

# Spettacolo, spettacolo e ancora spettacolo: Meyerbeer, Cherubini, Auber

Mentre i tedeschi si dedicavano alla forma sonata e alla musica assoluta, i francesi fornivano un tipo di musica che il pubblico e l'aristocrazia, da Lisbona a San Pietroburgo, trovavano stuzzicante e abbastanza gradevole per mantenerlo nel repertorio attivo durante tutto il diciannovesimo secolo e anche oltre. La grande opera francese di Meyerbeer e dei suoi contemporanei, che successe alle opere del bel canto di Rossini e Bellini, riempì il mondo; Wagner può avere avuto le sue teorie, la sua grande orchestra, i leitmotiv, le audaci armonie e le grandi concezioni, ma i francesi sapevano come soddisfare il palato. Quella era musica godibile! Meyerbeer, Auber, Halévy, Hérold: quelli erano compositori che sapevano creare melodia e canto! E l'Opéra di Parigi, quello era un Teatro che sapeva dare spettacolo.

L'Académie Royale de Musique era stata fondata nel 1671 come istituzione riservata al dramma lirico serio. Ma ai primi del diciassettesimo secolo aveva accolto anche l'opera. Vi lavorarono alcuni importanti compositori (come lavorarono anche in altri teatri parigini), e molte loro opere furono nettamente preromantiche e ben più anticipatrici del romanticismo che la musica strumentale del tempo. Già con *Le Devin du village* di Jean Jacques Rousseau (1752) era stato espresso un sentimento di aspirazione alla natura. *Zémire et Azor* (1771), *La Caravane du Caire* (1783) e *Richard Coeur de Lion* (1784) di André Grétry, espressero il medievalismo e l'amore dei soggetti esotici caratteristici dei romantici. Le opere di Nicolas Dalayrac, soprattutto *Les deux petits Sauvages* (1788) e *Adolphe et Clara* (1799), furono popolari. Luigi Cherubini con *Lodoiska* (1791) *Médée*, (1797) e *Les deux journées* (1800) anticipò l'opera spettacolare, con grandi incendi e altri fenomeni naturali simulati sul palcoscenico. Queste tre opere di Cherubini furono presentate per la prima volta al Théâtre Feydeau e poi furono date all'Opéra. Al Théâtre Favart, François Boieldieu metteva in musica libretti esotici come *Zoraïne et Zulnar* (1798) e *Le Calife de Bagdad* (1800). In tutto il mondo, a quel tempo, non esisteva una scuola operistica paragonabile a quella francese. L'opera tedesca era isolata e solo alcune opere - *Il Flauto magico* e *il Don Giovanni* di Mozart, *Il Franco cacciatore* di Weber e, più tardi, *Le allegre comari di Windsor* (1849) di Nicolai - avevano suscitato interesse internazionale. Le opere di Heinrich Marschner, Ludwig Spohr e Albert Lortzing, popolari in Germania, erano fenomeni locali, mentre l'opera francese e l'opera leggera si conquistavano il favore di tutta Europa.

Tra il 1830 e il 1840, con Meyerbeer al culmine della sua fortuna, l'Opéra rappresentava un grosso affare. Ed era un affare borghese. Nel 1831 gli affaristi che erano venuti con il Re Cittadino affidarono l'Opéra a un direttore-impresario « che l'amministrasse per sei anni a suo rischio e pericolo ». In effetti, era cosa sua. Intascava i guadagni, subiva le perdite, sceglieva il repertorio e gli interpreti. Con tutto ciò aveva un sussidio dallo Stato: 710.000 franchi nel decennio 1830-39. La gestiva come un'impresa commerciale, fornendo un prodotto con la speranza di guadagnarci. Naturalmente era anche lui un borghese, con gusti borghesi. Louis Véron, il primo dei grandi direttori dell'Opéra, intitolò anzi la sua autobiografia *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, In questo, rifletteva la soddisfazione della classe veramente dominante: i banchieri, gli industriali e la bourgeoisie che amministravano Parigi e il paese. Anche il re si vantava di essere borghese, e per molti il regno di Luigi Filippo fu di una piattezza intollerabile. « La France s'ennuie » si lamentava Larnartine.

Véron, nato nel 1798, studiò medicina ed esercitò anche la professione. Poi si dette al giornalismo e fondò la " *Revue de Paris* ". Accorto, consapevole dell'importanza della pubblicità, sapeva quello

che la gente voleva e sapeva anche che cosa si aspettava da lui. Grasso, viveva in un'atmosfera di estrema eleganza, si vestiva come un damerino, portava abiti e gioielli costosissimi, era bravissimo a mettersi in vista e pagava profumatamente i critici. Nominato nel 1831 direttore dell'Opéra, ne sanò l'amministrazione assicurandosi la collaborazione di gente fidata. Aveva anche idee nuove in fatto di repertorio, e i quattro anni della sua gestione fecero dell'Opéra parigina il teatro più prestigioso d'Europa. A quei tempi l'Opéra sorgeva in rue Le Peletier. Era stata costruita nel 1821 e aveva 1954 posti.

