

Philippe Quinault - Jean-Baptiste Lully

Armide

a cura di / edited by
Filippo Annunziata

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com

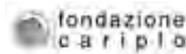


Edizioni ETS

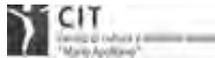


www.edizioniets.com

Questo volume è stato pubblicato con il contributo della Fondazione Cariplo



*La serie è patrocinata dal Centro di ricerca dell'Università Cattolica,
CIT-Centro di cultura e iniziativa teatrale "Mario Apollonio".*



© Copyright 2015

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674393-0

ISSN 2279-5766

Prefazione

Nessun dubbio: se c'è un'opera di teatro musicale particolarmente emblematica di un genere (la *tragédie en musique*, più comunemente conosciuta come *tragédie lyrique*), di un'epoca e di un gusto (il progetto politico e culturale di Luigi XIV nel *Grand Siècle*) e che, al contempo, proietta la propria immagine in una lunga prospettiva tale da non riguardare soltanto la musica e il teatro ma anche l'estetica e la storia delle idee, questa è senz'altro l'*Armide* di Jean-Baptiste Lully. Ultima opera compiuta di Lully, l'*Armide* su libretto di Philippe Quinault tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, fu rappresentata per la prima volta a Parigi il 15 febbraio 1686; i suoi autori, protagonisti assoluti della scena musicale e teatrale francese del secondo Seicento, sarebbero morti di lì a poco: Lully nel 1687, Quinault l'anno successivo. Riproposta più volte nello scorcio del secolo e poi nel Settecento, *Armide* sarà ben presto considerata come il capolavoro – o quanto meno uno tra i massimi capolavori – di Lully. D'altro canto il soggetto conosce un largo e duraturo successo nella storia del teatro musicale e l'opera stessa di Lully e Quinault costituisce tanto un punto d'arrivo quanto un riferimento se non addirittura il modello di un'intera tradizione.

Opera dunque canonica per eccellenza, *Armide* è qui oggetto di molteplici attenzioni da parte di Filippo Annunziata, che costruisce intorno alla traduzione italiana integrale con testo originale a fronte del testo di Quinault un apparato saggistico corposo, caratterizzato dallo scrupolo meticoloso della documentazione come dalla sensibilità e dall'acutezza dell'interpretazione. Nella sua articolata e ricca introduzione Annunziata non si limita infat-

ti a presentare l'opera nel contesto del genere cui appartiene per collocarla piuttosto al centro di un racconto di ampio respiro che attraversa i secoli, le stagioni storiche, le prospettive ideologiche e culturali e arriva sino ai giorni nostri, toccando argomenti e aspetti anche insospettati. In questo racconto Annunziata mette in luce con particolare finezza il ruolo dialettico e vitale del *merveilleux* rispetto alle istanze razionalistiche di verosimiglianza e coerenza drammatica che improntano dalle fondamenta il genere della *tragédie en musique* nel suo rapporto ambivalente, di integrazione e contrapposizione con il contemporaneo teatro francese di parola.

Di seguito alla traduzione, la nota sulla messa in scena e sulla fortuna dell'opera si espande in un utilissimo catalogo delle opere e dei balletti – o comunque delle composizioni di natura teatrale – sul soggetto di Armida, che arriva a comprendere un centinaio di titoli ordinati cronologicamente e corredati da un breve commento. Si va così dai numerosi antecedenti seicenteschi italiani (la musica dei quali, purtroppo, è spesso andata perduta) di Francesca Caccini (1623) Monteverdi (1627), Ferrari (1639) e Marazzoli (1641 e 1642) a un'opera come quella di Pallavicino (1687), andata in scena a Venezia un anno dopo l'*Armide* di Lully e Quinault, dalle frequentazioni del soggetto firmate da Filippo d'Orléans (1704), Händel (1707 e 1711), Vivaldi (1718), Desmarets (1722), Jommelli (1746 e 1770), Sarti (1759 e 1786), Rodolphe con Noverre (1760), Traetta con Durazzo e Migliavacca (1761), Salieri (1771), Sacchini (1772, 1780 e 1783), Cimarosa (1777), Gluck (1777), Cherubini (1782), Haydn (1784) e Zingarelli (1786) sino a Rossini (1817), e poi ancora di qui a Dvořák (1904), per sconfinare infine in epoca più recente nel teatro di prosa con Jean Cocteau (1943) e nel cinema con Jean-Luc Godard (1987).

