dell' Orangerie. L'anno successivo si disegna il percorso del "Grand-Canal" e si comincia a costruirlo nel 1667. Davanti al castello si trova la fontana di Latona, che accanto a Giove, partorisce Apollo e Diana. In fondo al viale delle Cascatelle la Rotonda d'acqua diventa il bacino dei Dragoni dove il Serpente Pitone viene ucciso da Apollo per vendicare l'omicidio di Latona.

Questa è la nuova cornice dove si svolsero i festeggiamenti. Il turista dei nostri giorni faticherà ad immaginare tale Versailles a causa dei numerosi cambiamenti che il Sovrano ed i suoi successori apportarono al castello e ai suoi giardini. Ma ciò che non si può realmente immaginare fu il fasto, l'abbondanza e l'opulenza che fece da "fil-rouge" alla festa. Allo stesso Felibien mancano le parole ed arranca nel raccontare le colazioni pantagrueliche offerte dal Re con montagne di cioccolato e di bon-bons che nascondevano enormi tavole piene d'ogni ben di Dio e il Re "comandò al Marchese di Gevres, capitano delle guardie, di far aprire tutte le porte affinché non ci fossero persone che non potessero prendere parte al divertimento". Al termine della colazione ci si porta nel Viale Reale dal quale partono due vialetti lunghi 200 passi che riunendosi, formano uno spazio che misura 13 tese quadrate. Il teatro all'aperto che viene innalzato è coperto di foglie davanti e di dietro da una ricca tappezzeria. I musicisti suonano appollaiati tra le fronde degli alberi e quando "Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus" furono riproposte all' Accadémie Royal Lully imporrà a Vigarani delle scene che possano collocare i musicisti, come nel giardino, tra gli archi e i rami.

Il "salone" era illuminato da trentadue candelieri di cristallo e il pubblico, di duecento persone, tra cui gli ambasciatori di Venezia e Torino, sedeva ad anfiteatro e sulle panche trovava posto il resto degli spettatori. La scena era completata ai lati da due colonne di pietra e bronzo attorcigliate ornate di foglie di vite dorata. Felibien dice: "Sembrava proprio un giardino di straordinaria bellezza". Qui Molière rappresentò il "George Dandin ou le mari confondu" e "Les Fêtes" la pastorale ad intermedi di Lully. La commedia-balletto "George Dandin" era piena, grazie all'"entrées" di lamenti d'amore di pastori accompagnate da danze di vogatori e duelli tra i sostenitori d'Amore e di Bacco con conclusione a lieto fine. Per lo spettatore contemporaneo è molto difficile collocare questa commedia in mezzo alle feste di corte, adornata dal bellissimo palcoscenico di Vigarani che rimase in piedi per un altro anno. In effetti, la più aspra delle commedie di Molière non si accorda per nulla in questo ambiente fastoso e non possiamo capirla ed apprezzarla appieno senza la pastorale che vi si intreccia: ai tempi di Versailles la pastorale si rivelò la più applaudita, mentre la vicenda del paesano geloso fu seguita con meno attenzione a tal punto che, una volta riproposta al Palais-Royal, privata della pastorale, fu un fiasco totale nonostante le settantotto repliche recitate dalla compagnia.

Le feste del 1668 si conclusero, dopo la cena offerta nello spiazzo dell'attuale bacino di Flora, con un gran ballo presso il futuro Bacino di Cerere. Una delle partecipanti, Mlle de Scudèrt scrive che "non c'è nessun palazzo al mondo con una sala così bella, grande e superba" in cui le acque zampillano dai piedistalli delle statue e le maschere di bronzo dorato buttano acqua in un bacino illuminati da trentadue lampadari e da cento candelieri di cristallo mentre i musicisti suonano in una grotta sul lato destro.

L'anno teatrale di Molière si conclude al Palais-Royal con la commedia in prosa "L'Avare" e con la riproposta di "Tartuffe", messa in scena grazie "alla bontà del Re".

Della fondazione dell'Academie Royal de musique, nel 1669 e del destino che ebbero Pierre Perrin e Robert Lambert, abbiamo già parlato. Aggiungiamo solo che all'apertura Lully s'infuriò talmente che fu spinto ad aumentare vertiginosamente la sua produzione musicale: scrive dodici danze e composizioni ad otto voci e strumenti. Insieme a Molière propone "Monsieur de Pourceaugnac" scritto in pochi giorni a Chambord dove la corte sta soggiornando per le battute di caccia. Lo stesso sovrano vi partecipa come ballerino nella mascherata finale. Grazie alla freschezza della trama arricchita dalle canzoni dei Medici e degli Avvocati e dal Balletto del Procuratore, è un grande successo. L'anno successivo la grande accoppiata mette in scena la commedia "Les amants magnifiques" nella residenza di Saint-Germain su argomento proposto dal sovrano che appare nel ruolo di Nettuno e di Apollo nel primo e nell'ultimo degli intermezzi. La trama è tratta da "Don Sanche d'Aragon" di Corneille. A Chambord, nello stesso anno, durante un nuovo soggiorno per la caccia, nasce l'assoluto capolavoro delle commedie-balletto. La trama curiosa fu suggerita dalla infelice condotta dell'ambasciatore dell'Impero Ottomano che, ospitato a Saint-Germain nell'agosto del '69 aveva aspramente criticato l'ospitalità francese. Quindi ne "Le bourgeois gentilhomme" fu inserito un "balletto turco ridicolo" e il Cavaliere Arvieux, che aveva vissuto per dodici anni in Oriente, ci racconta che ricevette l'incarico di suggerire le fogge degli abiti, dei copricapo e di istruire Lully e Molière delle usanze turche i cui racconti tanto avevano divertito il Delfino e la Montespan. La borghesia viene ridicolizzata nella figura del protagonista, nella sua completa ignoranza delle arti e nell'abisso incolmabile tra lui e gli aristocratici. I suoi insegnanti di danza e musica non si preoccupano di altro che l'allievo paghi bene le lezioni. Nel quarto intermedio Lully interpreta il Gran Muftì e, nel gran finale, partecipano tutte le nazioni: spagnoli, svizzeri e guasconi. Ognuno canta nella propria lingua.

L'affiatamento tra i due grandi autori sembrava perfetto, a tal punto che Molière prestò a Lully, al cinque per cento d'interesse, 10.000 franchi per finire la costruzione del suo nuovo palazzo. Era il tempo giusto per proporre qualcosa di nuovo. Luigi XIV desiderava un lavoro teatrale per la Sala delle Macchine alle Tuilleries che era costata molto ma che veniva usata poco. Con un cospicuo uso delle macchine teatrali già adoperate per le opere di Cavalli, nacque la "tragedie-ballet" "Psyché". Corneille, Molière, Quinault e Lully misero insieme: recitazione, canto, danza e brani strumentali. La vicenda è quella tramandata nell'"Asino d'oro" di Apuleio. La Principessa Psiche è oggetto dell'invidia di Venere che incarica Cupido di farla innamorare di un mostro. Ma è Cupido ad innamorarsi di lei, la rapisce e si reca da lei tutte le notti senza farsi riconoscere. Venere le suggerisce di guardare l'amato addormentato. Psiche involontariamente versa l'olio della lampada che scotta Cupido. Il palazzo scompare e Psiche inizia a peregrinare senza meta, subendo ancora Venere che la condanna a sopportare pericoli e fatiche. Cupido prega Giove che la trasformi in una dea immortale. Il tema immortale dell'amore che tutto muove, piacque talmente al Re da richiedere la tragedia anni dopo, per festeggiare la risoluzione dell'assedio di Dunquerque al Palais Royal nel 1678. Quando fu rimaneggiata da Thomas Corneille (il fratello di Pierre) e da Fontanelle il parlato dei dialoghi fu sostituito dai recitativi ottimamente musicati da Lully.

Il costo della "prima" fu altissimo: 256.000 lire. Per contrastare il successo di Perrin e Cambert dell'impresa della Sala della Pallacorda di Rue de Fossé Molière tentò di aumentare il numero dei musicisti e assieme a Lully compose il "Ballet de ballets" pasticcio delle loro opere precedenti allestito in occasione delle seconde nozze del fratello del Re con Elisabetta di Baviera. Ma affari non molto puliti fanno fallire l'impresa di Perrin e, secondo Bandon de Sénéce, Molière e Lully decisero di comune accordo di chiedere al Re che il privilegio fosse concesso a loro. Ma nella sua immensa ambizione non poteva esserci posto per un compagno d'avventure. Così Lully si

reca dal Re e pretende la concessione solo per lui. Perrault fu testimone: “Con tanta forza e importunando talmente il re, temendo che lasciasse tutto per dispetto, disse al Signor Colbert che non poteva far a meno di quell’uomo nei suoi divertimenti; fu necessario accordargli ciò che voleva”. Sappiamo che Molière tentò di non far registrare il privilegio con l’aiuto del procuratore Rollet che Boileau chiamava “furfante”. Il documento ebbe la ratifica reale e Lully fece aggiungere l’aggettivo “Royal” alla denominazione dell’Accademia. Ma finché il Re non diede ordine di chiudere il teatro i membri della vecchia Accademia si rifiutarono di collaborare e di cancellare le produzioni in cartellone. Passarono mesi in cui Guichard, socio del produttore Sourdeac, e Lully s’accusarono l’un l’altro d’avvelenamento

L’atto di privilegio concesso al nuovo “Sovrintendente della musica reale” parla chiaro: “Luigi, per grazia di Dio, Re di Francia e di Navarra, salute a tutti i presenti e futuri. Poiché le scienze e le arti sono il maggior ornamento del nostro stato, così non esiste per noi piacere maggiore all’infuori di quello di richiamare presso di noi tutti coloro che nei nostri stati o fuori, sono meritatamente celebrati, e poiché la musica fra le arti occupa uno dei primi posti avevamo decretato ... di concedere al Signor Perrin di fondare a Parigi e nelle altre città dei nostri stati, delle Accademie musicali affinché vi si potessero cantare in pubblico delle opere teatrali ... Ma poiché l’attività svolta dal Signor Perrin non corrispose alle nostre speranze abbiamo reputato utile allo sviluppo dell’istituzione di conferire quel mandato ad una persona le cui capacità ci fossero note, e che fosse in grado di istruire cantanti ed artisti drammatici e di dirigere i suonatori di violino, flauto ed altri strumenti. Convinti che in questo senso il Nostro Jean-Baptiste Lully avrebbe potuto corrispondere ai nostri desideri, Noi a mezzo di questo documento firmato con la Nostra mano conferiamo al Signor Lully il diritto di fondare nella nostra Parigi un’Accademia Reale di Musica, composta di un certo numero di persone scelte da Noi, affinché si possano rappresentare davanti a Noi, opere musicali in francese o anche straniere, come le arie italiane.

Gli conferiamo questo privilegio a vita e lo autorizziamo a sostenere quelle spese che egli crederà necessarie, conservando a Noi il diritto di assistere alle sue rappresentazioni con la Nostra Corte senza spese, mentre condanniamo alla multa di 10.000 franchi ed alla confisca del teatro tutti coloro che proveranno ad allestire tale genere di spettacoli senza l’autorizzazione scritta del Signor Lully, della quale un terzo spetterà a Noi, un terzo all’ Ospedale e l’altro terzo al Signor Lully. Poi decretiamo che lo stesso Signor Lully possa aprire tante scuole di musica, quanto voglia, sia a Parigi che fuori. E poiché in Italia i nobili gentiluomini e gentildonne non sdegnano di intervenire come cantanti in simili spettacoli, così è nostra volontà e desiderio che la nostra nobiltà partecipi alle rappresentazioni dell’Accademia, senza aver danno dei loro titoli, impieghi, diritti e libertà”. Firmato dal Re e dal Ministro Colbert.