Durante l'amministrazione Véron furono compositori come Meyerbeer, Auber e Halévy a scrivere la musica di molte opere, mentre il librettista ufficiale era Eugène Scribe. Il primo direttore era François Habeneck, lo specialista di Beethoven che era anche direttore dei concerti del conservatorio. La prima ballerina era la grande Maria Taglioni, alla quale si aggiunse poi la non meno grande Fanny Elssler. Direttori di scena erano Edmond Duponchel e Pierre Cicéri. Tra i cantanti c'erano divi come Adolphe Nourrit, Louis Duprez e Cornélie Falcon. C'era grande concorrenza vocale da parte del Théâtre des Italiens, specializzato nell'opera all'italiana, che poteva contare sulla presenza di giganti come la Malibran e la Sontag. Ma neppure queste dive destavano l'attenzione che destava Duprez, uno dei primi grandi tenori drammatici. Cantava le note alte di petto anziché in falsetto; e, ci dice una fonte contemporanea, quando « dava il do di petto con tutta la potenza della sua voce colossale, faceva dimenticare tutti i più famosi predecessori. Nourrit, fino allora beniamino del pubblico, illustre tenore, riconobbe la forza del rivale. Per lui era finita: disperato per avere irrimediabilmente perduto la gloria, si gettò da una finestra e mise così fine alla sua vita ».

A capo della claque c'era un uomo imponente, noto semplicemente col nome, Auguste. Il cognome era Levasseur. Di lui si scrisse: « Viveva, o meglio, poteva vivere solo all'Opéra... Alto, robusto, di dimensioni veramente erculee, dotato di un paio di mani incredibili, fu creato e messo al mondo per fare il claqueur ». Nessun cantante, nessun compositore, neppure lo stesso Véron, si sentiva tranquillo se non c'era Auguste a dirigere l'applauso e a decretare di colpo un successo. La claque rimase una istituzione parigina per tutto il secolo, e l'incarico di chef de claque fu molto ambito. Era un lavoro che rendeva. Lo chef de claque veniva pagato dai cantanti e dai compositori e poteva inoltre vendere i quarantatré posti che riceveva gratis per ogni rappresentazione. Dal 1860 in poi non fu più pagato dall'Opéra, ma fu lui a pagare il direttore per avere quel posto. Non solo il teatro dell'Opéra ma tutti i teatri ebbero i loro chefs de claque, che avevano il quartier generale in un caffè. Come spiegava il "Musical World" di Londra, il capo si faceva vedere verso le cinque o le sei « subito assalito dalle quaranta o cinquanta persone ansiose di essere scelte per la serata, Di norma, lo chef de claque bada per prima cosa all'abbigliamento dei candidati. Non accetta gente in maniche di camicia o dall'aspetto trasandato, Se vede un uomo ben vestito, d'aspetto vigoroso e florido, dotato di grandi spalle e di grosse mani, lo assume immediatamente ». Poi il giornale spiegava che sarebbe stata follia per un cantante nuovo presentarsi al pubblico senza aver prima ingaggiato lo chef de claque. « Finché il pubblico francese dimostrerà di ricavare una maligna soddisfazione dai fischi furtivi e si diletterà scopertamente delle baruffe teatrali, lo chef de claque rimarrà al suo posto, a mormorare con la voce "soffiata" di un attore, alle sue onorate truppe: "Allons, mes enfants, tous ensemble; chaudement, et à bas la cabale" ».

Come i cantanti sentivano il bisogno di farsi sostenere da Auguste, così molti compositori dell'opera francese si sarebbero sentiti come nudi senza un libretto di Scribe. Eugène Scribe (1791-1861) si laureò in legge nel 1815, ma non esercitò mai la professione. Era troppo occupato a scrivere drammi di successo e a diventare ricco e famoso. Era rappresentato già nel 1811: tra il 1820 e il 1830 vennero dati un centinaio di lavori suoi. Nel corso della sua vita sfornò una quantità incredibile di materiale, e la sua opera omnia riempie settantasei volumi. Assunto come librettista

dell'Opéra nel 1828, prima della nomina di Véron, fornì il libretto di alcuni dei più sensazionali successi del tempo.

Il suo materiale era in gran parte originale e non si rifaceva a modelli classici. Non si occupò dei soggetti mitologici e classici della tragedia lirica, tanto cari al cuore dell'Académie. Echeggiò il nuovo gusto popolare romantico. Scrisse su temi soprannaturali, produsse romanzi gotici e si occupò anche di leggende medievali. Soprattutto piacque nel melodramma storico. Tra i libretti più famosi si contano Robert le Diable, Le Prophète, Les Huguenots e l'Africaine (Meyerbeer); La Juive (Halévy); La Dame Blanche (Boïeldieu); Le coorte Ory (Rossini); Un ballo in maschera e i Vespri siciliani (Verdi); La sonnambula (Bellini); Ali Babà (Cherubini); L'elisir d'amore e La Favorita (Donizetti); Fra' Diavolo (Auber).