Sul filo delle innumerevoli mutazioni, trasformazioni e trasmissioni nel corso di quattro secoli la vicenda di amore, magia, guerra, scontro religioso e culturale che vedono protagonisti la maga musulmana Armida e il cavaliere cristiano Rinaldo si conferma così come uno dei soggetti più vitali e significativi della storia del teatro musicale – e non solo – dell'Occidente.

Cesare Fertonani

Foreword

If there is a work of musical theater particularly emblematic of a genre (the *tragédie en musique*, more commonly known as *tragédie lyrique*), an age and a taste (Louis XIV's political and cultural policy in the *Grand Siècle*), and which also projects its own image into a long perspective relating not only to music and the theater but also aesthetics and the history of ideas, it is undoubtedly Jean-Baptiste Lully's *Armide*. The last of Lully's works to be completed, *Armide*, with a libretto by Philippe Quinault based on Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*, was performed for the first time in Paris on 15 February 1686. Its authors, leading figures on the French theatrical and musical stage in the later seventeenth century, would die soon after, Lully in 1687 and Quinault the year after. Performed many times towards the end of the century and then in the eighteenth, *Armide* would soon come to be regarded as Lully's masterpiece, or at least one of his greatest masterpieces. The subject, moreover, enjoyed a broad and enduring success in the history of musical theater, and the opera by Lully and Quinault was itself both a point of arrival as well as providing a frame of reference if not actually the model for a whole tradition.

Hence a quintessential canonical work, *Armide* is here the object of multiple attentions by Filippo Annunziata. Around the unabridged translation into Italian, with Quinault's parallel original text, he constructs a substantial expositional apparatus, characterized by meticulous documentation as well as the sensibility and acuteness of his interpretation. In his rich and detailed introduction, Annunziata does not confine himself to presenting the work in the context of its genre, but places it at

the center of a wide-ranging account that spans centuries, historical seasons, ideological and cultural perspectives, and so brings his account down to the present, touching on topics and themes that in many cases are ground-breaking. In this account Annunziata brings out with particular subtlety the dialectical and vital role of the *merveilleux* as compared to the rationalistic requirements of verisimilitude and dramatic coherence that left their imprint on the genre of *tragédie en musique* ever since its foundation, in its ambivalent relationship, of integration and opposition, with the contemporary French theater.

Following the translation, a note on the staging and the reception of the opera expands into a highly useful catalogue of works and ballets – or at least compositions of a theatrical nature – on the subject of Armida, comprising about a hundred titles arranged chronologically and accompanied by a brief commentary. It ranges from the many seventeenth-century Italian antecedents (the music of which is unfortunately often lost) by Francesca Caccini (1623) Monteverdi (1627), Ferrari (1639) and Marazzoli (1641 and 1642), to Pallavicino's opera (1687) staged in Venice a year after Lully and Quinault's *Armide*, the treatments of the subject by Philippe d'Orléans (1704), then Handel (1707 and 1711), Vivaldi (1718), Desmarets (1722), Jommelli (1746 and 1770), Sarti (1759 and 1786), Rodolphe with Noverre (1760), Traetta with Durazzo and Migliavacca (1761), Salieri (1771), Sacchini (1772, 1780 and 1783), Cimarosa (1777), Gluck (1777), Cherubini (1782), Haydn (1784) and Zingarelli (1786), and so down to Rossini (1817), and then again Dvořák (1904), to finally branch out into the playhouse with Jean Cocteau (1943) and the cinema with Jean-Luc Godard (1987).

Following out the thread of its countless mutations, transformations and transmigrations through four centuries, the story of love, magic, war, religious and cultural conflict, with the Muslim sorceress Armida and the Christian knight Rinaldo as the protagonists, is thus confirmed as one of the most vital and significant subjects in the history of musical theater – and not musical theater alone – in the West.

Cesare Fertonani

Dentro il testo

1. *Armide: un testo canonico*

Le ragioni per le quali un determinato testo teatrale può concorrere all'identificazione del canone possono, naturalmente, essere molteplici: il ruolo nella definizione di un genere, la sua rilevanza storico-estetica, tempi e modi della ricezione, il suo riferirsi a valori nei quali una certa collettività, o tradizione, si riconoscono, il suo essere un modello da imitare, o altro ancora.