Anche l’“Amore” muore

Lully aveva vinto. Inoltre la possibilità di passare la carica di Sovrintendente a quello dei suoi figli che avrebbe scelto, gli dava una sorta d’immortalità.

Per Molière, invece, la scelta è l’acutizzarsi della sua depressione a causa del destino che sembra accanirsi contro di lui. Il 17 dicembre del 1671 muore la fedele amica Madeleine, dopo aver sentito le calunnie che i nemici del commediografo avevano messo in giro. Nel 1662, ormai quarantenne, aveva portato all’altare Armande Béjart, presunta sorella di Madeleine. Le malelingue insinuarono che la giovane moglie non fosse la sorella della Béjard, ma la figlia. Conoscendo il rapporto sentimentale che aveva unito il commediografo all’attrice Molière fu accusato di incesto.

Questa maldicenza, insieme alle continue scappatelle della giovane moglie, alla morte del figlioletto di appena dieci giorni, al tradimento di Lully, all'attività frenetica che il pubblico gli imponeva e alla tubercolosi che minava il suo organismo, fecero sì che la "malinconia" prendesse il sopravvento.

Ma il Re, nel concedere il Privilegio a Lully, non si era dimenticato del suo amatissimo commediografo. Con un'ordinanza accorda a Molière il diritto di poter impiegare dodici musicisti e sei cantanti. Nonostante ciò la prospettiva di vedersi portar via la rappresentazione dei suoi lavori, a causa dei contenuti musicali, rimane intatta. Dopo "Le femmes savantes" (le mogli saccenti), Molière scrive per la Corte una nuova commedia-balletto. Nel "Malade imaginaire" la musica, secondo i suoi desideri, è parte integrante dell'azione; al termine del II atto Beralde annuncia l'intermezzo: "Vi porto un divertimento che ho trovato". La parte musicale fu opera di Marc Antoine Charpentier che Lully aveva confinato in secondo piano. Gli intermedi vedono danzare Pulcinella, gli Egiziani, i medici e una pastorella, oltre ad un duetto cantato da Angelica e Cleonte. Nel Prologo vengono tessute le lodi del Sovrano di ritorno "dopo le gloriose fatiche e gli esiti vittoriosi" della campagna d'Olanda del 1672. Era il 1° febbraio 1673. Nel copione Molière critica ferocemente la medicina e i suoi cultori, ma anche i malati immaginari che fanno della propria malattia uno scudo sociale. Il Re non vedrà mai Molière recitare il "Malade". Nelle prime tre repliche l'attore aveva stabilito le pause che gli permettessero di prendere fiato per poter concludere. Il 17 febbraio si era giunti alla quarta replica. Mentre recitava ebbe degli sbocchi di sangue e il suo volto si contorceva in smorfie per mascherare il dolore. Il pubblico era in visibilio per le sue straordinarie capacità e rideva a crepa pelle. Molière concluse la rappresentazione. Fu portato nella sua casa di Rue de Richelieu e verso le ventidue morì senza che nemmeno Armande potesse vederlo.

Le sue sofferenze non erano finite. Il Vescovo di Parigi, fedele al dictat di non seppellire in terra consacrata gli attori che non si erano pentiti della loro professione, si rifiutò di concedere il rito cristiano della messa funebre. Il Re intervenne con forza e Molière ricevette nottetempo la benedizione in chiesa e la sepoltura secondo il rito cattolico.

Appena scomparso Molière, Lully s'impadronisce del Teatro e ottiene che le altre compagnie possano contare solo su due voci e sei violini. La troupe viene espulsa e al Palair Royal troverà asilo l'Opéra. Così la gloriosa compagnia di Molière dovette fondersi con quella del Teatro Marais. Insieme cominceranno a recitare al Teatro Guénégaud, che aveva già visto i lavori di Perrin e Cambert. Questa nuova compagnia, per ordine del Re, nel 1680 si unirà con quella dell'Hôtel de Bourgogne dando vita alla gloriosa Comédie-Française che ebbe Charpentier come compositore ufficiale fino al 1685. Boileau sarà crudissimo con Lully definendolo pubblicamente "un senza cuore", "un buffone odioso" e "un tenebroso ribaldo".

La Fontaine, sinceramente commosso per la scomparsa di Jean-Baptiste Poquelin gli dedicò un epitaffio: "Sotto queste pietre dormono Plauto e Terenzio. Eppure il solo Molière vi giace".

*“Il Re si compiace di tiranneggiare la natura e domarla a forza d’arte e di tesori...
Il bello e il brutto furono cacciati insieme,
il vasto e lo sregolato... si ammira e si fugge quel capolavoro
così rovinoso e di cattivo gusto.
(Saint-Simon: Memoires)*

MISERIE E SPLENDORI DI UN CORTIGIANO

La nascita di Cadmus

Ma non tutti i mali vengono per nuocere. Accantonando per un attimo il discutibile comportamento di Lully, la concessione del Privilegio, e in particolare di quello della stampa, fece sì che si gettassero le fondamenta per la conservazione delle partiture. A Lully veniva concesso di poter stampare le sue opere, arricchendole di tavole, e “senza alcuna eccezione, entro il termine di trenta anni, vendere e smerciare in tutto il nostro Regno”. Il suo editore fu in prevalenza il parigino Ballard. Se si contravveniva a questa regola era prevista una sanzione. Per nostra fortuna, i tipografi olandesi cominciarono a stampare i libretti senza autorizzazione, aggiungendo la menzogna nota “A norma della copia stampata a Parigi”.

Due mesi dopo aver ottenuto il privilegio, esattamente il 15 novembre, il Teatro di Rue Vauginard fu inaugurato con il lavoro di Lully, un collage di opere precedenti, “Les Fêtes de l’Amour et de Bacchus”. Molière è morto, Corneille è alla fine della sua vita. La scena del teatro francese si affida a Jean Racine. Ed era stata la compagnia dell’Illustre Theatre a tener a battesimo il tragediografo. La carriera di Racine cominciò con l’allestimento di “Thébaïde” nel 1664. Jean era nato in una famiglia borghese e partecipò all’attività delle tre compagnie parigine: oltre alla Troupe di Molière affidò la sua opera ai Comédiens du Roi e alla Troupe del Marais.

L’occasione di farsi conoscere a corte gli fu offerta dal morbillino contratto dal Re nel 1663. Racine pubblica “L’ode per la convalescenza del Re”. La sua abilità poetica gli garantisce la protezione del Sovrano e di Colbert. Con la tragedia “Andromaque”, dedicata alla cognata di Luigi, Enrichetta d’Inghilterra arriva il successo da parte del pubblico. Il motivo di tanta popolarità sta nella capacità di dipingere la passione d’amore e le sue trappole: se l’uomo saprà liberarsene potrà salvarsi, se non potrà o non vorrà, andrà incontro alla condanna. Inoltre le interpreti di Racine, che spesso erano anche le sue amanti, che l’autore personalmente istruiva, si esibivano in una recitazione leggermente cantata ed erano estremamente attente nel ritmare i versi. I costumi usati diventarono il modello della moda cortigiana tendendo all’esagerazione scenica: eroine ed eroi si presentavano pesantemente abbigliati con capigliature cariche di piume. Gli interpreti del teatro per musica portavano abiti ancora più impegnativi. Il pubblico costituito dagli ospiti più illustri veniva fatto accomodare sulla scena a far da scena nella scena dello spettacolo. Naturalmente però, lo spazio si restringeva lasciando il posto solo ad una tela a fondale raffigurante il colonnato di un salone patrizio.

Lully non aveva ancora finito di dichiarare che la tragedia per musica in Francia non era possibile a causa dell’inadeguatezza della lingua, rispetto all’italiano, che aveva già cambiato idea allorché il Sovrano gli concesse il Privilegio. Dell’amore dei francesi per la tragedia indigena abbiamo già trattato: così Lully decise che la “tragédie-lyrique” non seguisse il modello italiano dell’opera seria. In questo tipo di dramma alla francese la tensione doveva essere raggiunta ed

intensificata attraverso l'improvvisa interruzione della scena per un momento di allegria o di riflessione. Cosa di meglio del balletto inserito nell'azione?

Sempre contrariamente all'opera all'italiana i francesi ponevano la massima attenzione al libretto. La scelta di Lully cadde su un tragediografo non famosissimo ma che scriveva lavori di buona qualità. Membro dell'Accadémie Française e poeta ufficiale di Corte aveva già collaborato con Lully e compagnia nella stesura di "Psyché". Il loro sodalizio durò quindici anni. Insieme a quella di Corneille e Racine la sua poesia si serviva di un verso usato per la prima volta in un poema francese del XII secolo – il "Roman d'Alexandre" – che era costituito da due emistichi di sei sillabe ciascuno. Questa metrica si adattava benissimo alla concezione del recitativo alla francese, essenzialmente piatto e sillabico, ma che consentiva cambiamenti di scrittura musicale e di tempo, per permettere di tanto in tanto, la proposta di una frase melodica usata come un ritornello.

Le opere trovarono il loro schema fisso nei cinque atti tipici della tragedia dopo un prologo scritto per l'adulazione del Re e che spesso conteneva riferimenti ad avvenimenti contemporanei o recenti riguardanti la vita del Regno. Era cantato dal coro che lo trasformava così in una cantata corale indipendente, di grandi proporzioni. Durante lo svolgimento dell'opera i cori hanno il compito di stabilire le pause e di concludere gli atti. Le figure comiche erano quasi completamente assenti e tra un'avventura e l'altra, i personaggi parlavano di gloria o d'amore. Insomma era l'opera concepita per la glorificazione del Re e della Francia. I soggetti usati da Quinault derivano in gran parte dal teatro di Corneille, ma anche dalla mitologia classica, dalla storia antica e dall'epopea medievale.

La musica usava stereotipi sicuri e collaudati. A differenza dell'aria all'italiana quella alla francese non è un numero a sé, ma è parte della scena insieme a cori, danze, duetti e al recitativo. Sicuramente i cantanti francesi erano dotati di una tecnica inferiore a quella italiana, ma ponevano più attenzione alla declamazione del testo poetico. Le arie erano irregolari e non lunghe, con una melodia priva di colorature e abbellimenti eccessivi, affidati, occasionalmente, al gusto degli strumentisti e dei cantanti. Naturalmente, gran parte delle scelte ritmiche erano mutate dalla danza.

Le scene, a volte, sono spettacolari e poco inerenti all'azione: così si succedono episodi di sacrificio, di battaglia, pastorali, funerali, processioni e interventi dall'alto di dei.

Cinque parti di archi costituivano l'ossatura dell'orchestra nell'accompagnare il coro, i cantanti solisti e nell'eseguire i ritornelli. In alcune scene si usavano i flauti o gli oboi, ma i fiati servivano a raddoppiare gli archi nelle scene concitate.

Per distinguersi ulteriormente dall'opera italiana, Lully adottò la sinfonia d'apertura "alla francese", composta da due parti lente inframmezzate da un movimento più veloce e che veniva eseguita due volte, prima e dopo il Prologo.

L'orchestra di Lully divenne famosa in tutta Europa per la coesione e la disciplina. Si racconta che fosse sempre pronto a rompere il violino in testa ad un musicista per ottenere ciò che desiderava. Per riuscire a spostare i cortigiani seduti sul palcoscenico cominciò ad imporre prezzi altissimi. L'Accadémie Royal divenne ben presto un ente indipendente dove ai teatranti veniva elargita una quota prefissata a chi prendeva parte alle prime dieci rappresentazioni.

Con queste idee di base nasceva ufficialmente l'opera alla francese che, essendo troppo nazionalista nelle scelte dei toni, a differenza dell'opera all'italiana, non ebbe emuli all'estero.