Oggi le sue opere non interessano più, ma il pubblico del tempo coglieva dei significati sociali nei suoi drammi e nei suoi libretti, che trattavano di popoli oppressi e gruppi di minoranza. Lavorando a stretto contatto con i compositori, Scribe mise a punto una formula. Generalmente, come nell'opera italiana, i libretti si aprivano con un coro. Arie e pezzi d'assieme erano distribuiti con cura. Tutto era calcolato per portare a una sorta di superspettacolo, come la grande scena della sala da ballo nel Gustavo III di Auber o la scena della festa ne La Juive di Halévy. Nel 1835 il "Courrier Français" parlava di La Juive come se fosse l'ottava meraviglia del mondo. « I costumi dei guerrieri, dei civili e degli ecclesiastici non sono imitati ma riprodotti nei minimi dettagli. Le armature non sono più di cartone ma di metallo. Si vedono uomini di ferro, uomini d'argento, uomini d'oro! L'imperatore Sigismondo, per esempio, è tutto un lingotto scintillante, da capo a piedi. I cavalli, ingualdrappati con non minore fedeltà storica dei cavalieri, volteggiano e si impennano. »

Questo era il grand opéra. Questo era Scribe. Questo era Véron.

Scribe preparò il suo primo libretto per Auber nel 1828. L'opera, La muette de Portici (intitolata anche Masaniello), segnò una svolta nella storia del teatro lirico. Era grand opéra, più elaborato di qualsiasi altro mai rappresentato. Tra l'altro, per quanto riguarda la scenografia, utilizzava un ciclorama e scenari mobili. La Muette aveva anche una bella partitura, piena di motivi e riccamente strumentata, che tenne il palcoscenico per tutto il secolo. Il secondo grande successo dopo quello di Auber fu il Guglielmo Tell di Rossini, nel 1829. Anche quest'opera era molto spettacolare e molti spettatori la consideravano la migliore musica composta da Rossini. Véron, quando rilevò l'Opéra, si prefisse di rinnovare quei due grandi successi, e nel 1831 si imbatté in Robert le Diable di Meyerbeer. Si trattava di un'opera romantica in quanto aveva a che fare con cavalieri medievali e con il diavolo. I costumi erano perfino più fastosi di quelli di La Muette de Portici; e per la prima volta si impiegò su un palcoscenico francese l'illuminazione a gas. Fu un successo che eclissò tutti gli altri visti a Parigi fino a quel momento. Fu così popolare, e con quella anche le successive opere di Meyerbeer, che insieme fecero quasi dimenticare la mania di Rossini in Europa. Fino allora Rossini era stato il compositore d'opera per eccellenza; ma, Guglielmo Tell a parte, come potevano i suoi gracili, esili spartiti resistere alle cannonate dell'eroica orchestra meyerbeeriana? Si trattava di una impresa impossibile. Dopo aver visto Robert le Diable il pubblico pretese che tutte le opere nuove si mantenessero a quel livello spettacolare.

Meyerbeer, che diventò così famoso a Parigi, era nato a Berlino il 5 settembre 1791. Si chiamava in realtà Jakob Liebmann Beer. Come Mendelssohn, usciva da una ricca famiglia di banchieri ebrei. Sempre come Mendelssohn fu un bambino prodigio, e uno dei pianisti più ricchi di talento d'Europa. Ma diversamente da Mendelssohn aveva la passione del teatro ed era felice quando poteva comporre opere. Si recò in Italia, dove subì l'influenza di Rossini, e nel 1824 compose un'opera di successo. Il crociato in Egitto. Poi si trasferì a Parigi, dove gli uomini che contavano erano Auber, Méhul, Cherubini e Spontini. Gaspare Spontini (1774-1851) fu una sorta di antesignano di Meyerbeer: le sue opere più famose, La Vestale e Fernando Cortez, furono

presentate all'Opéra, rispettivamente nel 1807 e nel 1809. Berlioz considerò sempre La Vestale l'opera più grande dai tempi di Gluck. Una volta ogni tanto viene ripresa, ancora oggi. Fu uno dei primi esemplari di grand opéra. Musicalmente è nobile e statica, molto gluckiana nelle armonie diatoniche e nella mancanza di modulazione.