Armide, di Jean-Baptiste Lully e Philippe Quinault (prima rappresentazione Parigi, *Académie royale de musique, Théâtre du Palais Royal*, 15 febbraio 1686), risponde più o meno a tutti questi criteri. È, infatti, sufficiente porre in luce due tratti di questo lavoro per giustificarne la sua piena ricomprensione all'interno del canone: il primo consiste nel suo essere rappresentativo di un intero genere del teatro musicale europeo, che viene via via definendosi a partire dalla fine del Seicento; il secondo, è dato dal fatto che in *Armide* si riflette, in una forma compiuta, un'intera tradizione letteraria e culturale – rappresentata dal romanzo e dall'epica cavalleresca – che tuttavia assume nuove manifestazioni nel suo divenire teatro musicale, nel quale possono trovare ampio spazio gli accenti più edonistici e, soprattutto, il cosiddetto “*merveilleux*”. *Armide* rappresenta, così, al contempo, l'incarnazione di un filone drammaturgico-teatrale chiaramente riconoscibile nella tradizione europea, e il punto di arrivo (ma anche, come vedremo, di partenza) di un filone culturale e letterario proprio di quella medesima tradizione. Da un lato, allora, il lavoro di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully è il più com-

piuto momento di concretizzazione della *tragédie lyrique* a sua volta appartenente ad uno dei “filoni” di maggior peso nell’intera storia del canone (il teatro francese). Dall’altro lato, *Armide* è punto di arrivo, ma anche di propagazione, di una lunghissima esperienza di ricezione, rielaborazione, trasmutazione di temi comuni al patrimonio letterario, storico, e culturale europeo: quasi nessun altro testo può vantare un lascito tanto ricco e duraturo quanto *Armide*, che giunge, praticamente, sino ai nostri giorni.

2. Il genere “*tragédie lyrique*”

Procediamo con ordine. In via primaria, *Armide* costituisce, come si è già detto, un testo che incarna, e “codifica” alla perfezione, il genere della *tragédie lyrique* nella Francia del *Grand Siècle* di Luigi XIV: un genere che caratterizzerà, e influenzerà pressoché l’intero Settecento, e che lascerà echi, tracce, lasciti ben oltre la fine dell’*Ancien Régime*. Si può senza esitazione affermare che – essendo la Francia, prima della codificazione del genere di cui si discute, priva di una propria tradizione domestica nel campo del teatro musicale – la *tragédie lyrique* incarna, per così dire, l’essenza stessa dello stile francese nel teatro musicale. Si tratta, peraltro, di un genere di teatro musicale che nasce, per così dire, in laboratorio: frutto, cioè, di uno specifico progetto a sua volta figlio di una precisa scelta di politica culturale, maturata nel contesto dell’età di Luigi XIV; un progetto che si identifica anche con una precisa istituzione teatrale e musicale: la *Académie royale de musique*.

L’*Académie royale de musique* incarna, con il proprio prestigio e la propria alta tradizione, la massiccia presenza che la monarchia francese occupa sulla scena artistica, sin dal *Grand Siècle*. Ma, anche dopo la fine dell’*Ancien Régime*, l’*Opéra* di Parigi continua a identificarsi, pur nelle sue mutevoli trasformazioni, con la cultura “ufficiale” del Paese, mantenendo un dialogo privilegiato con le istituzioni dello Stato, di cui – anche in età contemporanea – continua a dover, e voler, rappresentare il peso culturale ed

artistico¹. In questo senso, il genere si identifica con l'Istituzione, e l'Istituzione con un progetto culturale preciso che, a sua volta, promana, in ultima istanza, dallo Stato.

Nel 1669, l'*Académie royale de musique et danse*², poi *Académie royale de musique* nasce proprio grazie alla volontà del Re Sole: più precisamente, per effetto del privilegio reale, concesso nel 1669 a Pierre Perrin (1620-1675) e Michel Lambert (1610-1696)³. In quel momento, l'*Académie royale de musique* costituisce un tassello fondamentale della politica culturale dell'età di Luigi XIV, perfettamente inquadrabile nell'attività con la quale la monarchia costruisce la propria rappresentazione del potere, attraverso un continuo e articolato gioco di autocelebrazione, citazioni, rimandi, conferme⁴. Proprio sotto tale prospettiva, appare riduttivo ricondurre l'istituzione dell'*Académie royale* al più ampio fenomeno dell'accademismo: pur senza sottovalutare il rapporto che sussiste tra il fenomeno delle Accademie (sia letterarie, sia scientifiche), e il privilegio concesso nel 1669 a Perrin e Lambert, l'istituzione dell'*Académie royale de musique* risponde ad un disegno più ampio, o – meglio – diverso, riscontrabile in poche altre iniziative consimili⁵. Non si tratta, infatti, soltanto di riconoscere od istituire un luogo di incontro, e di promozione, di un certo fenomeno culturale o scientifico, quanto – piuttosto – di fondare una vera e propria istituzione che, attraverso la propria