Il 27 aprile 1673 al Jeu de Paume du Bel-Air a Parigi andava in scena "Cadmus et Hermione" di Quinault-Lully, per le scene di Carlo Vigarani. Dopo un Prologo di circostanza,

ispirato a quelli di Rossi e Cavalli, per glorificare il Re e la sua vittoria sull'Olanda, mentre le arie si alternavano ai recitativi, le scene fantastiche alle danze, appariva un balletto, naturalmente, danzato dal Re.

Era il primo esperimento dell'opera che apriva una nuova serie di grandi successi: ne sarebbero seguite altre quattordici. Il Re Sole aveva trovato la sua voce e Lully la sua ombra.

Dalle paludi alle fontane

La grande trasformazione del luogo paludoso in un luogo di piacere, nel frattempo, procedeva in modo frenetico. Voltaire ne "Il secolo di Luigi XIV" afferma che il regno di Luigi il Grande rappresentò una delle quattro epoche più luminose della storia. Si possono ricordare l'età di Pericle, quella di Augusto, il Rinascimento italiano e l'epoca del Re Sole.

Contribuiscono a rendere Versailles la capitale di quest'epoca, oltre a Le Vau, Le Brun, Mansart e Le Nôtre, lo scultore Antoine Coysevaux e Pietro Francini, discendente di quei Francini giunti in Francia al seguito di Caterina de Medici, che si occupò di tutte le opere idrauliche. La maggior parte degli arredi provenivano dalla residenza di Foquet. Quando finalmente nel 1680 terminarono i lavori, i signori parigini avevano già provveduto a costruire le loro case intorno all'area del castello, trasformando il piccolo villaggio in una popolata cittadina.

Il sovrano era sicuramente il più potente d'Europa. In quanto marito di Maria Teresa poteva facilmente controllare la politica internazionale e quando, nel 1665, morì il suocero poté avanzare le proprie pretese d'ingerenza. In effetti la cospicua dote della moglie spagnola non era mai stata pagata, quindi, anche se Luigi aveva fatto una formale rinuncia ai diritti di successione spagnola, aveva la possibilità di far valere qualche diritto. La guerra contro l'Olanda finì con la firma della Pace di Nimega nel 1678 e Luigi addossò alla Spagna il pagamento delle spese di guerra. Per il decennio successivo poté aspirare a nuove conquiste e procedere ad annessioni favorito dal piegarsi dell'Inghilterra alla sua politica e dal fatto che gli Asburgo erano occupati a respingere la pressione dei Turchi.

Dopo la festa nel 1668, i lavori a Versailles subiscono un'accelerazione. Il Re chiede a Le Vau di aggiungere una nuova costruzione dalla parte dei giardini, a completamento di quello che d'ora in avanti verrà chiamato "le Château-Vaux": due padiglioni uniti da una terrazza vengono costruiti in stile contrastante rispetto al resto del castello. La facciata che era stata costruita prima del 1668 si era adeguata al simbolismo solare: ora sopra alla terrazza e ai due padiglioni vengono posti tre gruppi di quattro statue composte dalle dodici figure dei mesi. Qui vi trovano posto anche i quattro elementi. La Terra, l'Acqua, l'Aria e il Fuoco sono rappresentati rispettivamente da: Cerere, Pomona e Perseo, Nettuno, Teti e Galatea, Zefiro e Iris, Vulcano e i Ciclopi.

Il Sole è presente dappertutto. Sul Bacino che segna la fine del Viale Reale nel 1670 appare il gruppo d'Apollo sul carro tirato da quattro cavalli. Ma, soprattutto, si comincia la costruzione dell'appartamento reale, che passerà alla storia come Appartamento dei Pianeti. Il salone d'Apollo è la stanza del sovrano. Le guardie trovano alloggio nel Salone di Marte e il Consiglio nella sala di Giove. Accanto al salone di Diana e di Saturno trova posto il salone le cui finestre s'affacciano sugli appartamenti della Regina: naturalmente il Salone di Venere.

A causa di quest' enorme cantiere dal 1668 al 1674 le feste di Versailles furono costrette ad una pausa. "Le Ballet de Flore" verrà ballato alle Touilleries nel 1669, e "Mousieur de Pousceaugnac" e "Le Bourgeois gentilhomme" furono rappresentati nella residenza di Chambord. L'unica eccezione è la festa del 1670 che si svolge a Saint-Germain. Balletti, giochi, pastorali e divertimenti vari si succedono rapidamente, ma il momento clou è rappresentato da "Les Amants magnifiques" in cui Molière e Lully riescono a creare uno spettacolo completo in cui danza, la musica, la ricca decorazione, le sorprese delle macchine teatrali sono sapientemente bilanciate. L'argomento era stato suggerito dal Re e lui stesso danzerà il Prologo interpretando Nettuno e il balletto finale nel ruolo di Apollo. Dopo undici rappresentazioni il sovrano si farà sostituire da due cortigiani e deciderà di non danzare più in pubblico, segnando la fine della popolarità del ballet-de-cour.

Negli "Amants" per la prima volta, si ha un esempio di teatro inserito nel teatro: la corte osserva una corte che guarda uno spettacolo.

La fine della partecipazione attiva del Re agli spettacoli arriva in contemporanea con il compimento del simbolismo solare: il Sovrano non è più giovane, ha raggiunto la maturità. I pochi ballets che si svolgeranno, "Le Triomphe de l'Amour" o "Le Ballet de la Jeunesse", verranno considerati spettacoli ormai fuori moda.

Dal 4 luglio al 31 agosto 1674 si svolge "la festa". Una stessa festa che, dilatandosi per due mesi è divisa in sei parti. I lavori sono finiti e lo spazio è tanto: c'è posto nel castello e nel parco e quale modo migliore per mostrare il risultato del restauro alla Corte? Il 4 luglio si comincia con la seconda "tragedie-lyrique" di Lully, "Alceste, ou le triomphe d'Alcide", presso la Court del Marbre, mentre nel nuovo appartamento reale si svolge il festino. Una settimana dopo il delizioso Trianon di porcellana è la scena della pastorale. Il "Malade imaginaire" trova posto nelle aiuole davanti alla Grotta di Teti. "Les Fetes de l'Amour et de Bacchus" avranno come scenografia di nuovo i giochi d'acqua della grotta e la stessa sera, presso la Court de Marbre, si svolgerà la più meravigliosa cena mai vista. Il 18 agosto è il turno dell'Orangerie e di Racine con la sua "Iphigénie" seguita dai fuochi artificiali sul Gran Canal illuminato sontuosamente. L'apice si raggiunge il 31 agosto: all'una del mattino il Re e la corte s'imbarcano su vascelli dorati e gondole per percorrere il Canal. Il mago Vigarani ha riservato ai naviganti una sorpresa: improvvisamente centinaia di statue illuminate, fontane, mostri marini conducono i partecipanti verso un Palazzo di Teti, scintillante di fuochi, come ci racconta Felibien, "color rubino, smeraldo e topazio... mentre la musica si diffonde nella notte proveniente da gondole illuminate". Infine un ulteriore colpo si scena: dei delfini appaiono sull'acqua.

Tutto questo splendore merita di essere osservato più da vicino. Cominciamo da "Alceste". La scelta della trama è sicuramente attinente al felice ritorno del Re dalla conquista della Franca Contea: Luigi si è dimostrato un gran comandante avendo trascorso, nelle campagne del 1672 e del 73, quasi trecento giorni sui campi di battaglia. Dopo la cena, naturalmente a suon di musica, intorno alle otto la Corte si reca alla Court de Marbre. Nella bella incisione di Le Pautre si vedono i cori collocati a sinistra e a destra, divisi in due come l'orchestra composta da quarantacinque musicisti con tante tiorbe e bassi, mentre il Sovrintendente Lully, con il pericoloso bastone in mano, sta nell'angolo nel gruppo di sinistra, vasi e piante adornano la scena ottimamente illuminata.

La rappresentazione inizia nonostante le proteste che gli attori del Marais avevano avanzato nei confronti di Quinault. Tratta dalla tragedia di Euripide si può definire a tutti gli effetti una "tragedie en musique" scritta per la glorificazione del sovrano e per la Court de Marbre. Nel secondo atto le armate degli assediati e degli assediati dialogano in due cori in stereofonia - che tanto piacciono al sovrano -, rappresentazione dell'assedio portato dal Re alla città di Maestricht.

Dopo quella sera, “Alceste” fu replicata moltissime volte fino al 1754. Le sue arie e i suoi brani strumentali, ridotti nell’organico e raccolti anche in suites, divennero popolarissimi e la poesia del libretto oggetto di sola lettura. Le reazioni dei letterati furono le più diverse: Racine e Boileau non si espressero, mentre Perrault la difese a spada tratta, dando vita alla “Querelles des anciens et modernes” in cui sostiene la superiorità dell’opera di Quinault-Lully rispetto alla tragedia di Euripide.

La seconda giornata è l’11 luglio. Il Trianon di Porcellana era stato voluto da Luigi agli albori del suo amore per la Montespan. Deve il suo nome alla copertura di maiolica dei muri esterni. Felibién ci racconta che questo piccolo gioiello era oggetto di ammirazione da parte del mondo intero “... non ancora cominciato alla fine dell’inverno, si trova già fatto in primavera, come se fosse nato dalla terra insieme ai fiori dei giardini che lo circondano...”. Nel giardino del Trianon si trova un piccolo bosco da dove parte un piccolo viale al termine del quale si trova un ottagonone di verzura. Oltre uno dei portici che formano ogni lato si trova una palizzata fatta a semicerchio in cui sono poste statue di satiri di marmo raffigurati mentre suonano strumenti pastorali. Qui si rappresenta un intermedio di Quinault musicato da Lully: “L’Églogue de Versailles”. La Ninfa nel Prologo annuncia il programma: scopo dell’intermezzo è l’esaltazione della Gloria e dei Piaceri. L’orchestra trova posto nelle logge di destra e sinistra. Lully la dirige dando le spalle al Re e, dalla descrizione che ne fa Felibién, si deduce che fu rappresentata senza scene, in forma di concerto.

Terza giornata. E’ trascorsa una settimana e davanti alla Grotta di Teti si assiste al “Malade imaginaire”.

Siamo giunti al quarto giorno. Alla fine del Viale del Dragone si trova un Teatro in stile corinzio, preparato per “Les Fêtes de l’Amour et de Bacchus”. E’ il 28 luglio.

Il 18 agosto, dopo aver consumato, in un boschetto, una lauta cena accompagnata dagli archi e dagli oboi, il Re e i cortigiani si portano all’Orangerie per assistere all’“Iphigénie” di Racine. Al termine del viale di aranci, viene innalzato un palcoscenico protetto da delle tende. Le colonne che sorreggono la cornice sono di lapislazzuli e la porta è un insieme d’oro e gioielli. Tra gli aranci e i melograni sono posizionati dei candelabri e dei tavoli che sorreggono candelieri di cristallo.

Jean Racine non era un autore particolarmente prolifico. Tra la prima e la seconda tragedia passa addirittura un anno. Ormai gode della protezione del Re e di Colbert e, morto Molière può permettersi di prendersela comoda. “Iphigénie” è una “tragédie a machines” che narra la nota vicenda di Agamennone e di Ifigenia. Se pensiamo ai versi che descrivono la scena e le indicazioni dell’autore (Agamennone è sotto la sua tenda nel campo di battaglia) la sontuosa ambientazione dell’Orangerie non corrisponde minimamente al principio di verosimiglianza. Ma, il Sovrano che vi viene descritto serve all’apologia della ragione di Stato e l’ambientazione all’esaltazione della Francia. La sua struttura, ancora strettamente legata alla musica e agli intermedi, la rende molto simile a quel genere di tragedia per musica che Racine creerà molti anni dopo.