Al tempo della prima visita di Meyerbeer a Parigi, nel 1826, l'opera era in una fase morta. Il teatro dell'opera era il passatempo dell'aristocrazia. Le messe in scena erano sciatte, le esecuzioni svogliate e le opere, già tanto popolari, di François Philidor, Pierre Monsigny e André Grétry venivano rappresentate di rado. L'Opéra si trovava in uno stato così miserevole che nel 1824 François Castil-Blaze utilizzò l'Odéon per mettere in scena opere di Mozart, Weber e Rossini. Le sue intenzioni erano buone, ma manomise così pesantemente le partiture, arrivando a inserirvi musica nuova, sua o di altri, che i risultati furono mostruose storture. Nel 1826 Rossini fu chiamato come consulente all'Opéra, e curò la rappresentazione delle proprie opere, Le siège de Corinthe, Moïse e Le corate Ory. Ma neppure lui riuscì ad avere la meglio sulla pigrizia e sulla burocrazia. Tocò a Véron, con la sua passione e la sua abilità amministrativa, ridare nuova vitalità all'Opéra e introdurre opere nuove in repertorio. Ritornato a Parigi nel 1830, Meyerbeer ebbe campo libero, o quasi. Aveva solo da comporre qualcosa sul tipo della Muette o del Tell. Va a tutto merito dell'intuizione di Véron il fatto che accettasse di rischiare con quel compositore poco conosciuto.

Meyerbeer non era autore veloce. Dopo Robert le Diable, che è del 1831, vennero Les Huguenots nel 1836, Le Prophète nel 1849, L'Etoile du Nord nel 1854 (questa fu data all'Opéra Comique) Dinorah nel 1859 e L'Africaine, rappresentata postuma nel 1865. Non aveva motivo di essere frettoloso. Ogni sua opera conquistava d'assalto l'Europa e mai compositore, Rossini compreso, ebbe altrettanta popolarità. Nei suoi primi otto anni di vita Robert le Diable fu dato in 1843 teatri europei. « Potremmo riempire una biblioteca » scrisse una rivista inglese « con i pezzi che un migliaio di compositori hanno arrangiato dalle arie di quest'opera... Dappertutto, a teatro, nelle taverne, nelle parate militari, nelle chiese, nei concerti, nelle case di campagna e nei palazzi cittadini si sentiva e si sente la musica deliziosa del Robert... A Londra è stato dato contemporaneamente in quattro teatri. » Bisognerà aspettare Verdi, con i successi che ottenne nei primi anni della seconda metà del secolo, per trovare un autore di opere liriche in grado di competere con Meyerbeer.

Meyerbeer conosceva i gusti del pubblico e costruiva le proprie opere col preciso intento di accontentarlo. Doveva esserci spettacolo. Dovevano esserci parti vocali brillanti, ma le arie non dovevano durare troppo. Nessuno doveva annoiarsi. Annoiare il pubblico era il peccato peggiore. Che si lasciassero le caratterizzazioni e gli sviluppi ai tedeschi e il bel canto agli italiani. L'orchestrazione doveva essere scintillante e possente, con più che fortissimi in gran numero. Dovevano esserci cori imponenti. Doveva esserci un balletto. Scribe era quanto mai accomodante e dava a Meyerbeer esattamente quello che il compositore voleva. Il 'Journal pour Rire' presentava così un dialogo immaginario tra Meyerbeer e il suo librettista:

Meyerbeer: Mi piacerebbe un libretto di opera comica sugli amori dello zar Pietro il Grande e della vivandiera Caterina.

Scribe: ... Come prima cosa, troviamo i nostri tre atti. Niente di più facile. Nel primo, Pietro il Grande, semplice carpentiere navale, ama Caterina, semplice vivandiera; nel secondo Pietro il Grande, nel tumulto degli accampamenti, continua ad amare Caterina; nel terzo Pietro il Grande, nel pieno della sua grandezza, ama sempre Caterina e decide di sposarla. Adesso occupiamoci, se siete d'accordo, del primo atto. È l'unico veramente importante. Bene o male, il pubblico è costretto a vedere gli altri due. Abbiamo detto dunque che Pietro il Grande, semplice carpentiere, ama Caterina, semplice vivandiera. Qui abbiamo il motivo per: 1. un coro di carpentieri all'alzarsi del sipario; 2. una grande aria per la dichiarazione di Pietro a Caterina; 3. un finale di carpentieri ...

Meyerbeer: Mi piacerebbe introdurre nel primo coro una canzone o una ballata, come nella Dame blanche.

Scribe: Niente di più facile. Facciamo arrivare un venditore di cioccolata o di dolci, che offrirà la sua merce e allegri ritornelli. E poi?

Meyerbeer: Vorrei anche un matrimonio, come nel primo atto di Maçon.

Scribe: Niente di più facile. Celebreremo le nozze di un compagno di Pietro.

Meyerbeer: Con un'arietta per il soprano.

Scribe: Che esprime il battito del cuore della sposina: tic-tac, tic-tac.

Meyerbeer: E un brindisi per i bassi.

Scribe: Coro di ospiti che bevono: glu-glu, glu-glu. È fatta. E poi?

Meyerbeer: Dobbiamo trovare qualche variazione, qualche canzone militare, come quella di Max in Le Chalet.

Scribe: Niente di più facile. Una pattuglia di reclutatori arriva nel bel mezzo delle nozze, tra i rulli dei tamburi ...

Meyerbeer: E credete che basterà perché il pubblico capisca?