¹ Cfr. R. Berenson, *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House*, London-New York, Routledge, 2002 e, *ivi*, i capitoli 2 e 3, specificamente dedicati al caso francese.

² Ancora oggi, la denominazione ufficiale dell'*Opéra* di Parigi è quella di *Académie nationale de musique*.

³ Cfr. in argomento, D. Blocker, *Instituer un "art". Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, pp. 333 ss.; F.W.J. Hemmings, *Theatre and State in France. 1760-1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 6 ss.

⁴ Il riferimento primo è d'obbligo al classico testo di R. Isherwood, *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1973.

⁵ Un caso per certi versi analogo, ma da accostare con grande cautela, può essere individuato nell'*Académie française*: cfr. H. Carrère d'Encausse, *Des siècles d'immortalité. L'Académie française, 1635-...*, Paris, Fayard, 2011.

attività, si collochi nel pieno fulcro del grande progetto culturale del *Grand Siècle*, e dell'assolutismo di Luigi XIV. Per poter svolgere la propria funzione, l'istituzione necessita di una perfetta integrazione tra i profili di creazione artistica, e i meccanismi della produzione, della diffusione del "prodotto", nonché della fruizione da parte del pubblico, per tali intendendosi le regole con le quali essa opera al proprio *interno* e all'esterno relazionandosi, in tale ultimo contesto, con altre istituzioni culturali e, più in generale, con l'ambiente in cui opera (in tal senso, la dimensione "sociologica" del fenomeno non può essere trascurata).

Per realizzare questo obiettivo, vi è dunque la necessità di una figura che possa contemperare le molteplici esigenze ed istanze che inevitabilmente permeano un progetto di così ampia portata: una figura che non soltanto sappia e possa assicurarsi l'assoluto sostegno del Re, ma che sia in grado di sviluppare un discorso artistico-culturale che si vuole, programmaticamente, "eccelso", e che sappia altresì andare oltre la figura dell'artista-cortigiano, o del buon "impresario", di cui pure le corti di tutta Europa pullulavano all'epoca. Vi è, altresì, la necessità di promuovere un prodotto artistico all'altezza del progetto di magnificenza, splendore, e raffinatezza proprio della politica culturale della monarchia francese del Seicento.

La fondazione della *Académie royale de musique* avrebbe dovuto, sin dall'inizio, tentare di rispondere a tali complesse esigenze. Perrin e Lambert non sono però in grado di condurre in porto un progetto tanto ambizioso e, vittime anche di una disastrosa gestione economica del teatro, lasciano presto (1672) il campo a Jean-Baptiste Lully: un italiano, di origini fiorentine, giunto giovanissimo a Parigi, ma che viene dapprima notato, negli ambienti di corte, per le sue doti di ballerino, e che assurgerà, in breve tempo, ai vertici della vita musicale del Regno di Francia. Dal 1653, con la nomina a *Compositeur de la musique instrumentale*, Lully sarà il musicista di riferimento della Corte del Re Sole.

È con Lully che l'*Académie* prende definitivamente forma; una forma che incarna sia una istituzione, sia un nuovo genere del teatro musicale, sia il più ampio progetto culturale che sottende

entrambi: la *tragédie en musique* o *tragédie lyrique*⁶. La vicenda assolutamente unica della nascita dell'opera francese costituisce, al contempo, la premessa per l'evoluzione storica di una grande istituzione culturale e musicale, ma anche la genesi di un *genere* teatrale e musicale che con quella istituzione si identificheranno per sempre. Sotto questo profilo, la storia del teatro musicale in Francia si discosta notevolmente dalle vicende che caratterizzano, ad esempio, l'Italia, dove non esiste quella corrispondenza biunivoca, che invece caratterizza Parigi, tra l'evoluzione del genere e uno specifico teatro, o istituzione, sebbene – anche in Italia – l'opera nasca, agli inizi del Seicento, sullo stimolo del “progetto” culturale promosso dagli intellettuali fiorentini.