Sotto il Sole di Lully

Accantonati i fasti del 1674, il nostro Lully si dedica alla sua terza “tragédie en musique”. Dopo le critiche subite da “Alceste” rinuncia definitivamente al principio dell’unità. In “Thésée” le unità aristoteliche sono accantonate: la tragedia per musica non può essere trattata come quella destinata al teatro. Anche se fu messa in scena all’Académie Royale, il Prologo ricorderà le ambientazioni di Versailles e Venere, per esaltare la presenza di Luigi XIV, canterà: “Marte in

persona è qui”. Marte scenderà sulla scena in compagnia di Bellona, dea della guerra, tra squilli di trombe festanti.

Nel frattempo Perrin era uscito di galera. Terribilmente invidioso del successo di Lully, aveva stretto una società con il poeta Guichard e con il musicista De Sablières molto amati a corte. Dopo vari tentativi erano riusciti, nel 1674, ad ottenere dal Re un decreto per la costituzione dell’“Académie Royale des spectacles”. Lully si fece trovar pronto a dichiarare guerra a Guichard. Le ostilità si chiusero tre anni più tardi, dopo un’infinità di processi e la morte di Perrin avvenuta nel 1675, quando il Re privò i superstiti del privilegio. Lully aveva eliminato anche questi concorrenti ed era di nuovo pronto a partire.

Padrone assoluto, scrive in media due lavori l’anno. Tra il ’75 e il ’76 si succedono “Le Carnaval” e “Atys” che segna il pieno raggiungimento della forma drammatica. Questa opera è seguita da “Isis” andata in scena l’anno successivo a Sain-Germain che è considerata uno dei capolavori del ’600 per quanto riguarda la difficoltà della trama e delle scene. A corte fu accolta con un certo imbarazzo perché i temi trattati, la dissolutezza e l’infedeltà, alludevano alla Montespan, riconoscibile nel personaggio di Giunone. Questo azzardo costò caro a Quinault che, non godendo del favore della corte non scrisse più i libretti fino al 1680. Per riparare il malfatto Lully rielaborò la “Psyché” di Molière. Dopo “Bellerophon”, il cui testo fu firmato da Thomas Corneille e da La Fontanelle e di cui esiste la partitura a stampa originale, Quinault, perdonato, poté firmare il libretto di “Proserpine”. Il 1681 ospitò la prima del balletto “Le triomphe de l’Amour” e il 1682 finalmente l’importante “Persée” che ebbe il suo primo allestimento al Palais-Royale. Nel narrare la vicenda, tratta dalle Metamorfosi di Ovidio e suggerita dal Sovrano, gli autori si servivano di ben sei personaggi principali che esaltano le virtù infinite di Luigi XIV impersonato da Perseo, eroe contemporaneamente divino ed umano: il buon Lully non si lascia scappare la possibilità di adulare il Re e nel Prologo fa dire: “Nulla ho composto con altrettanta passione e dedizione come la musica per questa tragedia”. Nonostante la complessità dell’opera, tutto lo spettacolo è estremamente unito anche grazie ad un tema proposto nella sinfonia d’apertura e ripreso ripetutamente durante la tragedia. Nel luglio dello stesso anno, la Corte assistette a “Persée” nel maneggio della Gran-Écurie trasformata un teatro, il cui pavimento era ricoperto di foglie e i lati adornati da aranci, statue di fauni e lampadari.

L’idea del “Phaeton” era stata di Racine. Ma non se ne era fatto nulla. Allora Quinault e Lully, nel 1683, scrissero l’opera che andò in scena dapprima a Versailles – ma senza l’uso di macchine teatrali – poi, usufruendo di una grande messinscena, a Parigi. Il Prologo è cantato da Astrée e Saturno che desiderano regalare agli uomini una nuova età dell’oro perché il Regno di Luigi XIV ormai lo permette. Però il resto dell’opera non sembra poter realizzare questo desiderio in quanto è il racconto di un personaggio la cui ambizione lo porta al fallimento completo. Si tratta, unitamente ad “Atys”, del lavoro più amato e conosciuto dal pubblico. Con il nome di “opera del popolo” fece cantare numerose generazioni di francesi in quanto almeno trentanove arie entrarono nel repertorio della chanson.

A questo punto bisogna riflettere su quello che accade a Versailles. Il Marchese di Sources racconta: “... Il 6 maggio 1682, il Re lascia Saint-Cloud per andare a stabilirsi a Versailles, cosa che ha desiderato da tanto, sebbene fosse ancora piena di muratori ... Egli ama questa casa con una passione smisurata ...”. La Corte svolge la sua vita in un cantiere aperto di 36.000 operai. In effetti, appena presa residenza, tutti dovranno trasferirsi a Fontainebleau per l’estate.

Saint-Simon subito dirà: “E’ inaudito! La corte per sempre in campagna!”. Ma il sovrano che ha scelto di trasferirsi è un uomo maturo e consapevole, molto diverso dal giocoso ballerino che si esibiva in sontuosi abiti di scena. La terrazza che univa i padiglioni dello “Chateau-Neuf” sta per

scomparire per dar spazio alla Galleria degli Specchi che sarà dipinta da Le Brun con immagini della vita del Re e non più con storie di dei. La camera del Re, il Salone d'Apollon, a breve, verrà lasciata dal Re per un'altra stanza. Anche il parco che aveva ospitato le sontuose feste, non viene più usato per tale scopo. In poche parole si assiste al tramonto del simbolismo solare. Anche gli argomenti mitologici delle opere di Lully lasceranno il posto ai temi epici.

Il Sovrano sta mutando le sue posizioni.

La mano di Teti

Intanto che il sovrano era impegnato a riorganizzare la propria vita e quella dei cortigiani, Lully procedeva come un rullo compressore.

Il 1683 ospitò una delle vicende più spinose della vita di Lully. La Chapelle Royale è sicuramente un luogo, ma anche un'istituzione della musica deputata al servizio religioso. Qui si eseguivano Messe e Mottetti, ma non nelle festività più importanti in cui si ascoltava il "cantus planus". Un articolo della rivista "Mercure galant" dell'ottobre del 1679 ci offre uno spaccato della vita della Chapelle. Si doveva eseguire il famoso "Te Deum" di Lully che, per dimensioni e qualità, doveva rispondere alle aspettative del Sovrano: "C'erano oboi, flauti, trombe, timpani insieme ai Veintquatre-violons, in tutto centoventi persone che cantavano e suonavano gli strumenti". Il maestro della Cappella Reale dal 1680 era Charles-Maurice Le Tellier, arcivescovo di Reims coadiuvato da quattro vice – maestri che si dividevano l'anno in "quarti", occupandosi di attività religiose, ma anche dell'educazione dei ragazzi della Cappella (per questa attività avevano una sovvenzione di quaranta soldi al giorno per ogni ragazzo). Dovevano controllare il procedere delle prove vocali e strumentali e la scelta giornaliera dei Mottetti da eseguirsi per la Messa del Re. Oltre alle prove, spesso, dirigevano le esecuzioni.

Versailles era a tutti gli effetti, una complessa macchina organizzativa. Il Re, di solito, non era per nulla democratico nella scelta dei suoi funzionari. Si pensi che il sovrano per le sue feste o per i componenti dei suoi complessi musicali, poteva reclutare tutti i musicisti dell'intero paese e questi non potevano rifiutare l'incarico. Per la scelta dei quattro vicemaestri dell'anno 1683 il Sovrano, sorprendendo tutti, istituì un vero e proprio concorso che passava attraverso diversi gradi di prove con l'assicurazione di ugual trattamento. Ma, come accade oggi, e sempre accadrà, i funzionari più influenti ne mettono in pericolo l'equità. I giudici sono quattro: Il Re, l'Arcivescovo Le Tellier e i "valletti" Pierre Robert, vice-maestro della Cappella e compositore per la Chambre e, naturalmente, Jean-Baptiste Lully, sovrintendente della musica e segretario di Sua Maestà. Grazie al "Mercure" del marzo 1683 sappiamo come andò. Il Re, dopo aver dato notizia del concorso a tutte le Cappelle di Francia e aver pre-selezionato quindici aspiranti, sui trentacinque giunti a Versailles, fa lavorare ognuno ad un Mottetto che sarà eseguito alla Messa Reale. Come si può ben immaginare Robert ha un suo protetto in Goupillet e anche l'arcivescovo ha una sua preferenza in Minout. E che dire di Lully? Naturalmente egli invita il Re a scegliere Colasse. Stranamente M.A. Charpentier non partecipò al concorso con la scusa di un'indisposizione. La verità è che a quel tempo ricopriva un posto che lo soddisfaceva (era Maestro della Cappella del Delfino) ed inoltre era stimato da Luigi. Poi, buon per lui, non era particolarmente ambizioso e lasciava Lully ad affaccendarsi attorno alle cariche e ai monopoli.

Il Sovrano decise di cedere alle richieste dei tre importuni affidando un trimestre a testa ai loro protetti, ma riservandosi l'ultimo per un musicista che l'aveva profondamente colpito: Michel Richard de Lalande di cui avremo modo di parlare.

Un tentativo democratico finì per fallire: come abbiamo già constatato Lully sapeva come imporsi al Re e il Re non poteva far a meno di lui.

Essendosi la corte stabilita a Versailles non potrà più recarsi agli spettacoli parigini: quindi sono l'opera e la commedia che si recano a corte. Attraverso il teatro, la danza la musica e i divertimenti si fissa una regolarità quasi giornaliera. C'è bisogno di quel mai costruito luogo teatrale. Nel 1681 Colbert e il Re avevano pensato a due sale che potessero supplire alla mancanza di un teatro. Potendo osservare le piante di Vigarani e Mansart si vede che nell'ala Nord si progetta una grande sala per il balletto e per la tragedia in musica che permetta l'uso anche delle macchine teatrali. Ma la morte della Regina Maria Teresa, e successivamente quella di Colbert nel settembre dello stesso anno, blocca le idee e i divertimenti per tutto il 1683. Nel 1685 il Re approvò un progetto presentato dal Vigarani per una sala grande e accogliente quanto quella delle Tuilleries. Le sole fondamenta furono posate nel 1688.

Comunque nell'attesa di una decisione definitiva nella Corte dei Principi si prepara una sala provvisoria che verrà usata per cent'anni. Era piccolissima: otto metri di larghezza per tredici di lunghezza e con soli due ordini di gradini per lato. Il soffitto era talmente basso che M.me de Mailly si provocò un enorme bernoccolo nel tentativo di entrare nella sua loggia. Sempre Dangeau ci racconta che la ristrettezza del luogo rendeva l'aria pesante. La profondità del palcoscenico, 3 metri e 70 centimetri, permetteva solo scenografie elementari e la sala poteva accogliere, assai stipate, trecentocinquanta persone. Questo teatrino ora non esiste più. Nei rimaneggiamenti successivi ha lasciato posto alla biblioteca.

Nella riorganizzazione della vita di corte, intrapresa nel 1682, i divertimenti hanno un posto di rilievo. Se si guarda a tutto il repertorio eseguito dopo la fine del lutto fino al 1685, si assiste ad un'istituzionalizzazione dello spettacolo.

Intanto Lully proseguiva nelle sue creazioni.

Il declino dell'idea del simbolismo solare coinvolse anche la "Tragédie lyrique". "Isis, Proserpine, Persée, e Phæton", le cui storie ruotano intorno ad Apollo e al Sole, devono lasciare spazio ad argomenti epici. La nuova serie si apre con "Amadis". Andata in scena nel 1684 per la prima volta al Palais Royale è basata su una serie di romanzi cavallereschi il primo dei quali è "Amadis de Gaule", firmato da Herberay des Essorts e apparso in puntate di ventiquattro libri tra il 1560 e il 1615 e molto popolare nel 1600. Non a caso, come si è detto, l'argomento fu scelto dal Re: il motivo centrale dell'opera è l'amore fedele. Come in lavori precedenti anche qui un tema annunciato nella sinfonia d'apertura serve da collante per l'intero dramma.