Scribe: Oh, mon Dieu! Al pubblico non importa capire ma divertirsi. E poi un'opera comica sen sata non sarebbe un'opera comica.

Meyerbeer: E quanto tempo vi ci vorrà per mettere tutto in versi?

Scribe: Mi basta qualche ora ...

I migliori musicisti del tempo capivano benissimo che le opere di Meyerbeer erano soltanto abili collages. Mendelssohn sogghignava. Sì, diceva, le opere di Meyerbeer sono piene di grandi effetti. Ma in che cosa consistono? « Melodie da fischiettare, armonia per le persone colte, strumentazioni per i turisti, contraddanze per i francesi, qualcosa per tutti: ma non c'è cuore, lì dentro. » Qualcosa per tutti: Mendelssohn aveva messo il dito sulla piaga. C'era chi dubitava addirittura che le opere di Meyerbeer fossero musica. Al compositore pianista Ferdinand Hiller fu chiesto di esprimere un giudizio. « Oh » rispose « non parliamo di politica. » Altri erano anche più duri. Degli Huguenots George Sand disse che non le importava niente andare all'opera per vedere cattolici e protestanti che si tagliavano la gola al suono di una musica scritta da un ebreo. Disse anche che c'era più musica nel brevissimo Preludio in do minore di Chopin che nelle quattro ore di strombettate degli Huguenots. (Molti anni dopo Claude Debussy dette un giudizio non meno sarcastico di quest'opera: « La musica è così stiracchiata che neppure l'ansia di massacrare dei disgraziati protestanti la giustifica completamente ».) Berlioz, che non si decise mai del tutto a proposito delle opere di Meyerbeer, disse stizzosamente (ma anche con un certo rispetto e perfino un po' di invidia) che erano fatte di

do acuti cavati da ogni tipo di petto, timpani, tamburi, organi, bande militari, trombe antiche, tube grandi come fumaioli di locomotive, campane, cannoni, cavalli, cardinali sotto il baldacchino, imperatori, regine col diadema, funerali, feste, nozze ... giocolieri, pattinatori, ragazzi cantori, incensieri, ostensori, croci, taverne, processioni, orge di preti e di donne nude, tori Apis e masse di buoi, barbogianni, pipistrelli, i cinquecento diavoli dell'inferno e tutto quello che vi pare: oscillare dei cieli e fine del mondo, con un pizzico di noiose cavatine e molta claque.

Per il puro Robert Schumann, Meyerbeer era l'arcidiavolo dei compositori, il pervertitore del gusto. Quando senti per la prima volta Les Huguenots sparò a zero: « Non sono un moralista, ma un buon protestante va su tutte le furie quando sente il corale che gli è più caro strillato sul palcoscenico, quando vede la tragedia più sanguinosa di tutta la storia della sua religione degradata al livello di una farsa da fiera... ». E concludeva che l'opera era un perfetto campionario di « banalità, distorsioni, mancanza di naturalezza, immoralità e amusicalità ». I tedeschi non furono i soli ad avversare le opere di Meyerbeer. Quasi unanimi gli amanti del bel canto lo accusarono di rovinare l'arte del canto. « Meyerbeer » disse un critico « ha sulla coscienza tutto

questo gridare e tutta questa sgradevole esagerazione degli aspetti del canto, tutto questo febbrile eccitamento dei nervi in una declamazione superraffinata... Alle sue opere si deve se i nostri cantanti non cantano più ma gridano. »

Ma queste critiche facevano a Meyerbeer l'effetto che potrebbe fare il pungiglione di un'ape alla corazza di un carro armato, Lungo quasi tutto l'arco del secolo, anche ai tempi di Wagner, egli rimase uno dei più popolari compositori di opere. L'altro fu Verdi.

