

Lettre sur Omphale

di Friedrich Melchior Von Grimm¹

Ho osato condannare *Omphale*², Madame³, prima ancora di sapere che Voi la proteggete. Voi mi ordinate di giustificare in pubblico la mia decisione e ne avete ogni diritto, senza dubbio alcuno; ho sicuramente bisogno di una giustificazione per aver osato giudicare la musica francese e, cosa ancora più grave, per non essere stato del vostro stesso parere.

Non voglio qui risollevar la questione relativa all'utilizzo parallelo della musica europea e di quella francese, poiché, dal momento che tutti i giudici ne risultano personalmente coinvolti, è un processo che non vedrà mai la fine⁴. Ne parlerò solamente, finché è necessario, per giustificare la libertà che mi prendo nell'esaminare questa particolare opera; altrimenti, invece di considerare le mie ragioni, mi domanderebbero che diritto ho di impicciarmene⁵.

¹ *Lettre de M. Grimm sur Omphale*, Tragédie Lyrique reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 Janvier 1752. Frontespizio; la lettera venne pubblicata a Parigi nel febbraio del 1752, sulla celebre rivista *Le Mercure de France*, per la quale l'autore aveva già scritto alcuni articoli di critica della letteratura tedesca. La sua storia editoriale, come quella di molti scritti degli stessi anni, rimane comunque molto confusa. A riguardo si veda P.-M. Masson, "La 'Lettre sur Omphale' (1752)", *Revue de Musicologie*, 73e/74e, 1945, pp. 4-5.

² *Omphale*, *tragédie lyrique* di André Cardinal Destouches su libretto di Antoine Houdar de la Motte. Composta e rappresentata nel 1701, era stata appena riproposta, nel gennaio del 1752, su iniziativa dell'*Académie Royale de Musique*. Per questa e per tutte le altre note concernenti titoli, temi e personaggi di opere liriche, si vedano il *New Grove Dictionary of Music* e il *New Grove Dictionary of Opera*, accessibili per via telematica all'indirizzo <http://www.grovemusic.com>.

³ Non è reso noto chi sia la Madame in questione, destinataria della lettera. È comunque presumibile che, trattandosi di una lettera polemica edita subito dopo la sua stesura, il destinatario sia fittizio e costituisca solo l'occasione, per l'autore, di esporre le proprie idee. La Madame cui è diretta la lettera è semplicemente un tipico membro della nobiltà parigina del tempo, strenua sostenitrice dello stile di un'opera come l'*Omphale*.

⁴ Grimm si mostra qui molto critico nei confronti dell'attitudine generale dei francesi riguardo al confronto e al dialogo in materia musicale.

⁵ Ricordiamo che Grimm, nonostante fosse un raffinato frequentatore della società parigina e un esperto cultore delle arti e delle lettere francesi, era tedesco: la questione

Io non ignoro che tutte le volte che si tratta della loro musica, i francesi negano completamente qualsiasi competenza agli altri popoli, e per questo avranno le loro ragioni. Tuttavia, quando questi stessi francesi ci assicurano che la musica cinese è detestabile, non credo che si siano presi la briga di sentire l'opinione dei Cinesi prima di pronunciare questo giudizio. Perché dunque noi⁶, giudicando gli altri [popoli], non concediamo loro un diritto che invece gli altri esercitano liberamente tra di loro, e non limitatamente alla musica, ma riguardo a più argomenti?

La musica italiana promette e dona piacere a tutti gli uomini che hanno delle orecchie, e non serve alcuna preparazione maggiore di questa. Se tutte le nazioni d'Europa l'hanno adottata⁷, nonostante la differenza di lingua, è perché hanno preferito il loro piacere alle loro pretese⁸.

Io dunque credo di poter affermare che, essendo il fine della musica quello di provocare delle sensazioni piacevoli attraverso fonti armoniose e cadenzate⁹, qualsiasi uomo che non sia sordo è in grado di decidere se essa abbia raggiunto o no il suo scopo; ammetto che per poter ben giudicare una musica nazionale, bisogna in più conoscere il carattere della lingua attraverso il rapporto con il canto, e questo è anche uno studio

della nazionalità legata alla competenza di giudizio della musica viene affrontata nel successivo paragrafo.

⁶ In questo particolare punto Grimm, nonostante, come si è già detto, sia tedesco, sta parlando a nome del popolo francese.

⁷ È questo un riferimento alla diffusione dell'opera italiana presso i teatri e le corti di tutta Europa; la Francia si configura invece fin da subito come il paese più ostile e conservatore.

⁸ Si può notare un interessante parallelismo con l'opera di Jean-Baptiste Du Bos, che, all'interno delle *Réflexions*, inserisce una critica abbastanza diretta contro l'atteggiamento dei francesi verso la propria musica. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, tr. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, p. 184, in cui l'abate afferma che: «Se la nostra musica ci piace, è perché non conosciamo niente di meglio e perché stuzzica i sensi, cosa che ha in comune con il cinguettio dei cardellini e degli usignoli. È simile a quelle pitture cinesi che non imitano la natura e che piacciono solo per la vivacità e la varietà dei colori».

⁹ Anche in questo punto si riscontra chiaramente l'influenza di Du Bos, per il quale la musica si serve, per emozionare, di particolari strumenti, vale a dire dell'armonia e del ritmo; allo stesso modo la pittura si avvale del tratto, del chiaroscuro e dei colori. Cfr. *ibid.*, p. 178.

che ho cercato di compiere: se mi devo vantare di qualche successo, lo capirò da voi, Madame, dopo che avrete letto questa lettera.

Cominciamo dapprima a considerare il genere¹⁰, cosa che faccio con grande imparzialità; lo trovo di grande bellezza, anche se inferiore a quelli della musica italiana. La musica francese è molto ben adattata al genio della lingua¹¹, e l'opera francese costituisce un genere a parte, di cui la nazione ha ragione di essere gelosa; giacché tutto ciò che costituisce davvero un genere [musico-teatrale], non sarà mai salvaguardato con troppa attenzione.

Vedete, Madame, che sono onesto. Non soltanto ho giudicato la musica francese [esclusivamente] in relazione a se stessa (principio, questo, che è stato sempre dimenticato nella furia dei paragoni), ma non ho fatto nessuna fatica ad abituarvi al suo [particolare] genio e a comprenderne le bellezze: l'azzardo, è vero, è stato mio¹². Sono arrivato a Parigi¹³ già prevenuto contro la vostra opera, come lo sono tutti gli stranieri, sicuro di trovarla ancora più brutta di come me l'ero immaginata; con mio grande stupore ho invece trovato due cose che non mi ero nemmeno sognato di cercare, della musica e una voce che cantava. Era *Platée*¹⁴, opera

¹⁰ Grimm si riferisce al genere cui appartiene l'*Omphale*, vale a dire quello della *tragédie lyrique*, standardizzato da Jean-Baptiste Lully nel corso del Seicento; tale genere era caratterizzato dalla scelta di soggetti tragici spesso legati all'antichità classica, da una struttura in cinque atti preceduti da un preludio strumentale, da uno stile di canto estremamente solenne, maestoso (e, spesso, monotono) e dalla massiccia presenza di pezzi corali e danzati, spesso con l'impiego di apparati magniloquenti. Per un'ottima descrizione del genere si veda, tra gli altri, G. Chouquet, *Histoire de la Musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Firmin Didot frères, Paris 1873, pp. 117 e sgg.

¹¹ Si avverte qui una probabile influenza delle coeve teorie sensiste, volte alla riscoperta del genio di ogni lingua, vale a dire del patrimonio emozionale, immaginativo e simbolico a esse connesso. Cfr. E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, E.D.T., Torino 1986, pp. 275 e sgg.

¹² È questo un ottimo esempio dell'ironia che caratterizza l'intera lettera, un'ironia volta *in primis* a criticare ferocemente l'atteggiamento, dominante tra le fila della borghesia e della nobiltà francesi, di chiusura mentale e di strenua difesa di ciò che è considerato patrimonio della nazione.

¹³ Grimm era giunto nella capitale francese nel 1748, inizialmente come segretario di August Heinrich, Conte di Friesen.

¹⁴ *Platée, comédie lyrique* in tre atti di Jean-Philippe Rameau su libretto di Jacques Autreau; composta e rappresentata nel 1745 in occasione delle nozze del Delfino con

sublime di un genere che Monsieur Rameau ha creato in Francia, che alcune persone di gusto hanno ascoltato e che la moltitudine ha giudicato. Era Mademoiselle Fel¹⁵ che, con i più fortunati organi del mondo, con una voce sempre omogenea, pulita, brillante e leggera, conosceva ancora quell'arte che noi¹⁶ chiamiamo nel linguaggio sacro "cantare", termine vergognosamente profanato in Francia e applicato a un modo di

l'Infanta di Spagna, viene considerata, come Grimm stesso afferma, prima di un nuovo genere, quello della *comédie lyrique*. Tale genere permetteva per la prima volta la mescolanza di stili e la presenza simultanea di un registro puramente burlesco a fianco di quello tragico tradizionale. Era inoltre presente una deliberata parodia di molti aspetti ormai obsoleti della *tragédie lyrique*, come lo stile espressivo troppo magniloquente e spesso smisurato, la gestualità non realistica, ecc. Effettivamente quest'opera, che ottenne fin dalla prima un successo enorme, ebbe l'effetto di una piccola rivoluzione ed ebbe tra i suoi più ferventi ammiratori anche Jean-Jacques Rousseau.

¹⁵ Si tratta di Mademoiselle Marie Fel, una delle cantanti più acclamate del periodo, che spesso si esibiva in coppia con il grande controtenore Pierre de Jélyotte. Ne è contenuto un ritratto esemplare in J.-G. Prod'homme, "A Pastel by La Tour: Marie Fel", *The Musical Quarterly*, IX, 1923. Entrambi gli artisti sopra nominati collaborarono, sia con Rameau che con Rousseau, alla realizzazione di un nuovo stile di canto più limpido, preciso ed espressivo, cosa che venne contemporaneamente osteggiata dai conservatori e acclamata dalle frange più moderniste di pubblico e di critica. Il progetto sotteso all'operato di questi artisti non passò di certo inosservato, tanto che ne viene riportata traccia già nella voce *Chanteur, -euse* della grande *Encyclopédie*, dove si legge: «Ai nostri giorni possiamo godere di un cantante e di una cantante che hanno condotto il gusto, la precisione, l'espressione e la delicatezza del canto a un livello di perfezione tale che non lo si credeva né prospettava possibile. La loro arte [il canto] è debitrice ai loro enormi progressi; poiché è senza dubbio alle potenzialità che Monsieur Rameau ha intravisto nelle loro voci duttili e brillanti che l'opera deve quei pezzi geniali con i quali quell'illustre compositore ha arricchito il canto francese. I piccoli [mediocri] musicisti si sono subito sollevati contro; numerosi ammiratori dello stile antico, dal momento che non conoscono nulla d'altro, sono rimasti scandalizzati nel vedere una partitura con i tratti difficili e brillanti degli Italiani venire unita a una lingua [il francese] che non si credeva adatta: quelle persone dalla mentalità chiusa, che vengono sconvolte da ogni novità, e che ritengono orgogliosamente che la distesa limitata delle loro conoscenze corrisponda al non plus ultra degli sforzi dell'arte, [quelle persone] hanno tremato per il gusto della nazione. Ma la nazione ha riso delle loro paure e non si è curata della loro debole protesta: educata per il piacere, ella ha ascoltato con emozione, e l'entusiasmo ha diviso i suoi applausi tra il compositore e gli esecutori. I talenti di Rameau, di Jélyotte e della Fel sono davvero degni, in effetti, di essere uniti assieme. Sembra [infatti] che i posterì non menzioneranno spesso il primo senza parlare anche degli altri due». Cfr. L. de Cahusac, *Chanteur, -euse*, in D. Diderot, J.-B. Le Rond D'Alembert (éd. par), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, VII, Berne, Lausanne 1782, p. 254.