E' tempo di capolavori.

Ispirata al XX canto dell'Orlando Furioso, ma tratta in verità dal "Roland furieux" di Mairet scritto nel 1640, "Roland" - 1685- è un'opera bella e affascinante. Il tema trattato, l'eroe che perde di vista l'obiettivo del raggiungimento della gloria, e la scorrevolezza del testo, esaltato da una musica intensamente drammatica, ne fanno uno degli spettacoli più amati, parodiati e ripresi. Piccinni, un secolo più tardi, rielaborò il libretto di Quinault per una sua tragedia in musica.

Tra "Roland" e le ultime creazioni di "tragédie-lyrique", Lully trova il tempo di comporre alcuni ballet de cour per i giovani principi che devono far pratica nella danza: del 1685 sono

“L’Idylle sur la Paix” e “Le Temple de la Paix”. L’anno successivo il nostro autore è colto da un furore sacro. “Armide e Renaud” segna l’ultima opera che vede Quinault, stanco e malato, come librettista. Il testo era stato scelto da Luigi, ma il Re non poté mai assistervi a corte a causa delle nuove tendenze religiose che vi si respiravano: l’argomento verteva sull’amore che evidenziava la debolezza dei protagonisti e il rilievo dato alla storia passionale non trovava consensi. L’opera sopravvisse nell’apprezzamento da parte del pubblico e il libretto servì a Gluck per la stesura di un suo dramma per musica.

Servendosi ora di Campistron come librettista, Lully produsse la sua ultima opera compiuta. “Acis et Galatée” è una «pastorale héroïque», commissionatagli dal Principe Vendôme per onorare la presenza del Delfino ad una festa nel Castello d’Anet. E’ una sorta di ritorno al passato in quanto divertimento mitologico che riprendeva un tema molto amato dalla pittura francese. Se le scene comiche erano state bandite dalla “tragedy-lyrique” qui vi ritrovavano posto.

Anche gli eroi, che si sentono immortali, hanno il loro tallone di Achille. Proprio “Achille et Polixène” segnò la fine di Lully. Fu terminata dal fedele Pascal Colasse e indicò indelebilmente la strada da intraprendere per le creazioni successive di questo genere che tanto portò ad un Sovrano, ad una nazione, e ad un uomo che la mano di Teti non aveva protetto a sufficienza.

Come un cerchio che si chiude, chi vuole, ritorni al inizio del saggio per rileggere la storia della morte di Lully. Noi dobbiamo andare avanti e raggiungere la fine del “gran secolo”.

DALLA FRANCIA ALL'EUROPA

*Troppo amai la guerra. Non imitatemmi in questo.
E non imitatemmi nelle spese pazze che feci.
(Testamento di Luigi XIV)*

Il Sole si oscura

Troppo spesso si è data la colpa del “cambiamento” del Re alla comparsa, nella sua vita, di M.me de Manteinon. L'amore per colei che fu definita “l'istituttrice di Francia”, non fu la causa, ma la conseguenza. Il Re si è stabilizzato nella routine quotidiana della corte di Versailles. Il rapporto con la Montespan si è disgregato esattamente come il Trianon di Porcellana ormai abbandonato. L'assolutismo di Luigi in campo politico si era fatto sentire anche in campo religioso. La religione, nella visione del Re, era un'importante arma al servizio della potenza e della glorificazione della Francia. Perciò il Sovrano aveva concepito una teoria gallicana della Chiesa Cattolica in cui la scelta della gerarchia, cercando sempre di rimanere in seno alla Chiesa di Roma, doveva essere subordinata alle scelte del Re. Ma il grande passo fu compiuto nella revoca dell'Editto di Nantes nel 1685, in cui si poneva fine alla tolleranza della confessione protestante. A chi si convertiva venivano risparmiate le violenze perpetrate dai Dragoni Reali. La maggior parte degli Ugonotti furono costretti a emigrare.

Anche i Cattolici ebbero i loro problemi. Il movimento giansenista, che proponeva il ritorno ad una rigida austerità nel campo dell'etica e che aveva la sua sede nell'Abbazia di Port-Royal fu perseguitato fino a che non si ottenne la chiusura del monastero con una bolla di papa Clemente XI e lo stesso sovrano, nel 1710, ordinò la distruzione dei muri dell'Abbazia. Luigi ebbe violenti scambi d'idee anche con Alessandro VI e Innocenzo XI. Il movimento quietista fu perseguitato. Il Re nel 1695 fece arrestare M.me de Guyon sostenitrice di questa corrente e ne ottenne la scomunica nel 1699. L'Abate di Choisy scrisse: “Il Re decise di dirigere il proprio zelo e bandire l'eresia dai suoi stati. Questo pensiero occupò la sua mente fin da quando aveva assunto il potere”.

In questo clima comincia la storia con la Manteinon. Saint-Simon non tarda a definirla “un'odiosa, con una lingua da vipera”. Il Re quarantatreenne è rimasto vedovo e sorprende tutti i cortigiani. Nella notte tra il 9 e il 10 d'ottobre del 1685 si sposa come un uomo qualsiasi. Sposa una donna molto bella, sua coetanea e che da molti anni si occupa dell'educazione dei suoi figli legittimi e non. Benedetta Craveri, nel suo “Amanti e Regine” (Adelphi, 2005) giustamente paragona la storia di Francois d'Aubigné a quella di “Cenerentola” narrata, proprio in quegli anni da Charles Perrault. Ma con una differenza: se Cenerentola era di nobili natali, Francois era di umilissime origini. Infatti il padre era un poeta ugonotto che aveva scontato anni di prigione accusato di aver sedotto una giovane donna. Con la famiglia si era trasferito nella colonia della Martinica. Una volta rientrati in Francia, Françoise era stata affidata ad una zia che la riconvertì al protestantesimo, nel tentativo di far tabula rasa delle idee cattoliche che le erano state inculcate dalla madre. La permanenza presso un'altra zia, che le faceva fare la guardiana delle oche, la riavvicinò alla religione cattolica. Trascorsa l'adolescenza presso le Suore Orsoline – da qui la sua insofferenza verso i conventi e l'educazione che vi s'impartiva – trovò una via di fuga nel prematuro matrimonio con l'anziano poeta Scarron, che dopo averla introdotta nei salotti letterari di Parigi, la lasciò vedova e carica di debiti. Nei salotti conosce la Montespan che ammira la sua dolcezza e la sua grazia. Queste doti convincono il sovrano ad affidarle l'educazione dei suoi figli

che elargirà con l'affetto di cui lei non aveva mai goduto. Il tipo di religiosità di Françoise, ormai divenuta Marchesa di Manteinon, è ragionata e sicura. Divenuta regina segreta di Francia, realizza un progetto che le sta molto a cuore. Luigi era stato sempre sensibile ai poveri, soprattutto se ufficiali del suo esercito. Nel 1670 aveva creato "Gli Invalidi" con una scuola per i figli degli ufficiali invalidi o caduti in guerra. Nessuno mai aveva pensato all'educazione delle ragazze. Detestando i conventi creò una scuola per le giovani destinate alla buona società in cui ci si occupava di imparare le buone maniere, a ben conversare e ad essere istruite nelle arti. Così il Collegio di Saint-Cyr fu edificato molto velocemente sui progetti di Mansart che, però, aveva scelto un luogo decisamente insalubre circondato da paludi. Secondo i modelli dei Gesuiti il teatro era la scuola migliore.

Avevamo lasciato Jean Racine e la sua "Phèdre" nel 1677. Dopo questo successo decide di ritirarsi dalle scene. Nello stesso anno, assume il ruolo di storiografo di corte accanto a Boileau. Appunto con "Phèdre" nell'80 si apre la stagione della gloriosa Comédie Française. Nell'85 Boileau e Racine fanno parte della Petite Académie. Imitando il repertorio gesuita la Maintenon decide di far rappresentare alle ragazze, che sostenevano anche i ruoli maschili, "Jonathas" di Duché de Vancy per la musica di Moreau. Nella sua idea educativa il teatro aveva una doppia finalità, quella di imparare a sostenere una conversazione chiara e convincente e quella di imparare in maniera piacevole, i soggetti religiosi. Anche la musica occupava una posizione di rilievo nell'educazione religiosa. Nei libri musicali delle ragazze sono presenti mottetti a una o due voci con accompagnamento, firmati da La lande, Mouret, Campra, Nivers e Clèrembault. Spesso sono melodie semplici che accompagnano testi zuccherosi.

E su questa falsariga nacque "Esther". La Maintenon scrive a Racine pregandolo, nei suoi momenti liberi, servendosi di qualche soggetto pietoso e morale, di comporre un cantico che unisca il canto alla recitazione la cui rappresentazione sarà beneficio solo del collegio e senza pubblico. Questa missiva provocò nell'ormai tranquillo Racine in una grande angustia. Da un lato non aveva più intenzione di scrivere, dall'altro come si poteva dire di no alla moglie del Re? Decisosi favorevolmente scelse come soggetto la storia di una giovane donna sposata dal re nonostante l'incertezza dei suoi natali e che intercede presso di lui per la salvezza del suo popolo. La Parte musicale fu affidata a Jean Baptiste Moreau che era stato introdotto a corte dalla Delfina Vittoria di Baviera ed era legato alla musica personale del Re, per il quale aveva scritto "Les Bergers de Marly" un divertimento andato perduto. Sappiamo che morì a Parigi nel 1733 dopo esser stato maestro di cappella in Provenza. Il 26 gennaio 1689 alla presenza di quella parte della Corte che aveva ricevuto l'invito dalla Maintenon – naturalmente il Re era tra questi – si ha la prima rappresentazione di "Esther". Il successo è straordinario. Alle repliche il Re dava personalmente al portiere l'elenco degli invitati. Volle che vi assistessero anche la Delfina, il Duca d'Orleans, tutti i principi e il Re d'Inghilterra. La stessa M. de Sévigné, che ama moltissimo Corneille, deve dire: "Racine si è superato: ama Dio come amava le sue amanti; è fatto per le cose sacre come per quelle profane! ... è una cosa non facile da rappresentare che non sarà mai imitata ... ha creato un perfetto rapporto nella musica, nei versi, nel canto e nei personaggi". Mettendo insieme la musica e i versi Racine aveva creato la "melotragedia" per dirla con Alfieri, sostenitore delle opere teatrali del francese. E' probabile che il Re ne fosse tanto affascinato perché assomigliava ad un "ballet de cour", ma di argomento religioso, che tanta parte aveva avuto nella sua educazione e in quella dei suoi figli.

Abbiamo tutti gli elementi per credere che "Esther" fosse stata rappresentata proprio bene per il semplice fatto che Racine era riuscito ad adattare lo spettacolo a delle attrici di sedici anni. Ma era ugualmente un'opera complessa. In nessuna altra tragedia ci sono ben tre cambi di scena. Il primo atto è ambientato negli appartamenti di Esther, il secondo nel Palazzo di Assuero e il terzo in un giardino accanto ad un salone dove si è appena svolta una festa. Lo scenografo dell'opera Berens

creò le scene e i costumi, sontuosi abiti ricamati di pietre. Tutto doveva esser stato fatto senza economia. Infatti la Manteinon spese 24.000 lire per comprare i gioielli che erano serviti per i “ballet de cour”. Quando Saint-Cyr fu chiuso nel 1790 furono trovati, ancora ben conservati, accessori delle guardia, il trono di Assuero e altri arredi di scena.