Naturalmente Meyerbeer diventò ricco e famoso, muovendosi con grande dignità tra Berlino (dove regnava sull'opera) e Parigi, con frequenti gite a Londra per sovrintendere alle rappresentazioni in quella città. Aveva più decorazioni e titoli cavallereschi di qualsiasi altro uomo non di sangue reale. Per uno così ricco e influente ebbe stranamente pochi nemici personali, anche se, ovviamente, furono molti i musicisti che attaccarono l'arte che egli rappresentava. Heine lo chiamò « l'uomo del suo tempo », e di solito non sbagliava. La sua musica, faceva notare, era più sociale che individuale. « Rossini non avrebbe mai raggiunto la grande popolarità che ha raggiunto durante la rivoluzione e l'impero. Robespierre, forse, lo avrebbe accusato di antipatriottismo... Gli uomini, un tempo, avevano delle convinzioni; noi moderni abbiamo soltanto delle opinioni. » Meyerbeer era notoriamente sensibile alle critiche e Heine ci racconta, non senza malizia, che tentava di influire sull'opinione dei critici: « Come l'Apostolo è convinto che non ci sono fatiche e sofferenze che possano salvare un'anima perduta, così Meyerbeer quando viene a sapere che qualcuno respinge la sua musica gliela spiega, infaticabile, finché non lo converte; e poi quella pecorella salvata, fosse soltanto la più insignificante anima di gazzettiere, gli è più cara di tutto il gregge di credenti che lo hanno sempre venerato con ortodossa devozione ». L'attento Meyerbeer, ansioso di avere la stampa al suo fianco, invitava sempre prima di una sua prima i critici a una cena fastosa all'Hotel des Princes o ai Trois Frères Provençaux. Non si sa di nessuno che respingesse l'invito, i commensali abbandonavano la tavola malfermi sulle gambe, pieni di un cordiale senso di camerateria. « Come può un tizio dotato di un minimo di decenza » voleva sapere Spiridion nell' " Evening Gazette " « scrivere cattiverie di un uomo che gli ha versato in gola le più scelte vendemmie di Francia e i più delicati bocconcini del mare, del cielo, della foresta, del frutteto e dell'orto? Provate, vedrete che è impossibile... C'erano pochi critici musicali a Parigi che non ricevessero pensioni annuali di migliaia di franchi, e un paio ne ebbero anche di più. Alcuni ricevevano stipendi cospicui da Meyerbeer sin dal 1831. Ma il compositore non si accontentava di dare loro stipendi e buone cene. Si faceva anche un dovere di mandare costosi doni a capodanno e in occasione del genetliaco. Si giustificava dicendo che questo non creava loro degli obblighi nei suoi confronti. Era lui a essere obbligato con loro e non vedeva niente di male nel fatto di dar prova di gratitudine. » (Il critico che più di ogni altro portò l'estorsione al livello di arte sopraffina fu P. A. Fiorentino che scrisse, tra gli altri giornali, per " Le Moniteur ", " La France " e " L'Entr'acte ". Citiamo ancora Spiridion: « Lasciò beni per 300.000 dollari, benché facesse vita assai costosa... Praticò il ricatto con una implacabilità inaudita perfino in quella capitale del ricatto... I direttori dei teatri dell'opera italiana, dell'opera lirica, e dell'Opéra-Comique gli versavano ogni anno somme considerevoli; i doni costosi, poi, non si contavano. Meyerbeer pagò sempre loro una cospicua pensione con la puntualità di uno stipendio governativo ». Fiorentino morì nel 1864).

Oggi, nelle rare occasioni in cui capita di ascoltare un'opera di Meyerbeer, non si capisce il perché di tanta esaltazione. Nonostante il parere contrario dei suoi ammiratori, la sua musica è estremamente convenzionale, anche per il fatto che non ci sono più cantanti eroici capaci di sparare le note come facevano al principio di questo secolo Caruso, de Reszkes, Schumanri-Heink e Nordica. È una musica che suona artificiosa, fiacca, eccessivamente calcolata, e le idee melodiche sono di second'ordine. Perfino l'orchestrazione una volta brillante e le armonie già audaci suonano sfocate, utilizzate come sono per uno scopo tanto cinico. Le opere di Meyerbeer sono fenomeni di costume. Al loro tempo grandi musicisti e critici le presero molto sul serio. Bizet arrivò a

paragonare l'autore a Beethoven e Mozart e lo chiamò « un genio tonante del dramma ». Heine scrisse che la madre di Meyerbeer era stata la seconda donna della storia a vedere riconosciuta la divinità del figlio. In tutta l'Europa i compositori si precipitarono a imitare la formula: lo fecero anche Wagner, nel Rienzi, e Verdi, ancora nel 1871, con l'Aida. Gounod e Massenet furono anche loro influenzati dalle opere di Meyerbeer.

Ma Meyerbeer non poteva avere epigoni. Nessuno per quanto si sforzasse, poteva imitarlo con grande successo. Nessuno poteva seguirlo, e deteneva il monopolio dell'opera spettacolare. Come disse tristemente Berlioz - Berlioz, i cui Troyens non ebbero mai successo - « l'influenza di Meyerbeer e la pressione esercitata su impresari, artisti, critici e pubblico dalla sua immensa fortuna, grande per lo meno quanto quella che esercitò il suo genuino talento eclettico, rende quasi impossibile un vero successo all'Opéra ». Berlioz disse anche che Meyerbeer non solo aveva la fortuna di essere dotato di talento, ma anche il talento di essere fortunato. E fu pieno di genuina ammirazione per Les Huguenots. Fu così commosso da « quel capolavoro » che desiderò essere un grand'uomo « per mettere la sua gloria e il suo genio ai piedi di Meyerbeer ».