¹⁶ Grimm continua, anche in questo punto, a intrecciare un raffinatissimo gioco di identità, alternando momenti in cui si presenta come un fiero membro del popolo francese ad altri in cui si dichiara, altrettanto orgogliosamente, straniero (nel suo caso, tedesco).

spingere a forza i suoni fuori dalla gola e di fracassarli contro i denti con un movimento convulso del mento; questo è ciò che da noi sia chiama “gridare” e che non si ascolta mai nei nostri teatri, ma piuttosto quando si va ai pubblici mercati. La mia sorpresa, l’ammetto, fu insolita, e quest’esperienza mi ha insegnato a non precipitare mai un giudizio sulla base di chiacchiere vaghe e incerte. Tuttavia non dovevo far altro che aspettare qualche giorno: si rappresentava *Medée et Jason*¹⁷, e mi sono convinto nuovamente di tutte le mie vecchie idee.

Dopo la confessione che mi accingo a fare, mi si permetterà, spero, di ubbidire ai vostri ordini, e di azzardare qualche osservazione a proposito della musica di *Omphale*, con tutta la franchezza che mi viene naturale; l’interesse per le arti, per il gusto e soprattutto per la Nazione, richiede che si possa dire sempre la verità; ed è una gloria che la Francia vanta tra tutte le nazioni d’Europa, che uno straniero possa parlare liberamente in seno a essa, anche per rivelare i difetti che riscontra. La nobile fiducia di questo popolo, oggetto della nostra ammirazione e qualche volta della nostra gelosia, ne rivela più di quanto noi possiamo fare, e sono i nostri stessi critici a farne l’elogio più bello.

Voi mi permetterete, Madame, di non parlare affatto del Poema¹⁸; il rispetto che ho per il creatore del *Ballet*, per l’autore dell’*Europe Galante*, di *Issé*¹⁹ e di tante altre belle opere, mi metterà in condizione di provare

¹⁷ *Medée et Jason, tragédie en musique* del provenzale Joseph-François Salomon, composta e rappresentata per la prima volta nel 1713 all’*Opéra*. Dato il suo successo, dovuto in gran parte alla presenza di numerose allegorie legate al regno di Luigi XIV, continuò a essere rappresentata per oltre un trentennio.

¹⁸ Ovvero del libretto, di de la Motte.

¹⁹ *L’Europe Galante* e *Issé* sono due opere su libretto di Antoine Houdard de la Motte, entrambe risalenti al 1697. La prima, un’*opéra ballet*, fu musicata da André Campra, maestro di Destouches, che permise all’allievo di collaborare con tre arie, mentre la seconda, una *pastorale-heroïque*, costituisce la prima opera interamente musicata da Destouches. Riguardo al *Ballet*, Grimm non spiega di preciso a quale opera alluda; è possibile che si riferisca piuttosto, in maniera più generale, allo sperimentalismo di de la Motte nel produrre libretti per opere di varie, nuove tipologie, tra cui alcune (e le due citate ne costituiscono un buon esempio) in cui si realizzano nuove combinazioni delle componenti di canto, dramma e balletto.

che l'*Omphale* non è degno di lui. Preferisco limitarmi alla musica, il cui autore²⁰ può meritare delle attenzioni che mi sono meno familiari.

Prevedo che i partigiani dell'*Omphale* mi lasceranno di buon grado alcune parti di quest'opera, e soprattutto quella che viene chiamata "Musica" per eccellenza²¹. Converranno [infatti] tra di loro che sia inutile saperne di ricchezza o di armonia. Mi parleranno [invece] del gusto, della natura e dell'espressione che si trovano nel canto all'interno di quest'opera, ed è proprio riguardo a queste cose che li voglio attaccare. A mio parere, questo canto, dall'inizio alla fine, è di cattivo gusto e pieno di controsensi, triste, senza alcuna espressione, e costantemente al di sotto del proprio soggetto, cosa che è il peggiore di tutti i vizi²²; senza contare il basso continuo, che procede sempre a caso, percorrendo con incertezza il clavicembalo, senza sapere bene dove fermarsi, finché alla fine non ritrova la dominante e finisce, praticamente sempre contrariamente al proprio senso, con una cadenza perfetta²³.

Per provare tutte queste cose, si dovrebbe analizzare questa musica riga per riga, ma io non pretendo di scrivere un libro; se si vuole far chiarezza una volta per tutte, pochi esempi ben scelti e poche riflessioni ben condotte sono sufficienti per giudicare parecchi aspetti.

²⁰ André Cardinal Destouches.

²¹ Grimm sta parlando delle cosiddette "sinfonie d'opera", vale a dire dei brani esclusivamente strumentali, posti all'interno delle opere con finalità introduttive o puramente descrittive, le stesse sinfonie di cui parla Du Bos nella sezione dedicata alla musica. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 178 e sgg.

²² Per Grimm, come per Du Bos, il canto deve essere parte integrante del dramma, e deve essere quindi ben commisurato al soggetto che tratta e al personaggio di cui è voce. È ironico come, con questa brevissima analisi, di cui fornirà poi numerosi esempi, l'autore di fatto condanni il canto dell'*Omphale* da tutti i punti di vista da lui stesso enunciati nella frase precedente, e che secondo lui costituirebbero invece i punti adducibili dai sostenitori dell'opera.

²³ Per cadenza perfetta o autentica si intende quella con il maggior grado di "conclusività", ovvero quella che tende a risolvere dall'accordo di dominante (V) a quello di tonica (I), con la tonica o un altro suono della triade di tonica al soprano (in questo caso al canto). Il carattere è quello di una conclusione perfetta, che risolve una situazione di turbamento e stabilisce (o ristabilisce) la tonalità, creando quindi un senso di stabilità; ciò costituirebbe, secondo Grimm, un grave contrasto con il carattere del brano e con la situazione drammatica. Per una definizione delle varie tipologie di cadenze si veda W. Piston, *Armonia*, E.D.T., Torino 1989, pp. 167 e sgg.

Si è rimproverato al signor Rameau di non saper affatto capire il recitativo; mi sembra inoltre che qualcuno dei suoi amici, non osando all'inizio difenderlo su quel versante, abbia preferito suggerire che chiunque può scrivere un recitativo, piuttosto che sostenere il valore del suo. D'altronde, è ben accertato che non vi è nulla di più difficile dello scrivere un recitativo²⁴, poiché esso è l'opera del genio totalmente puro²⁵. Ma è soprattutto in questo che io trovo il signor Rameau molto spesso grande e sempre originale²⁶.

Io rispetto il creatore del recitativo francese²⁷. Per osare giudicarlo, non basta leggere i versi e la partitura, ma bisogna aver visto le scene,

²⁴ A questo punto Grimm introduce, all'interno di una nota, una breve digressione a proposito di vari tipi di recitativo: «Il carattere del recitativo italiano è a tal punto sublime da assicurare da solo a quella musica una superiorità alla quale nessun'altra si avvicina. Non immagino nulla al di sotto della verità. Ugualmente capace di tutte le espressioni e di tutti i caratteri, declama e procede con pompa e maestà nella tragedia; parla con ardore e con rapidità il linguaggio di tutte le passioni, e con lo stesso successo fa parlare la gioia, l'allegria, il sentimento, il divertimento, il piacere e la burla. Il recitativo francese, al contrario, è, rispetto al proprio genere, triste, lento, monotono, incapace pertanto di grandi bellezze. L'elogio che mi accingo a fare del recitativo italiano non sembrerà strano se non a coloro che, senza principi e senza pensieri, sono abituati a ripetere quello che hanno sentito dire da altri».

²⁵ Il recitativo realizza, in musica, la mimesi più riuscita del parlato. L'assenza di una linea melodica precisa e l'imitazione delle inflessioni verbali attraverso uno stile più declamato, lo rende sicuramente più vicino al parlato rispetto ai brani cantati (arie, duetti, concertati). Considerando che Grimm, come Du Bos, concepisce la musica come uno strumento per rendere più efficace la poesia (dal punto di vista emozionale, naturalmente), il recitativo, come punto di massima unione parlato/musica ai fini di una maggior espressività, è naturalmente da considerarsi come il prodotto più elevato del genio del compositore.

²⁶ Anche qui Grimm introduce una nota, finalizzata a dimostrare nel pratico le conseguenze del discorso che sta portando avanti sul recitativo e, allo stesso tempo, criticare aspramente il pubblico medio del suo tempo. Egli dice infatti: «Vi è un aneddoto molto curioso all'interno della storia della musica francese, e cioè che nel 1735 Monsieur Rameau non ha osato dare alle stampe il recitativo delle *Indes galantes*, poiché tutta Parigi lo trovava odioso. Ciò che è ancora più singolare è che l'Autore, all'interno della prefazione, ne domanda perdono al pubblico, il quale, senza dirlo, al giorno d'oggi lo trova molto bello. Ascoltiamo dunque una di quelle barbare scene delle *Indes galantes* [...]. Con quale dignità, con quale maestà il compositore fa parlare l'Inca! Seguite il percorso di quel Basso, sempre semplice e naturale. Notate la disinvoltura e la varietà nella modulazione e i passaggi arditi quando la natura della declamazione lo esige. Posso rimproverare solamente il poeta per aver creato il ritratto di un uomo che parla con tanta maestà dei suoi dei e che tributa al sole una venerazione tanto sublime» (tr.it. nostra).

²⁷ Jean-Baptiste Lully.

dal vivo. Ammiro sempre volentieri *Armide*²⁸, questo capolavoro di Quinault, quest'opera che la Nazione non si stanca mai di vedere. Alcune persone, il cui giudizio è per me una prova [sufficiente], mi hanno assicurato che il talento di Lully nel recitativo è grande quanto la sua celebrità²⁹. Ci credo, ma non avrei creduto [possibile] che delle orecchie abituate alla verità e alla bellezza da *Armide*, *Atys*³⁰, ecc, avessero potuto ascoltare *Omphale*, e soprattutto il suo recitativo, se non sapessi che immediatamente dopo il secolo di Racine³¹ e durante quello di Monsieur Voltaire³², si sono rappresentate con grande successo delle tragedie dove non si trovano tre versi francesi in fila³³.

Esaminiamo l'entrata di Alcide³⁴ accompagnato da un coro di guerrieri. Con che canto ignobile e noioso questo figlio degli dei, uscendo vittorioso dalla battaglia, dà gli ordini ai suoi soldati! Egli li congeda e si lamenta, sempre in modo piatto, dei guai nei quali l'ha gettato l'amore.

²⁸ *Armide, tragédie en musique* di Jean-Baptiste Lully su libretto di Philippe Quinault, risalente al 1686. La trama, ambientata al tempo della prima crociata, è tratta dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Considerata un po' il prototipo e il simbolo della *tragédie en musique*, si caratterizza per il tono solenne che pervade l'intera opera, per la struttura in cinque atti preceduti da un preludio, per la presenza di allegorie legate al sovrano, per l'ambientazione epica e per la presenza simultanea di numeri cantati e danzati.

²⁹ È un altro modo per dire che era straordinario; Lully costituiva una sorta di monumento nazionale, la cui fama era intoccabile, e Grimm lo sapeva bene.

³⁰ *Atys*, altro esempio di *tragédie en musique*, con musica di Lully e libretto di Quinault, stavolta tratto dai *Fasti* di Ovidio. Una delle prime opere nate dalla collaborazione tra Lully e Quinault, risale al 1676. Se l'*Armide* si caratterizza per l'ambientazione epica, l'*Atys* rappresenta l'altro grande filone, quello delle ambientazioni mitologiche.

³¹ Vale a dire il XVII secolo (Jean Racine muore proprio nel 1699).

³² Il secolo corrente, il XVIII.

³³ Grimm, in maniera molto polemica, vuole qui alludere probabilmente alla penuria di tragedie in prosa e in poesia scritte in buon francese e, probabilmente, anche alla scarsità di buoni libretti d'opera. Come Du Bos prima di lui, anche Grimm ritiene che solamente un buon testo possa essere musicato con successo.