Le ragazze vennero preparate direttamente da Racine che fu molto soddisfatto del suo lavoro. In particolare una giovinetta di sedici anni, Marie Marguerite le Valios de Villette, che diverrà M.me de Caylus, che interpretava i ruoli principali di Esther e poi di Athalie fu giudicata da Voltaire come “l’ultima che ha conservato la declamazione di Racine: ella recita ammirevolmente”. La parte musicale fu affidata a Nivers che sedeva al clavicembalo e i musicisti della Camera del Re formavano l’orchestra, mentre ventiquattro allieve, coadiuvate dalle cantanti della Camera, costituivano il coro.

“Esther”, nella perfetta unione della musica con il verso, crea una fortissima atmosfera ricca di emozioni. Le scene sono saggiamente bilanciate tra il declamato e il cantato che Voltaire definisce “melopea”.

Ma come tutte le cose che hanno successo possono provocare invidie, gelosie e timori, così anche “Esther” ebbe anche delle critiche negative. Il curato di Versailles e il Vescovo di Chartres furono feroci: temevano che le ragazze, divenute delle “stelline” non volessero più occuparsi dei salmi di Nivers per intraprendere la carriera teatrale. Così la Manteinon decise di dare una svolta a Saint-Cyr che nelle sue intenzioni non avrebbe mai dovuto essere un Convento. I programmi educativi “mondani” subirono radicali modifiche ed “Esther” cessò di essere rappresentata nel 1690. La seconda tragedia commissionata a Racine non trovò l’approvazione del Re, anche se il Sovrano fu presente alla prima nel gennaio del 1691. “Athalie” fu rappresentata senza costumi e senza scene e solo pochi intimi della Corte poterono assistervi. I temi trattati non erano certo un esempio di moralità in quanto gli antenati della regina Athalie avevano perpetrato persecuzioni e dimostrato idolatria ed empietà. Il meraviglioso equilibrio raggiunto in “Esther” non è certo presente in questo lavoro. La musica di Moreau era presente solo negli intermezzi, niente a che vedere con la fusione perfetta dell’opera precedente. La Manteinon e il Re non furono soddisfatti della tragedia. Qualche altra opera teatrale animò ancora Saint-Cyr: nel 1692 l’abate Boyer crea “Jephté” e nel 1695 “Judith” per la musica del solito Moreau. I primi anni del 1700 videro passare nel Collegio “Jonathas” di Duché de Vancy per le musiche di Desmarest, seguita da “Absalon” e “Débora”. Ma la musica è presente solo negli intermedi. Sappiamo di una rappresentazione di “Athalie” negli appartamenti privati della Manteinon alla presenza di un pubblico molto ristretto. La Duchessa de Bourgogne vorrà mettere in scena l’ultima opera di Racine nel Carnevale del 1702 con ricchi costumi. Si affidò al celebre Baron ex-attore della Comédie Française. Lei stessa e alcuni cortigiani ne furono gli interpreti. Essendone state proibite le pubbliche rappresentazioni “Esther” e “Athalie” rimasero nel repertorio segreto di Saint-Cyr, fino al 1716. Il “secolo di Luigi XIV”, per quanto riguarda il teatro, era già finito nel 1697 quando la Comédie-Italienne venne costretta ad andarsene da Parigi, perché le sue rappresentazioni erano state bollate come scandalose e contrarie all’oscuro spirito religioso che aleggiava in tutta la Francia.

Aria nuova a corte

Se l’animo del Sovrano stava cambiando, ciò avveniva di pari passo con la storia che, inarrestabilmente, si evolveva e cambiava corso. L’Inghilterra aveva lasciato la Francia per allearsi

con l'odiata Olanda e Vienna aveva respinto i Turchi dopo l'assedio del 1683. L'Olanda, l'Inghilterra, la Svezia, la Spagna e l'Impero asburgico e persino la Savoia e altri piccoli stati si erano uniti nella Lega di Augusta per portare guerra alla Francia. Quando quest'ennesimo conflitto finì con la pace di Ryswick, firmata nel 1697, Luigi capì che lo strapotere della Francia si era concluso. Per la prima volta ne usciva senza alcuna annessione di territori. Alla morte di Carlo II di Spagna, avvenuta il 1° novembre 1700 avrebbe dovuto salire al trono, designato come erede dallo stesso Carlo, il nipote di Luigi, Filippo d'Angiò. Si era pronti per un'altra guerra tra Luigi e la Lega, con il Duca di Savoia Vittorio Amedeo II che fino al 1703 fu alleato di Luigi per poi passare alla Santa Alleanza. Questa guerra si concluse dieci anni dopo quando il trattato di Utrecht consacrò Filippo V come Re di Spagna. La Francia, dopo un mezzo secolo di conflitti, ne era uscita estremamente indebolita e con i forzieri dello stato completamente esauriti.

Dal 1685 la vita quotidiana a Versailles si svolgeva con ritmi scanditi e ripetuti. Tutte le mattine si ascoltavano Mottetti nella Cappella. La musica aveva un posto di rilievo durante la cena reale. Gli spettacoli musicali erano presenti negli appartamenti della corte tre volte alla settimana e il ballo concludeva questi divertimenti. I musicisti del Re sono aiutati dall'Accadémie Royale per la rappresentazione dei drammi per musica, mentre la Comédie-Française e la Comédie-Italienne si occupano della commedia e della tragedia. Nella piccola sala della Corte dei Principi si rappresenta Racine, Corneille, Molière, Campistron, Monfleury e Quinault, mentre per quanto riguarda le tragedie lyrique, quasi sempre, va in scena Lully e a volte Lalande, sempre tanto amato dal Re. A proposito di Michel Richard Lalande vale la pena spendere due parole sulla sua figura. Uno dei motivi del perché Luigi XIV e Lalande furono così uniti fu una tragedia familiare che li accumulò. Nell'aprile del 1711 due delle figlie di Lalande e il Delfino morirono di vaiolo. Il cognome del musicista era Delalande, ma il sovrano lo chiamava affettuosamente con il nomignolo di Lalande. Del famoso concorso del 1683, che lo portò alla Cappella, già abbiamo raccontato. Da quel momento, naturalmente dopo la morte di Lully, la sua carriera a corte fu folgorante. Nel 1689 era Sovrintendente e nel 1695 Maestro della musica della Chambre. Le sue figlie Marie-Anne e Jean saranno, insieme a Marguerite-Louise cugina di Couperin, furono le prime voci femminili ad occupare un posto di cantanti nella Chapelle. Se Lalande fu un importante innovatore nella mottettistica sacra francese, non si può dire altrettanto delle sue opere profane in cui è presente lo stile dell'eterno Lully. Nell'animo del Sovrano, fin dal concorso dell'83, Lalande era stato designato come successore di Lully: infatti mai nessun compositore a Corte ebbe tanto potere e godette di tanta regale amicizia che gli permise di proteggere compositori importanti come Destouches.

I sovrintendenti erano in due a dividersi l'anno in semestri e sebbene dovessero occuparsi della musica profana del Re, avevano il potere di intervenire nella musica sacra. Nelle occasioni particolari, come una nascita reale o una vittoria della Francia, le funzioni dei Sovrintendenti di corte si intersecavano. Di tanto in tanto scoppiava "la guerra del Te Deum". Il compito di organizzare i festeggiamenti ordinari era del Maestro della Chapelle, ma per le feste straordinarie doveva intervenire il "primo gentiluomo". Il Sovrintendente deve far cantare il "Te Deum", ma l'esecuzione è compito della Chapelle. Insomma, tutte le volte che si presentava questa situazione la battaglia scoppiava feroce. Il problema fu risolto da Lalande quando pretese la riunificazione delle due cariche.

Tornando alla riorganizzazione dei divertimenti reali è palese che il parco di Versailles non rispondeva più alle nuove esigenze. Continuava ad andare benissimo per belle passeggiate e piccole "crociere" su un "Gran Canal" illuminato dal chiaro di luna e con accompagnamento musicale. Il teatro troverà posto nell'Orangerie, nella Grand Écurie e nella piccola Sala della Corte dei Principi mentre i concerti si svolgeranno nello Scalone degli Ambasciatori, nelle Gallerie e nei Saloni, ma anche presso il Nuovo Trianon. Delle grandi feste all'aperto non resta che il ricordo: da ora in poi

si svolgeranno solo all'interno del Castello. Di questi luoghi meravigliosi pochi sono ancora visibili. Il Palazzo del Nuovo Trianon che troneggia nel parco di Versailles, non è quello fatto costruire da Luigi. Noi sappiamo che il luogo, demolito nel 1703, era diventato meta di passeggiate regolari dal 1688. Il Re vi arrivava sul Canale navigando attorniato dalla musica di Lully. Alle otto di sera vi si teneva il concerto seguito da una cena, servita nel Peristilio. Perduto è anche il bellissimo Scalone degli Ambasciatori dove si svolgeva giornalmente la musica per il Re. Era degna anticamera del Grande Appartamento - anche questo molto diverso dall'attuale - dove si giocava a biliardo, si ballava e si faceva musica.

Tutti questi luoghi rientravano nelle scelte relative al nuovo cerimoniale volute dal Re. Si pensi che tutto era rimasto fermo all'epoca di Francesco I e il nuovo cerimoniale resisterà, immutato, sino alla Rivoluzione.

Ma le feste non saranno più così tante. Al piacere del Re si sostituisce l'abitudine o la circostanza. Nascite reali e matrimoni sono il pretesto per far musica fino al 1700. Da questa data alla morte di Luigi nel 1715 tutto subirà un arresto. L'ultima festa degna di questo nome ha luogo nel 1685 per festeggiare le nozze del Duca di Bourbon con M.lle de Nantes, figlia del Re e della Montespan. Le cronache narrano di una gondola ornata d'ori, di una triremi e di una quadriremi sulla quale arriva la sposa, mentre i musicisti stanno su un vascello suonando archi, oboi, trombe e timpani. Dopo la festa e la cena presso il Trianon, verso le 23 si risale sulle gondole per assistere ai fuochi d'artificio sul canale. Tutto il parco e il castello sono illuminati in modo meraviglioso. Questa è la giornata che precede le nozze. Il giorno dopo ha luogo la cerimonia nella Cappella seguita da un sontuoso pranzo con accompagnamento di musica e da una bella esecuzione de "L'Eglogue de Versailles" presso lo Scalone degli Ambasciatori. La giornata si conclude con una festa danzante nel Salone delle Guardie. Bello. Come al solito magnifico, ma assolutamente non originale.

Per il Delfino, appassionato di caccia e di sport equestri in genere, si organizza un carosello nella Grand Ecurie a cui viene tolta la pavimentazione a tempo di record. Lo spettacolo equestre è tratto dalla "Histoire des querus de Grenade" e s'intitola "Les Galantes Mores". Lully, ancora vivente, ne scrive la musica. Questo Carosello non rimarrà isolato: "Le Carousel de Alexandre e Thalestrie" vedrà la partecipazione di cinque dame e di cinque cavalieri tra cui il Delfino, il cui entusiasmo giovanile sembra dare nuova linfa alla corte.

Il nuovo calendario stabilito dal Re prevede che tutti i lunedì, i mercoledì e i venerdì abbiano luogo gli "Appartements" termine che designa una festa che si svolge negli appartamenti del Sovrano, durante la quale egli regala ai suoi ospiti, musica, ballo, giochi e rinfreschi. Si può assistere al concerto dei cantori della Chambre accompagnati da archi e dal clavicembalo. Nel Salone d'Apollo risuonano le musiche di Lully. Dopo il gioco i partecipanti possono prendere posto in due piccole tribune situate nel Salone di Marte per partecipare al ballo. Nel Salone di Mercurio si gioca a "Tavola Reale" e il biliardo si trova nel Salone di Diana. In quello dell'Abbondanza e in quello di Venere sono allestiti i rinfreschi. La musica viene seguita con attenzione. Al concerto si eseguono atti d'opere di Lully e di altri autori.