Negli anni in cui opera Lully – e che vanno dal 1672 sino alla morte del compositore, intervenuta nel 1687 – l'*Académie* forgia, di fatto, gli elementi costitutivi della *tragédie lyrique* francese, di cui *Armide* – l'ultimo lavoro del compositore – costituisce, per così dire, la “codificazione” definitiva.

Con l'ottenimento del *privilège royal*, l'*Académie* ottiene il monopolio del teatro musicale in Francia, che viene riservato esclusivamente (anche se non senza continue opposizioni e difficoltà) ai locali dell'*Opéra*: la definizione degli stili della *tragédie lyrique* ha così modo di svolgersi in una zona riservata, protetta, che ne assicura il consolidamento, al riparo dalla concorrenza di teatri e circuiti “secondari”. Allo stesso tempo, il monopolio influisce sullo sviluppo degli altri generi, che sono chiamati a muoversi negli stretti spazi lasciati liberi dal repertorio riservato all'*Académie royale*. La veemenza con la quale Lully e i suoi successori tenteranno di difendere i privilegi dell'*Opéra* ha dunque un impatto evidente sui teatri “minori”, in specie quelli della *Foire*, sullo sviluppo delle parodie delle grandi *tragédies*, e sulla nascita e sullo sviluppo dell'*opéra comique*: in breve, sull'intero panorama musicale e teatrale⁷, ponendo le basi di soluzioni destinate

⁶ Per la genesi dei due termini, ed un loro raffronto, cfr. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, pp. 50 ss.

⁷ Riportiamo le parole di Giovanni Morelli che ne *Il morbo di Rameau. La nascita della critica musicale*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 18, così descrive la situazione della

a caratterizzare il modello francese quantomeno sino a tutto il XIX secolo, e forse anche oltre. Gli artisti che operano al di fuori dell'*Académie* (nelle *Foires*, e negli altri teatri della capitale, così come in provincia) sviluppano, non senza fatica, un linguaggio certo originale, anche se spesso con reciproche influenze rispetto a quello “ufficiale”, ed è soltanto con la scomparsa di Lully che la loro produzione potrà uscire, progressivamente, dagli stretti ambiti di circolazione nella quale risultava confinata⁸, dando così vita anche a nuovi generi più chiaramente riconoscibili.

Seppure non senza semplificazione⁹, si può affermare che i tratti caratterizzanti della *tragédie lyrique* affondano, comunque, le proprie radici nel teatro classico francese (*recte*: nel grande repertorio della tragedia francese del Seicento), a sua volta figlio del grande progetto culturale del *Grand Siècle*. Dalla tradizione del teatro classico (Racine e Corneille, per intenderci) la *tragédie lyrique* si distacca, al fine di combinarne gli elementi qualificanti con le necessità di rappresentazione di un dramma *musicale*, sino a rappresentarne – quasi – un “doppio rovesciato”. La storia dell’affermarsi del genere, che viene tendenzialmente letto in contrapposizione con quello del teatro classico francese, mostra quanto sia stata contrastata la ricezione del genere del teatro musicale nel novero della cultura “alta” del tardo Seicento francese.

Il legame profondo che la *tragédie lyrique* mantiene con la tradizione del teatro classico francese – un legame che, come ha mostrato Catherine Kintzler, è di integrazione/opposizione¹⁰ –

Foire: “Un teatro musicale sempre condizionato, handicappato, anche sul lato dei bruschi e necessari mutamenti dello stile, conseguenti alle imposizioni dei diversi decreti reali che volta a volta proteggono o l'*Académie Royale de Musique*, o la *Comédie*, o gli Italiani, condizionato, quello di *Foire*, ad essere sempre un *teatro senza*. Senza canti. Senza mimi. Senza musica. Senza recitativi. Senza recitazioni (ossia muto) Senza questo. Senza quello”.

⁸ Esempio, in proposito, la vicenda di Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), che riesce a ricavarsi uno spazio significativo nel panorama musicale soltanto dopo la morte di Lully.

⁹ L’identificazione dei precisi formanti della *tragédie lyrique* o – per utilizzare la sua denominazione originaria, “*tragédie en musique*” – è tutt’ora oggetto di discussione.