³⁴ Alcide è un altro nome per indicare Hercules (Ercole), personaggio dell'*Omphale*: proprio dalla prima scena, che lo vede protagonista, Grimm inizia l'analisi dell'opera. La scena vede Alcide protagonista dei festeggiamenti per il successo con cui ha difeso il regno della regina Omphale da una ribellione. Alcide compare durante la seconda scena del primo atto, ma la scena del suo trionfo viene evocata anche nel corso della prima scena. Cfr. A. Cardinal Destouches, *Omphale*, libretto di A. Houdar de la Motte, partitura manoscritta a cura di André Philidor, Paris 1703.

Mentre lui si dispera per Junon, io piango per Iphis³⁵, che deve ascoltare un canto tanto brutto; su quel versante è più sfortunato rispetto agli altri guerrieri di Alcide, che si vanno a preparare per una festa in cui ci si diverte con arie da cabaret e dove si danza la più lunga e la più triste ciaccona di Francia³⁶, festeggiando così il perdono che Omphale accorda ai ribelli. In generale non vi è in tutta l'opera una sola aria di carattere³⁷, e non la si deve nemmeno cercare: forse solamente Rameau è in grado di dare una fisionomia a tutto ciò che descrive, ma si ha diritto di esigere che ogni aria sia [almeno] un'aria, non come nell'*Omphale* dove le arie non sono altro che rapsodie di frasi musicali, qualche volta piacevoli, accostate le une alle altre, senza alcun rapporto, senza un collegamento e senza un progetto.

Ma sbrighiamoci a considerare quelle scene tanto ammirate, che le persone di gusto, che possiedono spirito e capacità di discernere, stimano ancora. Sceglierò la seconda [scena] del secondo atto, che è molto riuscita per la finezza e la cura che l'attrice ha trovato modo di mettere. Sono però preparato contro gli incanti che Omphale e Iphis preparano per sedurmi: riconosco il loro talento, ma separo l'espressione dell'attore da quella del compositore³⁸. Trovo allora il canto che Omphale mi forza ad applaudire piatto, triste e monotono dal punto di vista del compositore

³⁵ Iphis è un altro personaggio dell'*Omphale*, amico e confidente di Alcide, al quale l'eroe si confida nel corso di un lungo duetto. Grimm ci informa in nota che il ruolo era interpretato dal grande controttenore Jélyotte, già citato a proposito di Marie Fel.

³⁶ La ciaccona (*chaconne*) è un modulo ritmico-melodico molto in voga al tempo, basato su un ritmo di $\frac{3}{4}$, particolarmente adatto alla danza e passibile di numerose variazioni e ornamentazioni. A partire da Johann Sebastian Bach, la ciaccona perderà di fatto il carattere della danza per divenire invece una forma musicale molto raffinata. Cfr. A. Silbiger, *Chaconne*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie and Tyrrell, London 2001.

³⁷ Grimm critica qui lo stile tragico e solenne che pervade tutte le *tragédie lyrique*, senza attenzione per le singole situazioni; potrebbe però trattarsi anche di una velata critica verso la scelta dei personaggi dell'opera, inscrivibili sempre e ovunque nei medesimi, ormai stereotipi ruoli.

³⁸ L'interprete di Omphale nella ripresa del 1752 era Marie Fel, artista di cui Grimm ha già parlato in toni entusiastici. Come l'autore sottolineerà a più riprese, la cantante seppe interpretare la parte in maniera sublime nonostante la povertà della composizione, prova questa di una tecnica e di una sensibilità non comuni.

e, cosa peggiore, trovo della presunzione in ciò ch'ella [Omphale] continua a ripetermi, spesso fino a tre volte, e che non avrei mai voluto ascoltare.

Volete [dunque] Voi un esempio assolutamente perfetto di contro-senso? Eccolo. Il Poeta dice:

Si vous aimez, Iphis, changeriez-vous de même ?

È Omphale che parla, e l'interprete, che esprime questi versi con una finezza singolare, ha preferito riferirsi al poeta piuttosto che al compositore, poiché quest'ultimo, facendo terminare il suo canto a sproposito con una cadenza perfetta, [di fatto] dice:

Si vous aimez, Iphis, vous changeriez de même.³⁹

Questo esempio è talmente sorprendente che vi supplico di confrontarlo [invece] a un esempio della più raffinata espressione che vado a indicarvi all'interno dell'*Acte de la Guirlande*⁴⁰.

MIRTI

Mais le Zéphyr lui-même, aimé de ma Bergère,
Serait aussi constant que moi.

ZÉLIDE

³⁹ In pieno accordo con quanto afferma Du Bos, che vuole la musica adattata al testo in maniera emotivamente credibile ed efficace, modulata sensibilmente in base all'emozione che la parola esprime e tutta tesa ad aumentarne il vigore patetico, Grimm qui critica, come ha già fatto più indietro, l'utilizzo di un intervento musicale a carattere altamente risolutivo (una cadenza perfetta) applicato a un verso invece pervaso dal dubbio e dal sospetto. La relazione tra verso poetico e sua resa musicale è a tal punto stretta che Grimm coglie in questo passaggio un diverso (ed erroneo) carattere del testo: se il verso originale poneva infatti una domanda (anche molto delicata), Grimm coglie nella sua resa musicale piuttosto un'affermazione categorica. Cfr. A. Cardinal Destouches, *Omphale*, cit., atto secondo, scena seconda. È doveroso aggiungere che Paul-Marie Masson non giudica la cadenza indicata da Grimm così perfetta; come in tutti i procedimenti polemici, anche in questo caso è probabile che l'autore si serva di un certo grado di esagerazione. Cfr. P.-M. Masson, "La 'Lettre sur *Omphale*' (1752)", cit., pp. 8-9.

⁴⁰ *La Guirlande* o *Les Fleurs Enchantées* è un *acte de ballet* composto da Jean-Philippe Rameau su libretto di Jean-François Marmontel, e andato in scena l'anno precedente la ripresa di Omphale (nel settembre del 1751) al teatro dell'*Opéra*.

Aussi constant que vous ?⁴¹

Troverete in quel brano tutto il dispiacere, l'indignazione, lo stupore e l'ironia della pastorella⁴², tutte le sfumature del candore, dell'amore e assieme del disprezzo, e sentirete molte altre emozioni che non saprei esprimere. La resa dei versi precedenti:

MIRTEL
Je reviens encore plus tendre.

ZÉLIDE
Et plus fidèle?

non risulta meno riuscita.

Omphale, immediatamente dopo i versi che ho [prima] citato, esprime forse abbastanza bene col suo canto questo verso:

Mon cœur est plus tendre et moins fort.⁴³

ma, ricordando il contegno di Iphis, dovrebbe proseguire mostrando una sorpresa intessuta d'una gioia segreta:

Vous vous troublez, d'où naît cette douleur mortelle ?⁴⁴

Questo è quello che la cantante rende molto bene: ma il compositore le fa dire [piuttosto] con molta tranquillità:

⁴¹ Mirtel e Zélide sono due amanti, protagonisti de *La Guirlande*. L'intera opera è centrata sul tema della fedeltà, esemplificata da magiche ghirlande di fiori che non appassiscono mai; nei versi qui presi in considerazione, il tema della fedeltà viene trattato mediante la metafora del vento incostante per eccellenza, lo Zefiro. I versi riportati provengono tutti dalla scena quarta (atto unico). Cfr. J.-P. Rameau, *La Guirlande ou Les Fleurs Enchantées*, libretto di J.-F. Marmontel, Delormel et Fils, Paris 1751, pp. 19-21.

⁴² L'ambientazione de *La Guirlande* è, in pieno accordo con le convenzioni dell'epoca, di carattere arcadico-pastorale.

⁴³ Cfr. A. Cardinal Destouches, *Omphale*, cit., atto secondo, scena seconda.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

Vous vous troublez, au moins, je vous en avertis.⁴⁵

Intanto che sono in tema di controsensi, ne citerò ancora qualche esempio. Omphale, prima della sua uscita, dice:

Je veux tout oublier: qu'on leur ôte ces chaînes.⁴⁶

La musica rende queste parole come una supplica, ma l'interprete le pronuncia come una regina che comanda e che perdona⁴⁷. In un altro punto, ella dice

Mais je dois voir les jeux que mon peuple m'apprête;
Heureuse, si l'amour y conduit mon Héros.⁴⁸

Il compositore ha avuto abbastanza sensibilità da capire che bisognava rendere quest'ultimo verso espressivo, ma, a causa di una qualche sfortuna che sempre lo perseguita, attraverso la sua modulazione lamentosa dice esattamente il contrario:

Que je serais désespérée, si l'amour y conduisait Iphis!

Questi esempi sono più che sufficienti, credo, per mettere chiunque nella condizione di esaminare il canto di quest'opera e di trovarne altri

⁴⁵ Grimm si serve ancora una volta magistralmente dell'ironia nell'introdurre alcune minime varianti all'interno dei versi che compongono il libretto dell'*Omphale* e, in questo modo, mostrare alcune sottili sfumature di significato che la musica di Destouches, inadatta a esprimere in maniera efficace e appropriata il contenuto emozionale del testo, snatura. In questo particolare caso, il dialogo tra Omphale e Iphis, ricco di retroscena e di emozioni nascoste, si tramuta così in uno scambio di battute troppo esplicite e banali.

⁴⁶ Ci troviamo qui all'interno della terza scena del secondo atto. Cfr. A. Cardinal Destouches, *Omphale*, cit.. La regina, prima di uscire di scena, duetta brevemente con Alcide; da questo duetto è tratto il verso riportato.

⁴⁷ Marie Fel ha compreso il proprio ruolo: Omphale è infatti regina di Lidia, dunque non dovrebbe mai abbassarsi alla supplica, come invece fa intendere la musica. Grazie alle sue doti, l'interprete ha però saputo risollevarne il tono del pezzo, rendendolo comunque interessante; Grimm è sempre in grado di distinguere le doti dell'interprete da quelle del compositore.

⁴⁸ Ci troviamo qui all'interno della scena seconda del terzo atto. Cfr. libretto completo, contenuto in P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français (avec un choix des pièces de plusieurs autres théâtres arrangées et mises en ordre par Monsieur Lepeintre)*, 2, M.me Vevue Dabo ed., Paris 1822, p. 327.

simili a essi. Siccome sono in buona fede, li ho scelti tutti all'interno del ruolo di Omphale⁴⁹, all'interno del quale non si dirà [mai] che il canto non sia stato reso in maniera perfetta, e i difetti saggiamente evitati. Ma per analizzare [davvero] con giustizia, è essenziale distinguere l'operato e l'abilità dell'interprete [mettendole] a confronto con il suo ruolo, principio [questo] ignorato e violato allo stesso modo all'*Opéra* e alla *Comédie*⁵⁰.

In generale notiamo che quel controsenso che pare un difetto di intelligenza nell'interprete, è [di fatto] un difetto nel genio e nel talento nel compositore, soprattutto quando si presenta in maniera generale e continuata⁵¹; [e] giudicate allora, che cos'è quella se non l'opera di un compositore senza talento⁵²?

Immaginiamo per un momento che Mademoiselle Fel, dimenticando il Poeta, interpreti il suo ruolo con lo spirito che il compositore gli ha conferito, ch'ella esprima fedelmente tutti i controsensi, e che regoli la sua declamazione e la sua interpretazione esclusivamente seguendo

⁴⁹ Vale a dire il ruolo principale.

⁵⁰ È questo un modo per indicare di fatto tutte le occasioni teatrali nella città di Parigi. Al teatro dell'*Opéra*, sede della prestigiosa *Académie Royale de Musique*, venivano messe in scena essenzialmente le grandi opere serie della tradizione francese (soprattutto *tragédie lyrique*). Le opere di altro genere o di altra provenienza venivano invece rappresentate in diverse sedi teatrali, genericamente denominate *Comédie*: in particolare alla *Comédie Française* si rappresentavano *divertissement* e *comédie* di autori francesi, mentre alla *Comédie Italienne* (o *Théâtre des Italiens*) si dava spazio agli spettacoli di provenienza italiana, tanto di prosa quanto musicali.