Anche Wagner arrivò ben presto alla conclusione che l'opera meyerbeeriana non era fatta per lui. « È impossibile superarlo. » Odì Meyerbeer: un concorrente ricco e applaudito, peggio ancora ricco, applaudito e ebreo. Pare che Meyerbeer fosse uomo riservato, interessato all'opera dei giovani compositori e generoso con il suo denaro (tra gli altri aiutò anche Wagner): ma Wagner non gli risparmiò gli scherni, Meyerbeer, scrisse, era « come il passero che segue il contadino intento ad arare e becca allegramente i vermi scoperti dal vomere ». O anche: « Meyerbeer... aveva bisogno di un testo drammatico che fosse un miscuglio mostruoso, storico-romantico, diabolico-religioso, fanatico-libidinoso, sacro-frivolo, misterioso-criminale, per trovarvi materiale adatto a una curiosa musica chimerica; esigenza, questa, che, a causa dell'indomabile durezza del suo temperamento musicale, non poteva essere soddisfatta in materia adeguata... » e così via, di seguito, una pagina magniloquente dopo l'altra. La prosa di Wagner era molto peggiore della musica di Meyerbeer. Succede così che Wagner avesse generalmente ragione nei suoi giudizi, ma quello che scrisse di Meyerbeer stilla tanto veleno che ci si sente a disagio a leggerlo. Eppure usò molti suoi espedienti musicali. In un certo suo modo curioso Meyerbeer, che morì il 2 maggio 1854, fu una delle forze più feconde per la musica operistica del diciannovesimo secolo.

Luigi Cherubini (1760-1842) non viene suonato oggi più di Meyerbeer, benché ai tempi suoi molti, Beethoven compreso, lo considerassero non solo un maestro ma addirittura un immortale. La sola delle trenta opere che si ritrova nel repertorio del ventesimo secolo, in ogni modo, è la Medea; in più, appare ogni tanto nel programma di un concerto sinfonico l'Ouverture dell'Anacreonte.

Al Louvre c'è un suo ritratto, dipinto da Ingres nel 1842. E Ingres, che era suo buon amico, lo raffigura seduto, meditabondo, in compagnia della sua fedele compagna, la musa della Musica. La musa gli sta dando la sua benedizione, e lui l'accetta con tutta naturalezza, come se accettasse la cena preparatagli dal cuoco. Ingres ha dipinto il volto di un uomo energico: naso romano (Cherubini era italiano di nascita e si era stabilito definitivamente a Parigi nel 1788), labbra sottili e ferme, occhi gelidi: il volto di un uomo di carattere, deciso e forte.

Ma altri lo vedevano diversamente, Aveva fama di essere intollerante, facile alla collera e mordace, e a volte anche crudele. Adolphe Adam, che poi diventò un compositore importante, gli fu presentato quand'era ancora ragazzo. La sola osservazione del grande Cherubini fu: « Mio Dio! Com'è brutto questo bambino! ». Berlioz, che lo considerava acerrimo nemico, ci descriveva i suoi scontri con il directeur du Conservatoire. Cherubini era stato messo a capo di quell'istituto nel 1822. Era molto rigido e si occupò anche di certi futili particolari, esigendo, per esempio, che ci fossero due ingressi separati per gli uomini e per le donne. Una volta che Berlioz entrò in conservatorio per la porta sbagliata, il portiere lo andò a riferire a Cherubini, il quale si precipitò nella biblioteca e affrontò Berlioz « con un'aria ancor più maligna, cadaverica e scarmigliata del

solito ». Cominciarono a litigare, e Cherubini si mise a inseguire Berlioz intorno al tavolo. Per lo meno così racconta Berlioz. I due non riuscirono mai a intendersi e Berlioz scrisse, tutto soddisfatto, che se Cherubini lo puniva con la frusta, lui « ricambiava infallibilmente il complimento con il gatto a nove code ».

Se mai ci fu un insegnante e un compositore da manuale questi fu Cherubini. Ed era il suo difetto principale. Tutto, nella sua musica, è indicibilmente, definitivamente, micidialmente corretto. Le progressioni degli accordi si muovono esattamente come prescrivono i testi. Basta un'occhiata a uno qualunque dei suoi spartiti - le opere, il Requiem in re minore, la musica da camera - per vedere che le melodie sono severe e corrette in una struttura armonica quanto mai conservatrice. Quando modula lo fa nella tonalità più sicura, quella più affine. L'armonia sua più audace è l'accordo di settima diminuita, abusata e banale già ai tempi suoi. Di norma, la sua musica « in tonalità bianca » non si muove. È questa timidezza armonica che guasta anche la sua opera più famosa, Medea. Non basta dire che era un classicista per spiegare questa mancanza di vitalità. Anche Mozart fu classicista e nel Don Giovanni realizzò quello che Cherubini, nella Medea, non immagina neppure. Fondamentalmente Cherubini (e anche il suo contemporaneo Spontini) si limitò a seguire Gluck. Dopo averla sentita quattro o cinque volte la Medea diventa sempre più una facciata gluckiana, una serie di freddi atteggiamenti nei quali i personaggi si trovano a essere irrimediabilmente congelati.