Se di quello che veniva eseguito negli "Appartements" non sappiamo poi tantissimo, della vita teatrale di Versailles siamo il grado di ricostruire molto. Poiché gli attori venivano da Parigi si dovevano rimborsare loro tutte le spese di trasferta che venivano annotate pedissequamente nei registri. Sappiamo che le compagnie arrivavano due volte alla settimana e che dal 1682 alla morte del Re, la piccola Sala della Corte dei Principi ospitò quasi milleduecento spettacoli teatrali di commedia, tragedia e delle divertenti improvvisazione della Comédie Italienne. Gli autori sono naturalmente, Molière seguito da Corneille, poi Racine e altri autori minori. Ciò che è particolare è

il fatto che tra il 1682 e il 1715, tutti gli spettacoli, melodrammi compresi, che si svolgono a Versailles sono riprese di lavori già collaudati - ad eccezione di "Esther" ed "Athalie" - perché le "prime" hanno luogo nei teatri parigini. Le uniche novità che si ascoltano sono le esecuzioni della Chapelle dove si canta la gloria di Dio per esaltare la gloria del Re.

Uno dei luoghi dove maggiormente si fa musica è l'appartamento della Maintenon che, dopo il matrimonio con il Re, è diventato il vero centro di Versailles. Si racconta che per poter presentare chicchessia al Re si dovesse azzeccare il momento in cui Sua Maestà usciva dal Gabinetto per attraversare l'anticamera e la Sala delle Guardie ed entrare nell'appartamento della moglie. Qui furono rappresentate "Esther" ed "Athalie" per pochi eletti e le ragazze di Saint-Cyr raggiunsero Versailles accompagnate dalle istitutrici.

L'arrivo al castello della Duchessa di Bourgogne, promessa sposa del Delfino, portò una ventata di giovinezza al vecchio Re. Le cronache raccontano che Luigi, in compagnia della Maintenon, passò molto del suo tempo a far divertire la fanciulla. Della rappresentazione di "Esther" da parte dei cortigiani, guidati da Baron, abbiamo già parlato. A questa dobbiamo aggiungere le commedie di Molière che divertivano non poco la Duchessa.

Ma una serie di lutti colpirono ferocemente il vecchio Re. La giovane Duchessa morì prematuramente e così il Delfino. La fedele sposa di Luigi si adoprò per risollevarne l'animo ferito. Organizzò una serie di spettacoli che erano appartenuti alla felice giovinezza del Re Sole: in pratica fu riproposto tutto il teatro di Molière con l'infiltrazione di pochissimi altri autori.

Poi l'odiato oscurantismo religioso fece piombare Versailles in un buio in cui i ruoli femminili furono aboliti e sostenuti da attori travestiti anche se si trattava di opere in musica.

Il "gran secolo" era al tramonto. Ma prima che si concludesse, altri compositori avevano avuto la possibilità di esprimersi.

Naturalmente dopo la morte di Lully.

Intorno a Lully

Il periodo d'interregno tra Lully e Rameau fu occupato da parecchi compositori che durante la vita del Sovrintendente occuparono posizioni satellitari presso la corte. Alla sua morte qualcuno riuscì ad esprimersi ma fu costretto a rimanere nella sua scia stilistica.

La vicenda umana di André Campra è assolutamente particolare. Era nato nel 1660 in Provenza da Jean François Campra, di origini piemontesi, che svolgeva la professione di medico. Come tanti altri ragazzi la prima istruzione musicale la ricevette nel coro della Cattedrale della sua città e poi decise di abbracciare la carriera ecclesiastica. Appassionato dell'opera per musica, per anni, scrisse di nascosto correndo il rischio della scomunica. Approdato a Parigi nel 1694 divenne maestro di Cappella di Notre Dame. Famoso per le sue bellissime opere sacre - tra cui la meravigliosa "Messe des morts"- entra in stretta amicizia con il Duca di Chartres innamorato dell'opera italiana. Quando ne diventa il Maestro di musica, e mentre ricopre ancora il suo ruolo a Notre Dame, si serve del nome di suo fratello Joseph, per far rappresentare all'Opéra -siamo nel 1697- "L'Europe Galante" primo lavoro diverso dal melodramma tradizionale. Ritrovando la passione francese per la danza inventò un genere che spopolerà nel 1700: l'"opera ballet".

Totalmente priva di un'azione drammatica coerente era costantemente accompagnata dalla musica che scandiva ogni "entrèe", cioè ogni atto, atto che poteva raccontare una vicenda totalmente a se stante, oppure l'intero lavoro poteva essere ispirato ad una sola idea. Nel caso de "L'Europe galante", il cui libretto era firmato da Houdard de La Motte, il tema centrale era l'Europa e in vari modi di vivere le storie d'amore: il primo atto raccontava dell'incostanza dei francesi, il secondo esaltava la fedeltà degli spagnoli, il terzo trattava della gelosia italiana e l'ultimo della passionalità e del dispotismo dei turchi. Campra produsse, sempre in questo stile, "Le Carneval de Venice" ispirandosi ai personaggi della commedia dell'arte grazie alla perizia del librettista Regnard che ben conosceva l'Italia e i suoi costumi. Infine, esaltato dai risultati, si gettò a capofitto nella tragedia lyrique con "Iphigénie", "Idoménée", "Alcine" e la bellissima "Tancredi" del 1702. In "Idoménée" c'è una meravigliosa scena di tempesta in cui la strumentazione accompagna in modo drammatico lo svolgimento dell'azione. Tra i meriti di Campra c'è l'introduzione dell'italianissima "aria col da capo" di scarlattiana memoria. Contemporaneamente si occupava anche della musica sacra e profana inventando la cantata francese in netto contrasto con la tendenza che voleva la cantata composta in stile italiano. Apertasi le porte della corte, nel 1722, diverrà maestro della Chapelle, succedendo a Lalande e Bernier, dopo aver ripreso la vita da sacerdote e la composizione dei mottetti. Nonostante la celebrità che le sue opere gli avevano portato morì, povero e dimenticato, in un appartamento di Versailles.

Seguendo la nuova corrente ebbero un gran successo lavori come il "Carnaval de la Folie" e "Les Muses" che, prendendo in giro l'opera seria, usavano il balletto come centro dell'azione drammatica. Ma il record delle rappresentazioni all'Accadémie Royale de Music spetta al "ballèt à entrèe" "Les fetes Vénetiennes" di Campra datato 1710. Composto di tre o cinque atti in cui vengono citate arie di opera francese contemporanea, aveva come filo conduttore Venezia e la sua popolazione prendendo l'ispirazione dal volume "La ville et la république de Venise" pubblicato nel 1680 da Alexandre Toussaint.

Nonostante l'enorme successo di questi balli l'Accademie Royale andava rapidamente verso la bancarotta. Nel 1712 i debiti ammontavano a 400.000 franchi. Si cercò di correre ai ripari ristrutturando il sistema della scuola di canto, ballo e musica e di invogliare i compositori ad esprimersi meglio aumentando loro i compensi. Questi stratagemmi non funzionarono e circa la metà delle opere cadde immediatamente. L'unica eccezione fu rappresentata dalle "Fêtes de Thalie" che raggiunse le ottanta repliche grazie agli audaci costumi delle ballerine, che dapprima avevano fatto gridare allo scandalo, poi erano divenuti oggetto di curiosità. L'autore era Jean-Joseph Mouret.

Il mecenatismo non era più compito dei parigini e tanto meno della corte. Le feste e gli spettacoli venivano finanziati da signorotti di provincia. Accanto agli anatemi della Chiesa verso l'opera, si levavano le alte grida degli intellettuali della Sorbona che, nel 1692, definirono l'opera "tanto pernicioso in quanto si avvale della musica atta per sua natura, a riaccendere le passioni". Pochi anni dopo, nel tentativo di difendere la musica francese dalle contaminazioni un gruppo di critici, si diede vita a una delle tante "querelles" che da qui in poi, avrebbero contrapposto gli amanti dell'opera alla francese a quelli dell'opera all'italiana. Nei "Paralleles des Italiennes et des Française" di Ragueinet e nella "Comparaison de la musique italiene et de la musique française" di Le Cerf de la Vielle si sostiene la netta superiorità delle scelte dei francesi e della musica di Lully da prendersi come unico modello.

Vere e proprie stelle sono Colasse, Destouches, Desmarests, Charpentier e Marais, mentre si possono definire semplicemente meteore La Basse, La Guerre, Rebel, La Coste e i due figli di Lully, Louis e Jean. Un accenno merita la dinastia dei Philidor che partecipò direttamente per ben due secoli, occupando vari ruoli, alla vita musicale della corte francese. Il loro vero cognome era

Danican e il capostipite era scozzese. Philidor era un vezzeggiativo affibbiato da Luigi XIII ad un oboista della stirpe. I suoi due figli Jean e Michel suonavano l'oboe nella banda della Grand Ecurie. Il figlio di Jean, André, rivestì il medesimo ruolo dei suoi avi fino a quando fu nominato da Luigi XIV custode della Biblioteca della Musica del Re, dirigendo, contemporaneamente, una copisteria musicale, grazie alla quale ora ci sono pervenuti la maggior parte degli spartiti di musica profana del 1600. Qui si preparavano le copie destinate al pubblico di amatori dei balletti, delle Comédie ballet e delle opere di Lully. Curioso è sapere che tal André fece meglio di Johan Sebastian Bach in materia di figli: ne ebbe ventitrè, diciassette dalla prima moglie e sei dalla seconda. Quelli sopravvissuti furono tutti musicisti a corte.

Pascal Colasse era nato nel 1649. Dopo la solita carriera di ragazzo cantore, entrò nelle grazie di Lully che nel 1677 lo nominò "battitore di misura" dell'orchestra dell'Accademie Royale. Dopo dieci anni di onorata carriera divenne segretario di Lully con il compito di comporre le "parti di ripieno" di alcune composizioni orchestrali. Naturalmente le malelingue lo accusarono di plagio nell'aver inserito brani del Maestro nel balletto "Les Saisons". Ma il macigno che dovette portare sulle spalle fu dovuto dall'ultima tragedia di Lully "Achille e Polixène", che da buon discepolo si sentì in dovere di finire. Nominato vice-maestro grazie al famoso concorso, si occupò della musica della Chambre fino al 1704. Dopo la morte del maestro tentò di occupare il suo posto nel cuore del pubblico, ma inutilmente poiché le sue opere, come "Enée et Lavine" e "Astrée" furono dei fiaschi colossali. Solo "Thétis et Pelée" godette di una certa fama. Fu il pioniere dell'"opéra-ballet" con il già citato "Ballet des Saisons". Dopo essersi assicurato una pensione di 6000 lire e aver diretto l'Opéra di Lille, tornò a corte per occupare il posto di Maestro della Chambre. Quando morì, nel 1709, il pubblico non ricordava nemmeno chi fosse e a corte fu ricordato più per la musica sacra che quella profana.

Altro seguace di Lully fu Henry Desmarests. Vita avventurosa anche la sua: mentre era maestro di cappella presso i gesuiti fu processato e condannato a morte per aver sedotto una ragazza. Fuggito in Spagna divenne Maestro della Camera di Filippo V e rientrò in Francia solo nel 1722. La fortuna di Desmarests è dovuta alla "comédie lyrique" che, a differenza dell'"opera ballet", tratta coerentemente di un'unica vicenda in tutti i suoi atti e, spesso, anche nel Prologo. Collaborando con De Vancy, Desmarests firmò "Les Fetes galantes", datata 1699. In effetti in questo genere si può far rientrare anche "Les Fetes Venétiennes" di Campra.