⁵¹ Grimm continua nell'analisi, molto moderna, delle responsabilità dell'interprete e di quelle del compositore all'interno dello spettacolo operistico. Egli nota che l'interprete può sforzarsi, come è avvenuto nel caso di Mademoiselle Fel, nel rendere il proprio ruolo convincente e interessante; tuttavia, se l'interprete sembra soffrire di un difetto di "intelligenza" che si protrae in maniera indiscriminata per tutto il corso del dramma, Grimm riconosce che il difetto non è da ricercarsi nell'interpretazione, ma nella composizione stessa dell'opera.

⁵² Sembra di sentir riecheggiare qui le parole di Du Bos quando parlava del compositore di genio. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 183, dove leggiamo: «la ricchezza e la varietà degli accordi, il fascino e la novità dei canti devono servire in musica solo per fare e abbellire l'imitazione del linguaggio della natura e delle passioni. Quella che viene chiamata scienza della composizione è una serva [...], che il genio del musicista deve tenere alle sue dipendenze».

l'espressione del canto. Questa potrebbe risultare [al massimo] la maniera meno malvagia di parodiare, se non si trovasse [invece] a incontrare dei favori presso una Nazione alla quale piace veder messi in ridicolo da attori stranieri⁵³ non solo quei capolavori attraverso i quali ha surclassato la Grecia e Roma⁵⁴, ma qualche volta [persino] quegli stessi uomini ai quali ella deve la sua reputazione nelle Lettere. Se l'attrice avesse voluto offrire al pubblico quel servizio di cui ho appena parlato, l'avrebbe sicuramente messo bene in chiaro; dal momento che in ciò consiste la legge della verità, che nulla le resista quando quella si mostra allo scoperto: e il pubblico, in virtù della grande conoscenza che gli è propria, non avrebbe sicuramente rinunciato ad attribuire all'interprete gli errori riguardo a ciò ch'ella avrebbe dovuto fargli comprendere all'interno del proprio ruolo⁵⁵.

Ho scelto espressamente la scena più interessante di Omphale, poiché quelle di Alcide e di Argine sono tutte mal fatte; cosa che non impedisce, lo ammetto, ch'esse godano di una grande reputazione.

Perché una Scena meriti l'elogio di essere ben fatta, bisogna che il Poeta si impegni per inserirvi dei dettagli piacevoli o interessanti, e che il compositore ne capisca il senso profondo, e vi adatti la vera declamazione, poiché non ve n'è che una sola: l'uomo di genio la trova qualche volta, ma ella resta per sempre preclusa al compositore mediocre⁵⁶. Ora,

⁵³ Grimm allude qui chiaramente ai *bouffons*, vale a dire agli attori italiani.

⁵⁴ Potrebbe essere un'allusione ironica tanto all'abbondanza di libretti e opere di argomento storico oppure mitologico che utilizzavano una lontana ambientazione "all'antica", quanto alla qualità mediocre dei libretti stessi, della quale Grimm si è già lamentato all'inizio della lettera.

⁵⁵ Si tratta dell'ennesima critica di Grimm al pubblico, non educato all'osservazione e incline a considerare una cattiva riuscita musicale come una mancanza quasi esclusivamente dell'interprete, senza attribuire al compositore le responsabilità che egli invece ha.

⁵⁶ Non si può fare a meno di notare la straordinaria somiglianza con le riflessioni dubosiane, soprattutto nell'analisi dello stretto rapporto che intercorre tra musica, parola e situazione drammatica rappresentata. La Scena d'opera, unità indissolubile del teatro musicale, si presenta allora come un prodotto composito, risultante solamente dall'interazione delle sue diverse componenti; se il rapporto tra di esse è squilibrato o mal gestito, tale prodotto non risulterà né efficace né artisticamente riuscito (aspetti, que-

io penso che all'interno delle scene di Alcide e Argine vi siano, per quanto riguarda la parte del Poeta, lunghi pezzi privi di qualsiasi interesse, da parte del compositore [invece] un canto di cattivo gusto, e mai vero. Potrei probabilmente accettare il verso:

Ah, si l'amour devait toucher ton âme.⁵⁷

il cui canto, accompagnato [ad esempio] da un qualche tipo di basso ostinato⁵⁸, potrebbe essere reso in maniera toccante.

Io noto in generale che i recitativi misurati⁵⁹ che impiegano i vostri compositori, soprattutto per esprimere i grandi moti e per elargire le

sti, vicini alla coincidenza). Cfr. ad esempio J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 184, dove leggiamo: «Il canto delle parole deve imitare il linguaggio naturale delle passioni umane piuttosto che il canto dei lucherini e dei canarini [...]. La nostra musica è dunque oggi talmente carica di fronzoli, che a malapena riusciamo a riconoscere qualche traccia dell'espressione naturale».

⁵⁷ Il verso proviene da un duetto tra Omphale e Alcide nel corso della scena quarta del secondo atto. L'intervento completo così recita: «Ah! Si l'Amour devait toucher ton âme, / que ne partageais-tu la flamme / dont mon cœur était embrassé?». Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., p. 324.

⁵⁸ Nell'originale *Basse-contrainte*: con questa locuzione si intende un accompagnamento al basso realizzato mediante un disegno musicale che si ripete inalterato (in altezza e ritmo) per tutta la durata della composizione, conferendo al pezzo una grande forza e solidità. Si veda la definizione contenuta nel *Dictionnaire de musique* di Rousseau, che così ne parla: «Basso ostinato, in cui il soggetto o la melodia, ridotti a un piccolo numero di battute, come quattro oppure otto, ricomincia senza fermarsi, mentre le voci superiori seguono il loro canto e la loro armonia, e li variano in diversi modi». Cfr. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres Complètes de J.J. Rousseau*, 1, Armand-Aubrée, Paris 1832, p. 76 (tr.it. nostra).

⁵⁹ Per recitativo misurato (*récitatif mesuré*) s'intende un particolare tipo di recitativo sviluppatosi dall'inizio del '700 dapprima in Italia e poi, per imitazione, anche in Francia. Si comprende bene che cosa voglia dire recitativo misurato se lo si confronta con quello ordinario, dallo stile più "secco" e declamato, caratterizzato solo dall'accompagnamento del basso continuo e da una scrittura spesso approssimativa, vicina alla declamazione; nel recitativo misurato invece l'andamento assomiglia di più al canto vero e proprio, con un accompagnamento strumentale più corposo, una vera e propria linea melodica e una rigida divisione in battute (in francese, appunto *mesures*). A differenza del recitativo accompagnato vero e proprio, il recitativo misurato insiste più che altro sul contrasto tra la parte più declamata e la parte più melodica; è ancora una volta Rousseau, nel suo *Dictionnaire de Musique*, a descriverlo, in questo modo: «Recitativo misurato: queste due parole sono contraddittorie; qualsiasi recitativo all'interno del quale è presente un'altra suddivisione che non sia quella del verso, non è più un recitativo. Spesso però avviene che un recitativo divenga improvvisamente un canto, prendendo l'andamento della melodia; è quello che si segna scrivendo sulla partitura a

massime, sono, in rapporto al genere e al carattere, al di sotto della dignità tragica. Voi mi citerete la maestà e la nobiltà con cui l'Inca, ne *Les Indes Galantes*⁶⁰, dice a Phani *en mesure*⁶¹:

Obéissons sans balancer,
Lorsque le Ciel commande.

Ma io ribatterò che i grandi talenti⁶² sono capaci di rendere nobile qualsiasi cosa, e vi citerò a mia volta tutte quelle canzonette⁶³ di cattivo gusto che dispensa Alcide, e che potrebbero dare l'idea di esser state rubate a un qualche coro di paese; a cominciare da questa:

L'amour est sûr de la victoire.⁶⁴

e per finire con quest'altra:

tempo, o a battuta. Questo contrasto, questo cambiamento ben congegnato produce effetti straordinari». Cfr. *ibid.*, p. 29 (tr.it. nostra).

⁶⁰ *Les Indes Galantes*, opéra-ballet di Jean-Philippe Rameau su libretto di Louis Fuzevier, rappresentata per la prima volta nel 1735 e accolta da un grande successo che la fece riprendere appena l'anno dopo. Nel primo cast era presente anche Jélyotte. Il grande successo fu dovuto forse anche all'ambientazione, collocata nelle generiche "Indie", ovvero in quattro diversi paesi (uno per ognuno dei quattro atti), nei quali intrighi amorosi e sensualità si univano a formare quadretti squisitamente esotici. In questo specifico caso, Grimm sta parlando del secondo atto, ambientato in Perù, in cui l'Inca Huascar e lo spagnolo Don Carlos si contendono l'amore della principessa Phani.

⁶¹ La locuzione *en mesure*, traducibile con l'italiano *a battuta* o *alla battuta*, indica il passaggio da uno stile declamatorio, più libero dal punto di vista ritmico e melodico, a uno più cantabile, quasi arioso: si tratta proprio del passaggio di cui parlava Rousseau per descrivere la transizione da un recitativo secco a uno misurato. Cfr. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 2, cit., p. 29.

⁶² Grimm si sta riferendo qui a Rameau, della cui arte riguardo al recitativo, peraltro, ha già parlato.

⁶³ Il termine francese *chansonnette*, traducibile in italiano con "canzonetta", indica di fatto una composizione vocale (più raramente strumentale) caratterizzata da una struttura ritmico-melodica abbastanza semplice e, soprattutto, dedicata a un tema leggero, amoroso o satirico. È bene notare che il termine non aveva una valenza negativa o riduttiva, ma indicava soprattutto la semplicità che caratterizzava questo genere. Cfr. F. Della Seta (a cura di), *Breve lessico musicale*, Carocci, Roma 2009, p. 28.

⁶⁴ Ci troviamo all'interno della scena seconda del primo atto, nel corso di un lungo duetto tra Alcide e Omphale. Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., p. 312.

Mais je saurai percer la nuit obscure.⁶⁵

che risulta, come qualche altra, molto applaudita, senza che la platea né io stesso sappiamo perché⁶⁶. Se mai vi capitasse, Madame (dal momento che non bisogna rinunciare a nulla di piacevole), di andare un giorno a passeggio nel quartiere di S. Pierre durante la Fiera di Lipsia, troverete lungo la strada, su un banchetto, una cieca venerabile per la vecchiaia, che esibisce un fondale dipinto che non può vedere e canta con grande espressività sul tema di

Mais je saurai percer, etc.⁶⁷

delle parole, a dire la verità, tedesche, ma [comunque] più adatte al carattere della melodia⁶⁸.

Per il resto, spetta alle genti d'arte di esaminare le mie impressioni su questo tema, e di decidere se in effetti il recitativo misurato si adatti male alla solennità della tragedia, e se non sarebbe meglio limitarne l'uso all'interno dei balletti e delle pastorali⁶⁹.

⁶⁵ Si tratta della canzonetta con cui Alcide chiuse il proprio intervento al termine della scena seconda del quarto atto. Cfr. *ibid.*, p. 335.

⁶⁶ Grimm, raffinato frequentatore dei teatri parigini, sapeva bene come all'interno del teatro d'opera più diffuso nel Settecento (detto genericamente teatro "all'italiana"), le diverse aree della sala fossero destinate in maniera inequivocabile alle diverse classi sociali. I nobili, proprietari dei propri posti per l'intera stagione, sedevano nei palchetti, gerarchicamente disposti in ordini con al centro il palco reale: la presenza a teatro, più o meno visibile a tutti gli spettatori a seconda della posizione che il proprio palco occupava, diveniva così un'occasione sociale e uno *status symbol*, più che una reale esperienza artistica. I borghesi e gli intellettuali di estrazione non nobile, che invece pagavano l'entrata al singolo spettacolo, occupavano la zona della platea o *parterre*, all'interno del quale i posti erano indifferenziati; per questo tipo di pubblico, l'interesse e l'attenzione verso lo spettacolo erano sicuramente più critici e genuini, ed è proprio a questo tipo di ascolto che allude qui Grimm.