¹⁰ C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l’esthétique du plaisir à l’âge classique*, Paris, Minerve, 2011³, pp. 13 ss.

muove, tipicamente, dalla predominanza del testo e, dunque, del recitativo¹¹: centralità che, a sua volta, si fa derivare dall'importanza della *déclamation* nel teatro classico, di cui la scrittura musicale, nel contesto della *tragédie lyrique*, rappresenta l'evoluzione "naturale".

Il recitativo delle *tragédie lyriques* di Lully – nelle quali, come già si è detto, il genere viene compiutamente "codificato" – costituisce il fulcro stesso di quello stile: si tratta di un recitativo dai tratti tipicamente declamatori, tendente ad una struttura melodica, con accorti cambiamenti ritmici e metrici, modulati – al fine di seguire la struttura del libretto – in versi liberi (*vers libres*), anziché nella forma del meraviglioso verso alessandrino, tipico del teatro classico francese¹². L'effetto complessivo, come è stato notato, è "*close to speech, but not speech*"¹³. Il punto fondamentale è convogliare, in via prioritaria, il *senso* del testo e – con esso – dell'azione, salvi i momenti di "distensione", affidati ai *divertissement*. Ma anche nei momenti di abbandono più musicale, l'opera deve sforzarsi di "parlare": il teatro musicale francese, nato come "costola" dal teatro parlato "*devait parler, parler sans cesse; tout moment du spectacle lyrique, qu'il fût chant, récitatif ou symphonie, devait être perçu comme signifiant, et pas seulement de façon vague ou métaphorique: signifiant parce que précisément porteur des propriétés de la langue articulée, y compris de ses propriétés matérielles*"¹⁴.

Nello stile di Lully, le arie – letteralmente "immerse" nel tessuto del recitativo, e dunque a volte neppure riconoscibili, a prima

¹¹ Sull'importanza del testo nel contesto della *tragédie un musique* è d'obbligo il riferimento (anche se ormai un po' datato) a C. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève-Paris, Droz, 1972.

¹² Cfr. in argomento L. Rosow, *Structure and Expression on the Scènes of Rameau's Hippolyte et Aricie*, «Cambridge Opera Journal», X (1998), 3, pp. 259-273, qui p. 259, secondo il quale tale circostanza rende il libretto duttile ed adattabile a varie forme musicali. Le considerazioni di Rosow, seppur riferite al libretto di *Hippolyte et Aricie*, possono in realtà assumere una portata più ampia.

¹³ C. Verba, *Dramatic Expression in Rameau's "Tragédie Musique": Between Tradition and Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 17.

¹⁴ C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, cit., p. 86.

vista, come tali – si piegano perfettamente a queste esigenze: si tratta di ariette brevi, dalla struttura non complessa, che si presentano – quasi sempre – come sviluppo naturale del recitativo che le precede, assolvendo, al contempo, alla tipica funzione di evidenziare particolari sentimenti dei personaggi, o di convogliare sentimenti o idee emerse nel contesto dello sviluppo drammatico. Possono presentarsi sia isolatamente, sia come parte di recitativi dialogici ma, in ogni caso, si tratta di arie che (almeno nelle intenzioni) non interrompono la narrazione, né l'azione, secondo quanto, invece, sembra caratterizzare l'opera seria italiana di stampo tipicamente metastasiano. La continuità tra recitativo e aria è un elemento caratterizzante e tipico della struttura della *tragédie lyrique*: le due componenti mantengono una forte unità stilistica. Il libretto asseconda questa impostazione, fornendo, così, strutture ritmiche in grado di adattarsi tanto al recitativo, quanto all'aria. In genere, si evita di interrompere la narrazione con arie eccessivamente lunghe, con la sola – e limitata – eccezione di più elaborate arie di monologo, spesso collocate in apertura di singoli atti. Il flusso, che scorre pressoché senza soluzione di continuità, di recitativo e brevi arie è interrotto dalla presenza dei *divertissements*, nel corso dei quali i libretti lasciano maggior spazio alla musica, e soprattutto ad elaborati effetti scenici, nonché al balletto.