Ma colui che superò tutti gli altri per la sue avventure rocambolesche è sicuramente André Cardinal Destouches. Nato nel 1672 crebbe presso i Gesuiti che lo portarono, a soli quindici anni, nella famosa missione di padre Tachard in Siam. Divenuto sacerdote decide di rientrare in Francia. Qui, abbandona la tonaca, ed entra nel corpo dei Moschettieri del Re. Dotato di buona voce e di ottima tecnica chitarristica si fa notare dal Principe Conti mentre canta le Chansons in caserma. Il Duca de Vendome e, soprattutto, il Principe di Monaco lo accolgono sotto le loro ali protettrici. A questo punto abbandona anche la carriera militare e comincia a lavorare con Campra componendo alcune arie dell'"Europe galantes". Nel 1698 entra nelle grazie del Re, che lo paragona a Lully. Arrivato il successo, scrive le "tragedie lyriques" "Amadis", "Omphale" e l'"opéra ballet" "Le Carneval de la folie". Dopo un silenzio di dieci anni riprende la composizione con il trionfale "Callirhoé" seguita dalle poco ben accolte "Télémaque et Calypso" e "Sémiramis". La partecipazione al balletto, danzato dal Sovrano, gli "Elementi" di Lalande segna la fine della sua carriera di compositore per abbracciare quella di Amministratore della Musica del Re ai tempi di Luigi XV. Dotato di uno straordinario senso del teatro è da considerarsi il più interessante autore prima di Rameau e il più originale dei seguaci di Lully.

I compositori di cui abbiamo appena parlato occuparono un posto centrale nella vita di Parigi, ma marginale in quella di Versailles. Marc Antoine Charpentier fu sicuramente il più

modesto e il più tranquillo. Dopo la collaborazione con Molière e la morte di Lully, ebbe la possibilità darsi al teatro per musica lavorando con la Comédie Française e con il Collegio dei Gesuiti. La sua “tragedie lyrique” “Médée” vide la luce all’Accademie Royale nel 1693. Su libretto di Thomas Corneille è un’opera importante che prevede l’uso indipendente dei violini che non sono subordinati al canto come faceva Lully. Corneille, prendendo le distanze da Euripide, da Seneca e dal fratello Pierre creò un testo incentrato sulla disperazione dei personaggi. Tenendosi lontano dalle lotte per il predominio musicale scrisse moltissimo per teatri privati.

Totalmente diverso da Charpentier, almeno nella ricerca del successo e un po’ affetto dalla sindrome di Lully, è Marin Marais. D’umilissime origini, era figlio di un ciabattino, crebbe musicalmente nel coro di Saint- Germain-l’Auxerrois compagno di Lalande. Il suo maestro di viola da gamba era il grandissimo Signor di Saint-Colombe che, quando gli fu chiesto chi fosse il più bravo dei suoi allievi, indicò Marin Marais aggiungendo, però, che era anche il più ambizioso. La sua fortuna, in gran parte costruita dalla sua furba personalità, fu l’incontro con Lully e l’aver di conseguenza ottenuto la protezione del maestro. Nel 1679, all’età di ventitre anni, sostituì Gabriel Cicognet nel ruolo di “Suonatore di viola del Re” titolo che poi ereditò il figlio Vincent. La sua carriera di battitore dell’orchestra cominciò durante la reggenza di Lully e si sviluppò all’alba del ‘700 con le “tragedie lyrique” “Alcione” e la più famosa “Sémélé”. Scrisse, per la convalescenza del Delfino, un grandioso “Te Deum”, ma la maggior parte delle sue composizioni furono dedicate alla viola che, con lui, raggiunse l’apogeo della tecnica nella scuola francese. Come strumento, la viola da gamba, aveva faticato a trovare un suo ruolo in Francia, ma a partire dal 1650 fu largamente usata e continuò ad esserlo quando i non-francesi l’avevano abbandonata da un pezzo. Tra i “pezzi caratteristici” scrisse “Tableau d’un operation de taille” in cui si descrive minuziosamente, con tanto di annotazioni in partitura, le diverse fasi di un’operazione di asportazione di un calcolo renale. Oltre alla passione della coltura dei tulipani, si dedicò all’istruzione musicale di gran parte dei suoi diciannove figli. “Alcione”, datata 1706 per il libretto di de La Motte, è tratta dall’XI libro delle Metamorfosi di Ovidio. Andata in scena al Palais Royal è un’opera interessante, ricca di scene poetiche, infernali, galanti e pastorali che rende omaggio alla tragedia lulliana, ma che si piega al genere alla moda della “Opera ballet” e all’uso dell’aria “col da capo”. Celeberrima è la “scena della tempesta”, esempio di strumentazione drammatica, che diverrà il prototipo delle scene di questo tipo, per altro inserite in molti lavori, per tutto il 1700.

Dopo queste personalità bisogna rendere giustizia a qualche altro compositore meno famoso. Tra questi: Chales Hubert Gervais protetto dal futuro Reggente di Francia, Duca di Chartres, figlio della Principessa Palatine. Ma la cosa più importante è sottolineare che il Duca era un appassionato dell’opera all’italiana e se Gervais cercò di mantenersi fedele a Lully, non sempre gli riuscì per poter assecondare i gusti del suo protettore. La più famosa delle tragedie fu “Hypermnestre” su un testo di Joseph de Lafant. Qui le scene d’amore e i “divertissements” hanno scarso rilievo a voler sottolineare l’importanza e il rispetto del testo tragico.

La prima “tragédie” di Rameau, “Hyppolite et Aricie”, arriverà nel 1733. Gli autori di cui abbiamo raccontato, in compagnia di de Montéclair, Mouret, Blaumont e altri, produssero tantissimi lavori sempre profondamente legati ai libretti di Quinault e alla musica di Lully, le cui opere cominciavano ad essere oggetto di sola lettura e a continuare ad essere rappresentate come classici al pari delle tragedie e delle commedie di Corneille, Racine e Molière. Quando si voleva andar sul sicuro, quando si voleva risollevarle le sorti di una stagione teatrale compromessa da fiaschi di lavori contemporanei o per onorare la visita di un sovrano straniero si sceglievano opere di Lully. Un giro d’affari notevole faceva da contorno a tutto questo. Si stampavano i libretti e si producevano riduzioni delle partiture, perché potessero essere eseguite in esecuzioni domestiche. Questo accadde fino alla Rivoluzione, anche quando sul “gran secolo” erano calate le ombre del tempo, ma non quelle del ricordo della gloria e dello splendore.

“Con il più assoluto diritto, noi attribuiamo al Sole il compito di reggere l’universo
Perché questo solo appare,
in virtù della sua dignità e potenza, adatto per questo compito
e degno di diventare la casa di Dio stesso...”
(Keplero)

IL TRAMONTO DEL RE SOLE

Nel registro della Parrocchia di Notre-Dame de Versailles, tra le generalità di una lavandaia e di un postiglione, è scritto: “Il 1° giorno di settembre dell’anno 1715 è morto il Molto Sublime, Molto Potente, Molto Eccellente Re di Francia Luigi XIV di gloriosa memoria, di anni settantasette, nel suo castello e trasportato a Saint-Denis il 9 del detto mese in presenza dei Signori Jean Dubois, Canonico di Saint-Quentin, Cappellano ordinario della musica del Re e del Signor Pierre Mannoury, Prete della congregazione, che hanno firmato con noi”. La tradizione ci racconta che nessun sovrano o principe partecipava mai ai funerali. Luigi XIV non fu presente alle cerimonie per la sepoltura della moglie Maria Teresa e neppure a quelle per i due Delfini. Durante la lunga malattia, raccontano le cronache, vissuta nella massima lucidità e con grande sopportazione, continuò ad occuparsi dello Stato e, negli ultimi giorni, volle vedere il piccolo pronipote, erede al trono, il futuro Luigi XV.

Alla morte del Sovrano sembra morire anche Versailles. Il Reggente Filippo d’Orleans – Monsieur – la abbandonerà a se stessa dopo aver fatto annullare il testamento del Re Sole fino a quando, nel 1722, il giovane Re tenterà di riprendere i cerimoniali imposti dal bisnonno. Ormai è troppo tardi. La vita culturale e mondana si è trasferita a Parigi e anche la costruzione del teatro mancante non servirà a riportare il Castello agli antichi splendori.

Luigi XIV fu unico ed ineguagliabile, tale da segnare indelebilmente un’epoca. Se è indubbio che le interminabili guerre avevano svuotato le casse dello stato e ridotto il popolo sull’orlo della miseria, è altrettanto innegabile la grandezza del suo mecenatismo. A soli diciotto anni aveva fondato l’Accademia di danza, seguita da quella delle Iscrizioni e da quella delle Scienze. Acquistò le prestigiose manifatture di Gobelins. Fece costruire l’Osservatorio, risistemò il Jardin des Plants, diede la sua protezione alle Accademie di Pittura, di Scultura e di Musica e per suo ordine nacque la Comedie-Française. Il suo sodalizio con Lully appartiene al periodo delle Feste e della gran vita di Versailles. Negli ultimi trent’anni si affidò a Lalande per la glorificazione di Dio (e di se stesso).

“Egli non era un vuoto commediante della monarchia, come fu spesso rappresentato all’usanza di Filippo di Spagna, di casa Asburgo o di Filippo di Sassonia: perché, infatti, la più alta ambizione reale gli riempì l’animo in ogni istante della sua vita ... La lingua e i costumi francesi divennero dominanti per un secolo in tutto il mondo civile e questo fu l’effetto duraturo del secolo di Luigi XIV”. (M. Philippson - Il secolo di Luigi XIV- 1884)

Bibliografia essenziale

- | | |
|-------------------------|--|
| D.J. Graut: | Breve storia dell'opera – Rusconi –Milano, 1995 |
| C. Molinari: | Storia del teatro – Laterza – Bari 2003 |
| Aa. Vv: | Dizionario dell'opera – Baldini Castoldi – Milano, 1996 |
| A.Nicoll: | Lo spazio scenico – Bulloni – Roma, 1971 |
| H. Reynor: | Storia sociale della musica – Il Saggiatore – Milano, 1990 |
| Aa. Vv: | Dizionario dell'opera lirica – Mondadori – Milano, 1997 |
| R. de Condè: | Storia universale della musica – Ed. Riuniti – Roma, 1970 |
| H. Schneider: | Il teatro francese – “Musica in scena” – UTET – Torino, 1995 |
| M.F. Bukofzer: | La musica barocca – Rusconi – Milano - 1982 |
| M. Forsyth: | Edifici per la musica – Zanichelli – Bologna, 1987 |
| G.Gerosa: | Il Re Sole – Mondadori – Milano, 1998 |
| R. Alonge G. Davico: | Storia del teatro moderno e contemporaneo – Einaudi – Torino, 2000 |
| G. Sale: | Molière – Mondadori – Milano,1969 |
| E. Trevi e E. Giolitti: | C. Perrault: I racconti delle fate – Newton Compton- Roma,1994 |
| P. Beussant: | Les plaisirs de Versailles – Fayard – Parigi, 1996 |

Ringraziamenti

Mi sento in dovere di ringraziare coloro che hanno contribuito in diversi modi alla stesura di questo lavoro: la Professoressa Carla Cacciari per aver corretto la bozza di stampa, l'Ingegnere Carlo Capirossi per la lingua francese e, soprattutto, mio marito Lorenzo per l'impaginazione, la pubblicazione e la fiducia che ha sempre dimostrato nei miei confronti.