⁶⁷ Si tratta dello stesso tema che compare nella parte di Alcide all'interno dell'*Omphale*, appena citato dall'autore come esempio di canzonetta di cattivo gusto.

⁶⁸ Grimm utilizza ancora una volta la sua caustica ironia per dimostrare come le canzonette contenute nell'*Omphale* siano in realtà assolutamente al di sotto della dignità del genere tragico (cui l'opera, comunque, appartiene), tanto da ricordare il canto degli artisti di strada a una qualsiasi fiera di città.

⁶⁹ I *Ballet* e le *Pastoral* erano due generi molto seguiti e apprezzati nella Francia del Seicento e del primo Settecento, ma reputati comunque di dignità drammatica inferiore

Farò un'altra osservazione riguardo ai duetti di Alcide e Argine, applauditi da mani e piedi⁷⁰: mentre quello di Omphale e Iphis,

Ah! répétez cent fois un aveu si charmant.⁷¹

che è semplice, naturale, con una linea melodica piacevole e ben cantata, non viene ascoltato che da poche persone di gusto⁷².

I duetti in generale hanno già l'inconveniente di essere contro natura. Non è infatti naturale che due persone si parlino, girando e rigirando le stesse parole, per mezz'ora. Ce ne si può rendere conto a sufficienza guardando l'imbarazzo degli attori in queste scene. Non vi sono dunque che l'accordo supremo delle parti e l'incanto che la musica è capace di creare, soprattutto in Italia, che possono farmi dimenticare questo difetto della verosimiglianza⁷³. Ascolto con piacere due teneri amanti (sempre che la musica li descriva così) che si giurano reciprocamente eterno amore. I loro lamenti e le loro sofferenze mi toccano e, se il compositore lo vuole e ne è capace, mi colpiscono l'anima. Ma vedere Alcide

al genere tragico, esemplificato dalla *tragédie lyrique*. Cfr. F. Della Seta (a cura di), *Breve lessico musicale*, cit., pp. 21-22.

⁷⁰ È un modo ironico per indicare, probabilmente, le ovazioni che venivano tributate nei teatri d'opera, il cui pubblico si infervorava molto facilmente.

⁷¹ Si tratta del duetto contenuto nella scena terza del quinto atto. Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., pp. 343-344.

⁷² È utile ricordare che il gusto di cui parla Grimm è molto simile a quello di cui parla Du Bos: sebbene appartenente a una categoria sociale ben precisa (la borghesia intellettuale), è una qualità fondata principalmente sull'esperienza e sulla fruizione consapevole e continuata.

⁷³ Ricordiamo che anche per Du Bos la verosimiglianza deve essere sempre tenuta presente, ma può anche venire elusa, all'interno di un raffinato equilibrio con la componente del meraviglioso, nella creazione di un oggetto artistico realmente commovente e interessante; tale equilibrio deve essere costantemente mantenuto dall'artista, che, a tal fine, si serve tanto della sua formazione tecnica, quanto della sua sensibilità personale. Cfr. J.-B. du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 111-112. All'interno dell'opera in musica vi è una componente di inverosimiglianza molto forte, vale a dire il fatto che i personaggi dialoghino tra di loro cantando e continuo di fatto a ripetere battute che, all'interno di un dialogo reale, pronuncerebbero solamente una volta; Grimm nota però che l'arte del compositore, che si serve coscientemente dello straordinario potere espressivo della musica, può arrivare a far dimenticare tale pesante inverosimiglianza.

e Argine⁷⁴ litigare e minacciarsi per un quarto d'ora con le stesse parole e, quando il poeta alla fine mi accontenta e li separa⁷⁵, vederli tornare sui loro passi perché il compositore non può ancora terminare il bel pezzo che crede di aver creato, vederli ricominciare con gli stessi insulti a battuta⁷⁶, ecco l'apice della stravaganza e del cattivo gusto.

Per quanto la mia osservazione possa non essere sempre valida, e sebbene vi possano essere delle occasioni per far cantare le stesse parole a due personaggi che sono in contrasto, i duetti dell'*Omphale* non risultano sicuramente migliori per questo motivo. Io prego uno dei nostri

⁷⁴ Personaggi dell'*Omphale*; Grimm allude qui al lunghissimo duetto che Alcide e Argine intrecciano nel corso della scena sesta (e conclusiva) del terzo atto.

⁷⁵ Vale a dire quando il testo è stato interamente musicato: il compositore, per sfoggiare le proprie (presunte) doti musicali, fa ripetere nuovamente ai cantanti le medesime parole, apice, secondo Grimm, del cattivo gusto. Osservando l'edizione a stampa del libretto, si nota in effetti come Destouches abbia musicato più volte le stesse parole, di modo che i due personaggi continuano di fatto a ripeterle. Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., pp. 331-333.

⁷⁶ *En mesure*, ovvero secondo lo stile del recitativo misurato, del quale si è già parlato.

*chansonnier*⁷⁷ di comporre una *chanson à boire*⁷⁸, o una romanza⁷⁹ tipo quelle in cui litigano Colin e Colette⁸⁰, sulla melodia di questo famoso brano:

⁷⁷ Con il termine *chansonnier*, si indicava all'epoca di Grimm un autore di canzoni e canzonette, o comunque di forme musicali più semplici e meno impegnate di quelle appartenenti al vero e proprio teatro musicale. Come ci informa Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*, il genere di pertinenza dello *chansonnier* era molto vasto e vario; leggiamo infatti che: «Anche i moderni hanno le loro canzoni, di specie diverse a seconda del carattere e del gusto di ogni nazione. Ma i francesi diffondono in tutta Europa l'arte di comporre, se non per l'andamento e la melodia nelle arie, sicuramente per lo spirito, la grazia e la finezza delle parole, sebbene, normalmente, lo spirito e la satira si mostrino ancora meglio del sentimento e del desiderio. Questa forma di divertimento gli è molto piaciuta, e hanno brillato in essa in ogni tempo, come testimoniano gli antichi trovatori [...]. Le nostre *chanson* sono di molti tipi, ma in generale ruotano attorno all'amore, al vino o alla satira». Cfr. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1, cit., pp. 118-119 (tr. it. nostra).

⁷⁸ La *chanson à boire* (traducibile in italiano con "canto per la bevuta" o "per il brindisi") è un particolare tipo di componimento, normalmente eseguito durante un banchetto o alla fine dello stesso, di carattere godereccio e rilassato, e che incita al consumo massiccio di vino e a una vita di piaceri tutti da godere. È precisamente questo il tipo di componimento di cui parla Rousseau quando dice che: «Le nostre *chanson* sono di molti tipi, ma in generale ruotano attorno all'amore, al vino o alla satira». Cfr. *ibidem*. Genere di origine addirittura medievale (si pensi al fortunatissimo *In taberna*, canto goliardico ripreso da Orff nei suoi *Carmina Burana*), la *chanson à boire*, opportunamente raffinata nelle forme e nei contenuti, godrà di uno strepitoso successo e risalirà la scala gerarchica delle forme musicali fino a penetrare all'interno di molte opere liriche (esempio tipico è il celebre brindisi dalla *Traviata* di Giuseppe Verdi, opera ambientata, non a caso, a Parigi).

⁷⁹ La romanza (*Romance*) è una composizione vocale solistica, solitamente in forma strofica, nata come pezzo autonomo o come parte di un'opera; solitamente di argomento più elevato e più raffinata nella forma rispetto alla canzone, ebbe una grande importanza per tutto il Settecento, soprattutto come brano da camera. Tra il termine *romance* e la dimensione del canto da camera si instaurò un legame talmente stretto, che la definizione di "romanza" venne applicata in seguito anche a quei brani strumentali che presentassero un carattere molto melodico, o, come lo si definisce tutt'ora, cantabile. Cfr. F. Della Seta (a cura di), *Breve lessico musicale*, cit., p. 96.

⁸⁰ Si tratta dei due protagonisti dell'intermezzo in un atto *Le devin du village*, opera straordinaria sia perché costituisce uno dei rarissimi casi in cui libretto e musica sono dello stesso autore sia perché l'autore in questione è Jean-Jacques Rousseau. L'opera in questione non era però ancora stata scritta (verrà composta, in poco più di tre settimane, nella primavera del 1752, e rappresentata a Fontainebleau nell'ottobre dello stesso anno); è allora possibile ipotizzare che l'accoppiata Colin e Colette (due nomi molto simili e molto adatti a un'azione teatrale di carattere buffo, dalla quale deriverà poi l'accoppiata mozartiana di Bastiano e Bastiana) rappresentasse, ancor prima dell'opera di Rousseau, un esempio stereotipato di coppia di amanti, i cui nomi rimandavano immediatamente a una situazione di civettuola gelosia e amorevoli litigi.

Je sens triompher dans mon cœur.⁸¹

duetto che deve il suo grande successo [solamente] alla temibile clava di Alcide, e che fa ridere la metà della platea, intanto che l'altra applaude; solo allora⁸² esso avrà il carattere che gli spetta veramente. Io proprio non capisco come Monsieur de la Motte non abbia potuto sospettare che Monsieur Destouches abbia lavorato alla *Comédie Italienne*⁸³ e che abbia voluto realizzarne una parodia piuttosto che la musica dell'*Omphale*.

La mia lettera si allunga a dismisura e temo, Madame, che voi preferireste abbandonare *Omphale* al suo malvagio destino, piuttosto che ascoltare ancora il suo avversario. Permettetemi [solo] di fare ancora tre osservazioni, e vi prometto un giorno di parlare di Monsieur Destouches con tutta l'ammirazione e tutto l'entusiasmo che non ho per *Omphale*, quando avrò il piacere di vedere in scena *Issé*, opera che ha la reputazione di essere ugualmente affascinante e che è unica nel suo genere⁸⁴.

Per avere un'idea del talento di trasporre le scene in musica, io vi supplico di ascoltare quella di Céphise nel *Pigmalion*⁸⁵; scena episodica,

⁸¹ Si tratta del verso che apre l'ultima parte del duetto di Alcide e Argine, con il quale si conclude il terzo atto dell'*Omphale*; Grimm ne ha già parlato (in maniera molto negativa) nel corso del precedente paragrafo. Cfr. anche P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., p. 333.

⁸² Vale a dire quando il tema del duetto verrà trasformato in una romanza o in una *chanson à boire*.

⁸³ Sotto il termine di *Comédie Italienne* si riunisce una serie di luoghi fisici nei quali venivano rappresentate, in Parigi, opere italiane, di prosa e musicali. Ospitata fisicamente, a seconda dei diversi periodi, in luoghi come il *Théâtre du Petit-Bourbon* e l'*Hôtel de Bourgogne*, fino a guadagnare il teatro dell'*Opéra Comique*, la *Comédie Italienne* costituisce qui semplicemente il termine di paragone dell'opera italiana, della quale la musica di Destouches costituisce solamente una pallida parodia.

⁸⁴ Non si capisce del tutto se Grimm si stia servendo, anche in questo caso, dell'ironia per descrivere l'opera *Issé* (prima opera di Destouches, del 1697, su libretto di de la Motte, come *Omphale*) affascinante e unica, ma è molto probabile che lo stia facendo. Di fatto *Issé* costituisce un esempio di pastorale héroïque, sottogenere dell'*opéra-ballet* già presente nel Seicento e standardizzato da Lully con la celebre *Acis et Galatée* (1686): non si tratta dunque sicuramente di un'opera unica e originale.

⁸⁵ *Pigmalion, acte de ballet (divertissement* in cui venivano variamente combinati musica, canto e danza, il tutto in un solo atto) di Jean-Philippe Rameau su libretto di Ballot de Sovot. Composta secondo la tradizione in soli otto giorni, andò in scena per la prima volta nell'agosto del 1748, a Fontainebleau; i ruoli principali erano affidati alla

fuori posto e noiosa almeno quanto quella della conversazione tra Aquilon e Iris all'interno dell'*Acte de la Vue*⁸⁶. Come si spiega, dunque, che io non riesca ad ascoltare tre parole di quella e che invece ascolto quella di Céphise e Pigmalion con estremo piacere? È che Pigmalion mi interessa⁸⁷ fin dal punto in cui il compositore gli fa dire:

Céphise, plaignez-moi.⁸⁸

Esaminate la verità e la nobiltà del canto in questa scena. Com'è toccante, semplice e vario! Che espressività!⁸⁹Ascoltate questo verso:

N'accusez que les Dieux: j'éprouve leur vengeance.