Sono proprio i *divertissements* a rappresentare uno dei due maggiori punti di distacco dallo stile del teatro classico, il che fa della *tragédie lyrique* – per molti anni – un genere considerato “impuro” dai custodi della tradizione¹⁵. La funzione dei *divertissement* è, dichiaratamente, di interrompere lo svolgimento del dramma, e la relativa tensione, aprendo la via a momenti di tendenziale puro edonismo. Ed è nei *divertissements* che spesso ricompaiono, nelle loro mutevoli rappresentazioni, divinità, maghi o figure in senso lato allegoriche (comunque presenti anche nel corpo, per così dire, centrale della struttura narrativa), e che si assiste al verificarsi di eventi sovranaturali o magici: ossia, che si

¹⁵ Il riferimento corre, inevitabilmente, a Boileau, *L'Art poétique* (1674) e alla *Querelle des Anciens et modernes*.

schiodono appieno le porte del cosiddetto “*merveilleux*”¹⁶. L’intervento delle componenti del *merveilleux* è legato a situazioni diverse, ma tutto sommato riconducibili a schemi che tendono a ripetersi: scene di sogno, l’intervento di mostri o creature terribili – spesso in contrapposizione con un eroe, o un protagonista principale – furie, creature magiche, mitologiche, fantasmi, in molti casi collegate a contatti con l’aldilà. Il *merveilleux* si può anche manifestare in connessione con scene pastorali, riti funerari, matrimoni e festeggiamenti in genere¹⁷.

Il *merveilleux* fa il suo ingresso nella struttura della *tragédie lyrique* essenzialmente in virtù del legame che quest’ultima mantiene con la tradizione dello spettacolo e dell’intrattenimento di corte: il *ballet de cour*, tipicamente, ma anche la *comédie ballet* o la *pastorale*¹⁸. Quella componente, tuttavia, segna il distacco della *tragédie lyrique* dalla tradizione del teatro classico francese, di cui apparentemente sconvolge le regole, in quanto – ovviamente – introduce nella narrazione elementi contrari alla regola di verosimiglianza. Si è, tuttavia, ormai da tempo notato che, al proprio interno, la *tragédie lyrique* prevede – anche là dove affronti il tema del *merveilleux* – regole precise di “verosimiglianza”, che ne riconducono gli schemi fondamentali di funzionamento a canoni non dissimili da quelli della tragedia raciniana o cornelliana, sebbene in qualche modo “proiettati” in un’altra direzione: un “doppio”, cioè, delle regole della tragedia classica, ma per taluni versi “ribaltato”.

La *tragédie lyrique* costituisce, secondo quanto ha mostrato Catherine Kintzler, uno dei momenti forse più rilevanti di concretizzazione, in un prodotto artistico, degli assunti derivati

¹⁶ Per un’analisi articolata della categoria del “*merveilleux*” cfr. M.-F. Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, La Haye-Paris, Editions Mouton, 1965, *passim*.

¹⁷ Cfr. L. Naudeix, *Le merveilleux dans la structure de l’opéra français*, in A. Terrier - A. Dratwicki (a cura di), *Le surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, 2012, pp. 67-75.

¹⁸ Per un tentativo di ricostruzione più ampio del ruolo del soprannaturale e dell’immaginario nel repertorio operistico europeo del Settecento cfr. D.J. Buch, *Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theatre*, Chicago, Chicago University Press, 2008, *passim*.

dalla filosofia cartesiana, e dell'estetica che ne è figlia, secondo una linea di tendenza che connota l'intera parabola storica del genere, dalla sua prima affermazione, sino all'asserito "naufragio" (simbolicamente identificabile, ma ovviamente con grandi semplificazioni, con la scomparsa di Jean-Philippe Rameau nel 1764). Si tratta di una estetica basata su ciò che C. Kintzler definisce l'"*axiome intellectualiste de la connaissance*", nonché sulla "*fonction de l'illusion comme artifice révélateur de la vérité*". La *tragédie lyrique* nasce, come si è già detto, sia come "doppio" sia come opposto della tragedia drammatica, per trasportarne i canoni nel "*théâtre des enchantements*"¹⁹: un *enchantement* che, però, si pone sempre e comunque, in ultima istanza, come strumento cognitivo della Natura. In questa prospettiva, il ruolo della componente apparentemente edonistica del "*merveilleux*", si fa ben più complesso, come peraltro dimostrano le più recenti, e raffinate, letture di alcuni testi "topici" della tradizione (cfr., ad esempio, *Castor et Pollux* di Rameau)²⁰.