Cherubini aveva una mente troppo poco duttile, troppo fedele al luogo comune per allontanarsi dalle regole. È difficile capire che cosa ci trovasse Beethoven, proprio lui! Probabilmente la tecnica: Beethoven, anche lui tecnico consumato, rispettava la tecnica negli altri, e Cherubini nell'unico campo in cui Beethoven era relativamente debole - la voce umana e l'opera (si immagini Cherubini scrivere un coro così impossibile a cantarsi come « Et vitam venturi » della Missa solemnis!) - si muoveva con sicurezza e risultava addirittura brillante. Beethoven era troppo bravo musicista per non avere una reazione ammirata. Né lui né i contemporanei avevano motivo di dubitare della sublimità di Cherubini. Il direttore del Conservatorio fu messo sullo stesso piano dei grandi compositori suoi contemporanei: Ignaz Moscheles, Ludwig Spohr, Johann Nepomuk Hummel e Friedrich Kalkbrenner. Erano tutti destinati all'immortalità!

I compositori del periodo 1830-1850 capaci di scrivere opere in grado di tenere la scena anche con la concorrenza di Meyerbeer comprendono, oltre a Auber, Ferdinand Hérolde con Zampa (1831) - l'ouverture si suona ancora oggi - e Fromental Halévy, con La Juive (1835). Halévy sfornò un lavoro dopo l'altro senza mai ripetere, neppure alla lontana, il successo della sua opera. Ma questo lo rese famoso in tutto il mondo. Infatti per quell'opera soltanto fu venerato al punto che la sua faccia si vedeva in ogni vetrina di botteghe di stampe e di fotografo. Alla morte di Halévy il barone de Rothschild assegnò una pensione annua alla vedova; e, riferì Spiridion nella "Gazette" « il signor Rodriques, un ricco agente di cambio, le ha mandato ottomila franchi per la dote delle due figlie, somma, ha detto, raccolta da un gruppo di amici come tributo di ammirazione e di rispetto per la memoria del marito... Qualche giorno fa l'imperatore ha presentato un decreto al Consiglio di stato che le conferisce una pensione annua ». La Juive rimase estremamente popolare per tutto il secolo e fino alla morte di Enrico Caruso, nel 1921. Bizet sposò la figlia di Halévy; e Ludovic Halévy, un nipote del compositore, fu uno dei librettisti della Carmen.

All'Opéra-Comique, un teatro la cui storia risale al 1715 ci fu altrettanta attività. Tra il 1830 e il 1840, il suo repertorio fu leggero e le opere ebbero un dialogo parlato. (Il dialogo parlato era uno dei requisiti indispensabili dei lavori riservati all'Opéra-Comique. ) Più tardi, in quello stesso secolo, i criteri del repertorio furono meno rigorosi e precisi, e vi si dettero opere, come la Carmen rappresentata nel 1875, che erano vere e proprie tragedie. Anche il dialogo parlato fu talvolta tralasciato. I migliori compositori dell'Opéra-Comique produssero opere vivaci, abili, civili. Alcune, come Le Postillon de Loizsumcau di Adam (1836), La Dame Blanche di Boieldieu (1825), Il Fra'

Diavolo ( 1830) e Domino Nero (1837) di Auber, furono rappresentate dappertutto, e in qualche caso si rappresentano tutt'ora.

Daniel\_Francois Auber (,1782-1871) fu la forza dominante di quel tempo all'Opéra-Comique. Rappresentò la sua prima opera nel 1805 e l'ultima, quarantaquattro opere dopo, nel 1869. Con questo cospicuo numero di lavori al suo attivo e l'opera prestata come direttore del conservatorio, non poteva non essere sempre molto indaffarato. Dopo la sua morte un critico lo ricordò così:

Auber era sempre intento a comporre. Lo incontravate che passeggiava per i boulevards: stava lavorando. A teatro avevate il palco vicino al suo, e lo vedevate ben presto appisolarsi: stava lavorando. Passavate per rue Saint-Georges dopo mezzanotte. La strada era tutta buia, tranne una finestra dalla quale filtrava la luce di una modesta lampada: stava lavorando. Bussavate alla sua porta alle sei del mattino. Un portiere decrepito come il mitico Urgele vi indirizzava al primo piano. Una governante vecchia come Bauci vi affidava a un cameriere vecchio come Filemone. Il cameriere vi guidava a un ospitale salotto dove giungeva il suono del pianoforte: stava lavorando. A ottantasette anni Auber sfornava ancora opere per il palcoscenico. Morì ricco e carico di onori, e non per eccesso di lavoro. Dette alla scena lirica un gruppetto di incantevoli opere leggere. Alla lunga, la grazia e la raffinatezza di una musica come quella di Auber e di Adam si sono dimostrate più durevoli dei grossi spettacoli e dei fragorosi suoni orchestrali di Meyerbeer; più durevoli, anzi, di tutto ciò che venne presentato all'Opéra o in altri grandi teatri dell'opera di Parigi fino al 1859, l'anno del Faust, anche se allora nessuno se ne rendeva conto; del resto, se qualcuno lo avesse pensato, non avrebbe avuto il coraggio di dirlo a voce alta.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)