Con che felicità egli [Pigmalion] esprime:

J'avais bravé l'amour.⁹⁰

coppia Jéliotte/Fel. È tuttora considerato una delle opere più rappresentative di Rameau.

⁸⁶ Aquilon e Iris sono probabilmente due tra i personaggi dell'*opéra ballet Le Triomphe des Sens* (o *Ballet des Sens*), composto da Jean-Joseph Mouret su libretto di Pierre Charles Roy nel 1732. I due personaggi citati compaiono nella terza parte, quella dedicata alla Vista (*la Vue*). Curiosamente, l'autore, che aveva intrapreso una promettente carriera, pagò a caro prezzo la concorrenza con l'astro nascente di Rameau: divenuto pazzo e indigente, finì i suoi giorni in un ospizio religioso, dimenticato da tutti i suoi contemporanei.

⁸⁷ Grimm giudica qui positivamente l'opera di Rameau in base alla capacità che la musica rivela di interessare il fruitore: l'eredità di Du Bos è quanto mai ben visibile.

⁸⁸ Vale a dire praticamente dall'inizio dell'opera; il verso citato è contenuto all'inizio della scena seconda (ricordiamo che si tratta di un'opera in un unico atto). Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, libretto di B. de Sovot, Boivin, Leclair, Paris 1748, p. 7.

⁸⁹ L'espressività, da cui nasce l'emozione nel pubblico, si può così considerare come la buona riuscita di una scena d'opera; se manca, la musica non ha raggiunto il proprio effetto. In questa brevissima ed entusiastica descrizione di un brano ben riuscito, Grimm condensa di fatto le caratteristiche che anche Du Bos aveva attribuito alla musica ben composta e ben adattata al canto: essa è infatti *touchant* (vale a dire emozionante e interessante) *simple* (ovvero aliena da tutta una serie di virtuosismi e orpelli compositivi inutili e inefficaci) e *varié* (duttile e sempre ben aderente alle emozioni espresse dal testo). Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 177-178.

⁹⁰ Questo verso e quello precedente costituiscono la continuazione della scena introdotta, all'inizio del paragrafo, con il primo verso citato dal *Pigmalion*. Su tale scena si concentra una delle analisi meglio condotte da Grimm, che si prepara ad analizzare

Non soltanto la modulazione è realizzata nel giusto carattere, vale a dire [è] malinconica, non solamente ella mi comunica bene la forza del termine *braver*⁹¹, ma è persino capace di dipingermi il pentimento di Pigmalion⁹². So bene che Monsieur Rameau, componendo questa scena, non ha per nulla pensato a tutte queste cose; e anche io preferirei davvero di gran lunga averla scritta senza pensarci, piuttosto che scoprirvi tutte quelle meraviglie che sento.

Giudicate [un po'] voi se riuscite ad ascoltare senza esserne colpiti⁹³:

Oui, je sens de l'amour toute la violence.⁹⁴

Ma bisognerebbe ricopiare tutta la scena. Abbiate [voi] la bontà di confrontarla con i lamenti di Argine. Per vedere la differenza, scegliamo i due ultimi versi che il personaggio pronuncia, il cui canto non potrebbe essere peggiore. Argine [infatti] dice senza alcuna espressività:

Quel chaos! Quelle horreur!⁹⁵

all'interno di un pezzo in cui tutto invece andrebbe espresso.

Ella dice probabilmente abbastanza bene:

tanto la musica stessa, quanto, soprattutto, il suo rapporto con il testo. Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, cit., pp. 7-8.

⁹¹ In corsivo nel testo originale: il significato del verbo *braver* è quello di “sfidare”.

⁹² Pigmalion, ancora ignaro del fatto che la sua storia d'amore è destinata a un lieto fine, è, in questa fase dell'opera, ancora molto preoccupato, quasi pentito del suo gesto che sembra trasgredire le leggi di natura. Secondo Grimm, la musica di Rameau è qui in grado di esprimere mutevoli sfumature di sentimento, dall'esaltazione alla paura, fino alla volontà di pentimento: è proprio questa ricchezza espressiva della parola il fine ultimo della musica operistica, così come voleva Du Bos.

⁹³ Nell'originale: «Voyez si vous pouvez entendre sans être touchée».

⁹⁴ Il verso è tratto sempre dalla medesima scena del *Pigmalion*. Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, cit., p. 8.

⁹⁵ Non vi è alcun riferimento per questi versi, che non compaiono né nel libretto a stampa né in partitura manoscritta; i due ultimi versi che Argine pronuncia prima di morire (al termine dell'ultima scena del quinto atto) si rivelano essere: «Fureurs, venez servir un cœur qu'il désespère / Détruisez à mes yeux son temple et ses autels». Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., p. 348.

Soutenez-moi, je meurs d'amour et de douleur.⁹⁶

ma il compositore, invece di seguire una modulazione che avrebbe risolto in maniera abbastanza soddisfacente, mette una messa di voce⁹⁷ su *Amour*; segno caratteristico [questo] degli ingegni mediocri⁹⁸, che, non potendo assurgere alla vera declamazione, si riducono a sottolineare [solo] qualche parola al di fuori del senso [generale]. Ciò che è certo è che Argine, morente e abbandonata al proprio dolore, nel pronunciare *d'Amour* non pensa a mettervi sentimento o espressività più di quanto io non pensi di esserne colpito.

Io trovo [inoltre] una certa puerilità nella scelta espressiva, ed è questa la mia seconda osservazione, all'interno del monologo *O rage! O désespoir!*⁹⁹, che [tra l'altro] ha la reputazione d'essere molto bello. Il compositore non ha [certamente] mancato di dare grande espressività a ciascuna parola. Egli esprime *Rage, Désespoir, Fureur*¹⁰⁰, e senza dubbio si è battuto le mani da solo per il contrasto che quell'espressività crea

⁹⁶ Anche per questo verso nessuna corrispondenza; è probabile che Grimm citasse a memoria, e che dunque non abbia riportato le parole esatte.

⁹⁷ Tipica del canto barocco, la messa di voce è una tecnica vocale che consiste in un crescendo seguito da un diminuendo su una medesima nota, di modo che la stessa assuma una notevole carica espressiva; Grimm ne condanna l'uso come strumento atto solamente a dare espressività a una nota (o in questo caso a una parola) invece che a tutto il discorso.

⁹⁸ Pensiamo ancora una volta alle riflessioni di Du Bos sulla capacità del genio di essere davvero patetico, mentre il mediocre non potrà mai raggiungere i medesimi risultati; Grimm riscontra nel pallido tentativo di Destouches una tipica marca del compositore mediocre, incapace di lavori di genio. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 183.

⁹⁹ Si tratta del grande monologo di Argine contenuto nella scena quinta del secondo atto, in chiusura dello stesso. Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., p. 325. Il testo ha una notevole pregnanza espressiva, dovendo esprimere tutta la rabbia che la donna, rifiutata da Alcide per amore di Omphale, proclama in segreto. I versi ai quali Grimm si sta riferendo in particolare recitano così: «O rage! ô désespoir! ô barbare fureur! / Venez venger l'Amour qui gémit dans mon cœur».

¹⁰⁰ In corsivo nel testo originale; Grimm si rifà alle parole contenute nel verso, sottolineando il fatto che il compositore, incapace di conferire organicamente espressività all'intero verso (anzi, all'intera frase che prende due versi consecutivi), si concentra solo su alcuni termini, con il risultato che il discorso musicale risulta frammentato e disorganico.

con il termine *gémît*, presentato con accuratezza nel verso seguente; cosicché il canto di questo famoso monologo, che esprime un unico pensiero, cambia [di fatto] di carattere a ciascun emistichio. Inoltre non solo il preludio [a questo monologo] non ha nulla in comune con la melodia e l'accompagnamento del primo verso, ma questo stesso verso non presenta alcun legame, a livello di melodia, con le parole:

Venez, vengez l'amour,

né quelle con queste:

qui gémit dans mon cœur.¹⁰¹

né questa prima parte del monologo con il resto. In verità, se viene permesso di comporre musica in questo modo, io mi metterò in società con tre o quattro altri, i primi che trovo, oppure del tutto privi di talento come me, e ci divideremo accuratamente i versi, uno per uno, oppure, se son troppo lunghi, un emistichio per uno, e così comporremo delle opere.

Monsieur Destouches avrebbe dovuto accorgersi che stava facendo parlare un'amante disperata, che non può dominare il proprio amore, che nel cuore non ha né rabbia né furore¹⁰², dal momento che li chiama in proprio soccorso, [avrebbe dovuto capire] che invece di quel banale accento sulla parola *gémît*, avrebbe dovuto comporre l'intera linea melodica del monologo rendendola disperata, e trattare il preludio e l'accompagnamento come se fossero le grida e i lamenti di un'innamorata tradita¹⁰³.

¹⁰¹ Grimm divide volutamente questi due emistichi, componenti un unico verso (il secondo del monologo che sta analizzando) per sottolineare ulteriormente la mancanza di un legame, tanto melodico quanto espressivo, all'interno del pezzo esaminato. Per Grimm, come per Du Bos, ciò equivale a una mancanza di gravidanza drammatica, e dunque a un totale insuccesso del pezzo.

¹⁰² Ovvero *rage* e *fureur*, alle quali prima aveva accennato Grimm.

¹⁰³ Forse nessun'altra analisi, tra quelle che Grimm compie all'interno della lettera, raggiunge una tale profondità; tutte le componenti musicali del pezzo, a cominciare dalla melodia del canto, fino al preludio (rientrante nella categoria delle "sinfonie d'opera" dubosiane) e all'accompagnamento, devono essere coscientemente finalizzate al raggiungimento di un'unità drammatica ed espressiva, in mancanza della quale la

Io prego ancora una volta coloro che se ne intendono¹⁰⁴ di confrontare questa riflessione di Argine:

Mais Alcide se plaint de la fierté d'Omphale
Riflessione che risulta in controsenso:
Le hait-elle?
Decisione resa [musicalmente] senza alcuna espressione e senza cambiamenti nella linea melodica:
Je veux pénétrer dans son cœur.

con la riflessione che compie [invece] lo spirito malvagio in *Acante et Céphise*¹⁰⁵:

S'il descend au tombeau, Céphise va le suivre;
S'il voit le jour, il est aimé.
Riflessione ben resa:
Il est aimé...
Decisione rapida e vigorosa:
Rompons, rompons, ecc¹⁰⁶.

e li prego di non dimenticare affatto che il merito di quest'ultima costruzione spetta esclusivamente al compositore, in quanto il Poeta non ci aveva [sicuramente] pensato. Vedete [dunque], Madame, che io non mi sbilancio, dal momento che cito un'opera che sicuramente Monsieur Rameau [stesso] non proporrà come una delle sue più riuscite.

musica è solamente una successione di suoni fine a sé stessa. Le parole di Grimm riecheggiano perfettamente quelle di Du Bos. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 178-183.

¹⁰⁴ Nell'originale *les connaisseurs*, ovvero "coloro che conoscono"; ricordiamo che la conoscenza è basata, anche per Grimm, sull'esperienza di fruizione, non su una serie di (pre)giudizi acquisiti a priori.

¹⁰⁵ *Acante et Céphise ou La sympathie* è una pastorale héroïque di Jean-Philippe Rameau su libretto di Jean-François Marmontel (autore, tra l'altro, anche dei versi de *La Guirlande*), rappresentata per la prima volta nel 1751 presso il teatro dell'*Opéra*.