¹⁹ C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, cit., pp. 13 ss., secondo la quale la concezione estetica sottostante la nascita e lo sviluppo della *tragédie lyrique* "*renvoie à la présence d'une conception du monde, de l'homme et de l'art qu'il faut bien se résoudre à nommer: la philosophie de Descartes. La thèse est donc que le cartésianisme esthétique existe, et que l'une de ses figures les plus exemplaires fut Jean-Philippe Rameau*". Sempre secondo Kintzler "*le cartésianisme esthétique existe, et précisément sous la forme d'une théorie du plaisir. Il donne accès au jardin à la française, lieu général et géométrique dans lequel prennent place les arts de l'âge classique. L'image du jardin français n'est pas prise ici dans sa banalité froide et desséchée; elle se veut très précise. Au-delà d'une façon de comprendre les phénomènes du monde, elle exprime une esthétique paradoxale qui oppose la réalité à la vérité et qui, par la maîtrise de l'illusion, fait de l'artifice le révélateur de la nature. Cette esthétique eut pour pièces maîtresses et symétriques deux formes de tragédie: la tragédie dramatique à modèle cornélien et racinien et la tragédie lyrique inaugurée par Lully mais qui fut portée à sa perfection par Rameau et dont *Les Boréades* est le dernier exemplaire, bouquet final du feu d'artifice*". Sebbene l'opinione dell'autore relativamente al fatto che *Les Boréades* coincidano con la fine stessa della tradizione della *tragédie lyrique* non sia, a nostro avviso, condivisibile (giacché il genere in realtà prosegue, e ve ne sono esempi ed echi vivi anche negli anni successivi), è indubbio che quanto scrive Catherine Kintzler rappresenti la visione più lucida e completa del canone estetico che presiede e governa l'intera macchina che regge la tradizione inaugurata da Lully, e di cui Rameau raccoglie e sviluppa pienamente l'eredità. L'artificio estetico, allora, costituisce la vera chiave di lettura del genere.

²⁰ Cfr. i saggi raccolti in AA.VV., *Castor et Pollux. Rameau Jean-Philippe*, «L'Avant-Scène Opéra», 209 (2002).

ARMIDE

PROLOGUE

Le Theatre represente un Palais

LA GLOIRE, LA SAGESSE
Suite de la Gloire & de la Sagesse

LA GLOIRE
Tout doit ceder dans l'Univers
A l'Auguste Heros que j'aime.
L'effort des Ennemis, les glaces des Hyvers,
Les Rochers, les Fleuves, les Mers,
Rien n'arreste l'ardeur de sa valeur extrême.

LA SAGESSE
Tout doit ceder dans l'Univers
A l'Auguste Heros que j'aime.
Il sçait l'art de tenir tous les Monstres aux fers:
Il est Maître absolu de cent Peuples divers,
Et plus Maître encor de luy-mesme.

LA GLOIRE & LA SAGESSE
Tout doit ceder dans l'Univers
A l'Auguste Heros que j'aime.

LA SAGESSE & sa suite
Chantons la douceur de ses Loix.

LA GLOIRE & sa suite
Chantons ses glorieux Exploits

LA GLOIRE & LA SAGESSE ensemble
D'une esgale tendresse,
Nous aimons le mesme Vainqueur.

PROLOGO

La scena rappresenta un palazzo

LA GLORIA, LA SAGGEZZA

Il seguito della Gloria e della Saggezza

LA GLORIA

Tutto deve cedere il passo nell'Universo
All'augusto eroe che amo
Lo sforzo dei nemici, i ghiacci degl'inverni
Le rocce, i fiumi, i mari,
Niente ferma l'ardore del suo valore estremo.

LA SAGGEZZA

Tutto deve cedere il passo nell'Universo
All'augusto eroe che amo.
Egli conosce l'arte di tenere tutti i mostri in catene,
È signore assoluto di cento popoli diversi
e in più padrone di se stesso.

LA GLORIA e LA SAGGEZZA

Tutto deve cedere nell'universo
All'augusto eroe che amo.

LA SAGGEZZA e il suo seguito

Cantiamo la dolcezza delle sue leggi.

LA GLORIA e il suo seguito

Cantiamo le sue gloriose imprese.

LA GLORIA e LA SAGGEZZA

Con eguale tenerezza
Amiamo lo stesso vincitore.

Indice

Dentro il testo	13
Inside the text	59
ARMIDE	105
In scena	179
On stage	229
Selezione bibliografica / Selected bibliography	277

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015