¹⁰⁶ Grimm compie qui un confronto tra due scene, la prima tratta dall'*Omphale* (ancora il monologo di Argine, appena analizzato), la seconda dall'*Acante et Céphise* di Rameau (atto secondo, scena prima. Cfr. J.-P. Rameau, *Acante e Céphise*, libretto di J.-F. Marmontel, Boivin, Le Clerc, Paris 1751, p. 52); il confronto risulta oltremodo interessante a causa del grande potere espressivo e drammatico che Grimm conferisce alla musica. In base alla resa musicale dei versi, l'autore è infatti in grado di cogliere controsensi e difetti nell'espressività e nel senso stesso dei singoli versi e delle intere scene.

Un'ultima osservazione e poi finisco. Abbiate la bontà di leggere la scena quarta del quarto atto di *Omphale*¹⁰⁷, e di provare a immaginare cosa sarebbe potuta diventare nelle mani di Monsieur Rameau. Come avrebbe reso [Rameau]:

Que le jour pâissant fasse place aux ténèbres!
Que vos clameurs touchent les morts !¹⁰⁸

Cosa ne avrebbe fatto del pezzo:

Quel transport saisit mes esprits !¹⁰⁹

Monsieur Destouches, che non si smentisce mai, accompagna l'ombra di Tiresia con una sinfonia che mi descrive Argine come afflitta dal sonno. Sfortunatamente però, egli dimentica tanto velocemente ciò che aveva cominciato da privarmi della consolazione di vedere la povera Argine addormentarsi¹¹⁰.

Se mi si permettesse di giudicare la musica solo leggendola, senza averla mai sentita eseguire¹¹¹, [forse] potrei mettere sullo stesso piano dell'*Omphale* il secondo atto di *Hippolyte et Aricie*¹¹². Citerò, in virtù della loro forza espressiva, questi versi, pronunciati da una Furia:

¹⁰⁷ Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., pp. 337-339; in scena vi sono Alcide, Argine, Iphis, un'ombra infernale (che poi si rivelerà essere Tiresia) e una generica *troupe des magiciens*, ovvero un coro di maghi e stregoni che, come dice il libretto: «arrivano a cavallo di mostri e nuvole in fiamme».

¹⁰⁸ I due versi citati vengono entrambi pronunciati da Argine, anche se non in maniera consecutiva. Cfr. *ibid.*

¹⁰⁹ Nessuna corrispondenza per questo verso.

¹¹⁰ Anche dal punto di vista dei pezzi strumentali, come in questo caso, Destouches si mostra incostante e poco sensibile.

¹¹¹ Ricordiamo come anche per Du Bos il teatro d'opera (come del resto quello di prosa) abbia un senso solo nel momento della rappresentazione, e non come semplice oggetto di lettura. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 182.

¹¹² *Hippolyte et Aricie*, una *tragédie lyrique*, è la prima opera di Jean-Philippe Rameau, composta nel 1733 su libretto dell'abate Simon Joseph Pellegrin; pur risentendo ancora dello stile di Lully, innescò già un certo dibattito tra i membri dell'*Académie Royale de Musique*. A parte la struttura convenzionale (un prologo seguito da cinque atti), nell'opera furono riscontrate numerose stranezze e il pubblico si divise in due fazioni più o meno omogenee; la prima (di cui faceva parte anche André Campra, maestro di Destouches) rimase colpita dalla ricchezza musicale e non esitò a riconoscere il genio

Non, dans le séjour ténébreux
C'est en vain qu'on gémit, c'est en vain que l'on crie,
Et les plaintes des malheureux
Irritent notre barbarie.¹¹³

Monsieur Destouches non avrebbe forse dato espressività a questi versi, ma in compenso non avrebbe [sicuramente] dimenticato di esprimere a suo modo *gémît*, e di addolcire la melodia sulla parola *plaintes*, pronunciata dalla Furia¹¹⁴. Citerò di seguito, come modello del più nobile recitativo, quello di Thésée rivolto a Pluton:

Inexorable Roi de l'Empire infernal, etc.¹¹⁵

e opporrò ai duetti dell'*Omphale* quello di Thésée e della Furia:

Non, rien n'apaise ta fureur.
Non, rien n'apaise ma fureur, etc.¹¹⁶

Tuttavia, affinché io non vi parli esclusivamente del vostro Orfeo¹¹⁷, confrontate quella scena dell'*Omphale*, rovinata dal compositore, con la

di Rameau, mentre la seconda, più tradizionalista, recepì la musica come alquanto bizzarra e dissonante, e l'opera come la dissacrazione del lavoro di Lully. Proprio *Hippolyte et Aricie* fu la prima opera a venire definita (forse a sproposito) barocca.

¹¹³ I versi sono tratti dalla scena prima del secondo atto; a pronunciarli è la Furia Tisifone. Cfr. S.J. Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Delormel et Fils, Paris 1757, p. 13.

¹¹⁴ Servendosi dell'ironia e opponendo il lavoro di Rameau a quello di Destouches, Grimm (di)mostra ancora una volta la mediocrità del compositore dell'*Omphale*, incapace di dare un senso drammatico coerente alle frasi e di costruire brani realmente e totalmente espressivi, e ridotto così a cercare l'espressività delle singole parole, con effetto naturalmente deludente.

¹¹⁵ Il recitativo è contenuto all'interno della scena seconda del secondo atto. Cfr. S.J. Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, cit., p. 15.

¹¹⁶ Il duetto fa parte della stessa scena da cui sono tratti i versi della Furia precedentemente citati (atto secondo, scena prima. Cfr. *ibid.*, p. 13). Grimm compie però un piccolo errore nel riportare i versi, che risultano invece essere: «Non, rien n'apaise ma fureur. / Quoi? Rien n'apaise ta fureur!».

¹¹⁷ Vale a dire di Destouches, ormai bersaglio di una critica impietosa.

bella scena di fermento e di congiura contenuta nel primo atto del *Tan-crède*¹¹⁸. Io ho applaudito l'entrata di questo eroe nella foresta incantata¹¹⁹ con la stessa sincerità con la quale mi sono annoiato all'anniversario della nascita di *Omphale*¹²⁰, e mi sono commosso per questo nobile e toccante monologo di Tancredi:

Sombres forêts, asile redoutable, etc.¹²¹

allo stesso modo in cui mi sono disgustato per la tetra e triste dichiarazione d'amore che Alcide fa a Omphale¹²².

È un problema apparentemente inspiegabile, come gli stessi spettatori che hanno applaudito questo capolavoro dell'arte, questo divino *Pigmalion* il giorno prima, osino poi il giorno dopo mostrare lo stesso apprezzamento per *Omphale*. Ma non è difficile rendere conto di queste contraddizioni. È ai *philosophes*¹²³ e agli uomini di lettere che la Nazione deve, anche se non lo sospetta, il suo gusto divenuto così poco diffuso,

¹¹⁸ Grimm stesso pone una nota a piè di pagina per indicare che si tratta della *tragédie lyrique* di André Campra (maestro di Destouches) su libretto di Antoine Danchet; l'opera venne rappresentata per la prima volta presso il teatro dell'*Opéra*, nel novembre del 1702.

¹¹⁹ Si tratta della scena terza del terzo atto. Cfr. A. Danchet, *Tancredi*, Ballard, Paris 1729, p. 41.

¹²⁰ Grimm allude qui alla ripresa dell'opera, nel gennaio del 1752, evento che lo portò alla stesura della presente lettera.

¹²¹ Il monologo è contenuto nella scena prima del quarto atto. Cfr. A. Danchet, *Tancredi*, cit., p. 49; anche stavolta, Grimm, citando evidentemente a memoria, commette qualche errore. Il verso di apertura del monologo infatti recita: «Sombres forêts, demeure redoutable».

¹²² Grimm si riferisce probabilmente alla conclusione del primo atto dell'*Omphale*, quando Alcide dichiara il proprio amore alla regina in una grandiosa scena di chiusura alla quale partecipa anche il coro. Cfr. P.M.M. Lepeintre Desroches, *Suite du répertoire du Théâtre français*, cit., pp. 313-315.

¹²³ Si è scelto di non tradurre il termine *philosophe*, la cui resa in italiano con "filosofo" risulterebbe oltremodo riduttiva. Il termine indica di fatto il tipico intellettuale borghese del Settecento francese, il quale, oltre che di morale e di filosofia, si interessava, a un livello completamente nuovo, anche di politica, di società e di cultura; il *philosophe* era solitamente legato agli ambienti illuministi, e non di rado difendeva (in maniera spesso polemica) anche un'etica e una sensibilità particolari. Il dibattito sul termine è comunque molto acceso; un ottimo ritratto del *philosophe* è contenuto in L. Sozzi (a cura di), *Il principe e il filosofo: intellettuali e potere in Francia dai philosophes all'affaire Dreyfus*, Guida editori, Napoli 1988, pp. 99-106.

riguardo alla buona musica come a tutte le belle arti. È principalmente ai loro elogi che Monsieur Rameau deve la giustizia e gli onori che tutta la Nazione oggi gli tributa. Ma la natura e l'istinto fanno in un sol giorno, in Italia e altrove, più proseliti al buon gusto di quelli che i *philosophes* fanno qui in diversi anni¹²⁴. Questo tipo di gusto, sebbene presente in Francia, è ancora vago ed è spesso guidato da vecchi pregiudizi che sembrano validi proprio in virtù della loro debolezza, come la vecchiaia che qualche volta non ha altro titolo per essere considerata se non quello d'essere decrepita. Spetta ancora una volta ai *philosophes* e al tempo il compito di fissare questo gusto e di renderlo solido all'interno della Nazione. A dieci anni da adesso il magazzino dell'*Opéra* si disferà volentieri di tanti cosiddetti tesori, e non per questo sarà più povero. *Atys*, *Armide*, *Hippolyte et Aricie* guideranno le tragedie: *L'Europe Galante* e *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*¹²⁵ i balletti: *Issé* sarà il modello per le pastorali, e temo proprio che *Platée* resterà senza rivali così come è nata senza modelli¹²⁶.

¹²⁴ È questa forse l'espressione più convinta di un altro grosso punto di contatto tra Grimm e Du Bos: entrambi svalutano il gusto raffinato e costruito, posseduto, secondo coloro che l'hanno istituito, da pochi eletti; al contrario rivalutano il gusto naturale e istintivo, alieno da pregiudizi e da mode. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 295-296.

¹²⁵ *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* è un'opéra ballet con musica di Rameau su libretto di Louis de Cahusac (tra l'altro l'autore della voce "Chanteur, -euse" dell'*Encyclopédie*, all'interno della quale aveva citato Rameau stesso, Jéliotte e la Fel). Rappresentata per la prima volta nel 1747, godette di una buona fortuna, dato che nel 1776 se ne contano già più di cento rappresentazioni. Al suo interno sono presenti, com'è tipico del genere, numeri cantati e danzati, nel tentativo di creare una forma drammatica che fosse in grado di unire entrambe le tipologie.

¹²⁶ Grimm auspica qui un rinnovamento dei generi operistici in base a criteri più moderni, dettati tanto dai *philosophes* quanto dall'evoluzione fisiologica del gusto del pubblico. Il magazzino dell'*Opéra*, tempio del conservatorismo e luogo governato dai dettami dell'*Académie Royale de Musique*, diviene, in quest'ottica, il simbolo stesso dell'immobilità del mondo operistico francese, un mondo che, secondo Grimm e tanti suoi contemporanei, ha bisogno di svecchiarsi e di modernizzarsi. È da notare come il rinnovamento così auspicato non si configuri come un rifiuto totale del passato, ma piuttosto come un lavoro svolto anche a partire da validi modelli, individuati in relazione ai vari generi; Grimm, conoscitore sensibile delle varie tipologie operistiche, non si limita allora banalmente a elencare le opere di Rameau (*Hippolyte et Aricie*, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Platée*) ma valuta positivamente anche alcuni lavori di Lully (*Atys*, *Armide*), di Campra (*L'Europe Galante*) e di Destouches (*Issé*).

L'autorità e la reputazione degli uomini di lettere avvicineranno senza dubbio questo momento così glorioso per la Francia. Sta a loro, come profeti della Nazione e dell'universo, rischiarare la moltitudine con i loro lumi¹²⁷ e guidarla con i loro precetti. In materia di gusto la Corte dà alla Nazione delle mode, i filosofi delle leggi. Non gli serve che il coraggio, che non sempre hanno, di andare contro le opinioni, generalmente le più diffuse e spesso le più assurde, di attaccarle con tutta la forza della ragione e di cancellarle del tutto là dove le individuano. Il *philosophe* che ha tenuto il discorso preliminare per l'*Encyclopédie*¹²⁸ ha dato loro l'esempio. Ha osato ammirare i contemporanei e i compatrioti¹²⁹. È arrivato, con un ardimento degno di lui e di tutti gli uomini che pensano, a parlare di quei grandi ingegni, di cui egli condivide le fatiche e la gloria, e di cui la Nazione ingrata, forse più spesso per mancanza di lumi che per invidia e gelosia, ha spesso disconosciuto il merito e offuscato lo splendore, cosa che [del resto] non ricade che su di essa.

Non è lontano, spero, il momento in cui il pubblico imparerà l'arte di ascoltare e deciderà in materia di gusto e di arti piacevoli con la stessa finezza e delicatezza che utilizzavano un tempo gli abitanti di Atene¹³⁰. È allora che non si chiamerà più, in un attore, "espressività del canto" quello che invece non è che un'interpretazione esasperata, uno sforzo dei

¹²⁷ Nell'originale: «éclairer la multitude par leurs lumières»; non vi potrebbe essere un riferimento più esplicito al gruppo degli illuministi ed enciclopedisti, a cui Grimm era molto vicino.

¹²⁸ Si tratta di Jean-Baptiste Le Rond D'Alembert, il quale compose il discorso preliminare che apparve nel primo volume dell'*Encyclopédie*, nel 1751. Considerato uno dei manifesti più significativi dell'Illuminismo, costituisce anche un'importante riflessione sulle facoltà umane della memoria, della ragione e dell'immaginazione e sulle modalità della conoscenza e del procedere scientifico.

¹²⁹ Il discorso abbonda di riferimenti ai *philosophes* illuministi contemporanei di D'Alembert, che collaborarono al mastodontico progetto dell'*Encyclopédie*. Cfr. J.-B. Le Rond D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, in *Œuvres de D'Alembert. Sa vie. Ses œuvres. Sa philosophie*, éd. par S. de Condorcet, Didier, Paris 1853, pp. 69 e sgg.

¹³⁰ Nella mitologia illuministica, la città di Atene rappresentava l'esempio perfetto di una società equilibrata e guidata dalla ragione, in cui fioriva il libero dibattito e nulla veniva deciso sulla base di pregiudizi e mode, ma attraverso l'esperienza, ragionamento e il confronto.

polmoni, qualche volta un gesto delle braccia o un movimento di bacchetta. È allora che non si chiamerà più “canto” ciò che non è altro se non una serie di urli, spesso stonati, sempre spiacevoli. È allora che i grandi talenti saranno meritatamente premiati con applausi, che essi accetteranno e considereranno come il loro premio più prezioso; a differenza di oggi, dove spesso sono soliti arrossire per gli omaggi che gli prodigano quelle stesse mani che solo un momento prima si erano prostitute, con lo stesso furore, ad applaudire ciò che avrebbero dovuto fischiare, o, meglio ancora, che si sarebbe dovuto al massimo tollerare con un silenzio indulgente, per facilitare il passaggio del nulla alla mediocrità¹³¹.

Io provo a sperare tutte queste rivoluzioni per calmare il dolore che mi provoca il successo strepitoso del *Pigmalion*¹³². Ogni giorno mi rendo conto con dispiacere del fatto che ci si accorge solo di ciò che è [solamente] grazioso, e si dimentica ciò che è bello. È una conseguenza di questo gusto per le cose insignificanti¹³³, di questa malattia di restringimento dello spirito che sembra aver infettato il nostro secolo, e che d'altra parte è la causa del fatto che tutti si occupino delle decorazioni dei camini e

¹³¹ Con questa appassionata tirata, Grimm ha di fatto riassunto tutto ciò di cui si è lamentato e che ha analizzato mediante gli esempi contenuti nella lettera; la sua fiducia nei *philosophes* per riparare a molti dei difetti che ha riscontrato nel mondo operistico francese è praticamente totale.

¹³² Grimm ammira smisuratamente il *Pigmalion*, di cui analizza alcune scene esaltandone la riuscita musicale e drammatica; quello che non riesce a capire e a sopportare è che il pubblico coevo apprezzi allo stesso modo sia opere come il *Pigmalion*, sia tutta una serie di classici secenteschi e del primo Settecento, ormai irrigiditi e obsoleti.

¹³³ È questa la condanna più esplicita delle mode, vere e proprie fissazioni, secondo Grimm e molti altri, per dettagli inutili e frivoli come, appunto, la decorazione dei camini e delle porte che viene citata poco dopo. La condanna della moda in quanto interesse morboso per ciò che è frivolo, destinato a cambiare senza un motivo a breve distanza di tempo, è una delle costanti nelle riflessioni degli Illuministi di tutta Europa. La moda, diffusasi proprio nel corso del Settecento in molti paesi europei, è spesso, anzi quasi sempre, francese: come esempio paradigmatico di questo fenomeno si possono citare le numerose lamentele degli intellettuali italiani per l'invasione delle mode francesi in tutti i campi della vita quotidiana. Cfr. G. Natali, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, 1, Vallardi, Padova 1947, pp. 71 e sgg.

delle porte, e che chiunque pensi [solamente] al portale della propria casa.

Con l'arietta¹³⁴ *Règne Amour, etc*¹³⁵, che ha fatto il successo di questo *acte*, la bellezza dei due monologhi è invece andata persa per la maggior parte del pubblico. Li troviamo ben fatti, diciamo freddamente, sempre presi [come siamo] dall'entusiasmo per le ariette. Questa [particolare] arietta tuttavia, parte di un'opera tra le più riuscite, che permette a

¹³⁴ A questo punto Grimm inserisce, in nota, una lunga digressione sull'aria italiana, opposta, naturalmente all'arietta francese, e descritta, allo stesso modo del recitativo, come efficace e duttile in tutti i contesti. Dice infatti Grimm: «Non posso trattenermi dall'osservare qui un altro grande vantaggio della musica italiana su quella francese. La loro aria, così come il loro recitativo, è assolutamente capace di tutte le espressioni e di tutte le forme. Entrambe le figure [recitativo e aria] sono belle e piacevoli, la prima in una veste nobile e semplice, l'altra ricoperta da tutta la ricchezza di un raffinato lusso. Vedete [dunque] la ragione per cui quest'ultima abbaglia il pubblico, e la facilità con cui sa nascondere ogni difetto sotto lo splendore del suo aspetto. L'arietta, al contrario, non sarà mai una parte particolarmente brillante dell'opera francese: non è [infatti] figlia del genio, né del resto pretende di avere, in Francia, un'origine tanto sublime. Ella propone solamente la resa graziosa di alcune parole. Il compositore si riduce a folleggiare continuamente attorno a [parole come] *lance, vole, chaîne, ramage*, ecc. Le grandi scene e il linguaggio dei sentimenti e delle passioni vengono relegati nei monologhi, che non sono altro che recitativi ricamati, ornati, qualche volta sovraccarichi». Seguono numerosi esempi di arie italiane secondo Grimm magistrali, come le metastasiane *Vo solcando un mar crudele* e *Dimmi, che un empio sei* (dall'*Artaserse*, musicato da diversi autori, tra cui Leonardo Vinci e Johann Adolph Hasse), *Leon plagato a morte* (dall'*Adriano in Siria*, messo in musica da Pergolesi), *Scherza il nocchier talora* (dal *Demetrio*, musicato da Cimarosa) e *Che non mi disse un dì* (dall'*Olimpiade*, musicata da Pergolesi); in tutti gli esempi vengono sottolineate la capacità di rendere in maniera toccante i vari sentimenti e la straordinaria espressività, spesso unita a una limpida semplicità. Grimm conclude osservando che, volendo utilizzare un libretto italiano per un'opera francese, «Il Poeta e il compositore francesi sarebbero entrambi preoccupati, il primo a conservare, nella sua traduzione, tutta la semplicità di quelle parole senza sminuirle, il secondo a esprimerle con il canto. Oserò dire che in generale i francesi si sono forse troppo allontanati da quella bella e gradevole semplicità della natura. Le più belle scene di Metastasio non avrebbero successo a Parigi [proprio] a causa della loro estrema semplicità. Questo allontanamento dalla verità e dal bello semplice è [ormai] diffuso. Non dobbiamo far altro che guardare come sono vestite le nostre pastorelle e le nostre servette alla *Comédie*. [...]. Se tale è la sfortuna degli uomini, da non poter attenersi alla verità né nelle loro imitazioni né nelle loro ricerche, né da riuscire a sostenere allo scoperto il chiarore della sua luce, perché a questo punto non avvicinarvisi il più possibile, o almeno nasconderla il meno possibile?».

¹³⁵ L'arietta in questione è contenuta al termine della quinta scena del *Pigmalion*, che conclude l'opera. Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, cit., pp. 38-40. I versi di apertura dell'aria così recitano: «*Règne, Amour, fais briller tes flammes, / Lance tes traits dans nos âmes*».

Monsieur de Jélyotte¹³⁶ di mostrare tutta la grazia e la ricchezza del suo talento come cantante, non è che il prodotto di un uomo di gusto¹³⁷; invece l'autore dei monologhi deve essere stato infiammato da quel fuoco divino che chiamiamo genio. L'autore è il medesimo, lo so, ma gli uomini dovrebbero venire colpiti in maniera differente da ciò che è bello e da ciò che [invece] è [semplicemente] piacevole¹³⁸.

Confesso di trovare, a ogni rappresentazione di quei monologhi, dei nuovi motivi per ammirarli. La regolarità del disegno [musicale], l'armonia della sinfonia strumentale, la semplicità, l'arte del basso continuo, la solennità della marcia, l'espressività del canto, il modo in cui quest'ultimo risulta sempre vero e toccante, [infine] il modo in cui tutti questi elementi collaborano per ghermirmi e trasportarmi fuori da me stesso. *Pigmalion* mi fa piangere come *Orosmane*¹³⁹. Con quale arte egli continua a riprendere queste parole:

Fatal amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisi pour me percer le cœur !¹⁴⁰

¹³⁶ Primo interprete del *Pigmalion*; nell'opinione di Grimm, Jélyotte è probabilmente il più grande *chanteur* del suo tempo, così come Mademoiselle Fel è la più grande *chanteuse*; gli elogi dei due artisti all'interno della lettera sono numerosi e ben condotti.

¹³⁷ Vale a dire Rameau.

¹³⁸ Ritorna qui la fondamentale distinzione, posta anche da Du Bos, tra opere del genio e opere semplicemente graziose o piacevoli. Anche Rameau, autore di molti pezzi che Grimm non esita a definire geniali, ha composto anche brani, come l'arietta del *Pigmalion* di cui si sta parlando, che, sebbene piacevoli e sicuramente composti da un uomo di gusto, non arrivano a essere davvero geniali.

¹³⁹ Si tratta del personaggio di una tragedia di Voltaire, *Zaïre*, composta in sole tre settimane e rappresentata con grande successo alla *Comédie française* nell'agosto del 1732. Grimm compie qui un grande elogio del patetico, che può essere utilizzato in maniera ugualmente efficace nelle opere in musica (*Pigmalion*) come nelle tragedie in prosa (*Zaïre*). Sembra di sentire le parole di Du Bos quando, equiparando musica e tragedia, domandava al lettore: «Non sentiamo forse che tali sinfonie ci turbano, ci calmano, ci inteneriscono; insomma, che agiscono su di noi, pressappoco come possono agire i versi di Corneille e di Racine?». Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 180.

¹⁴⁰ Grimm sta parlando ancora del *Pigmalion*; l'aria è infatti il pezzo d'apertura dell'opera, seguendo essa immediatamente l'ouverture. Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, cit., pp. 3-7. Si tratta di un'aria in forma strofica, all'interno della quale i versi citati da Grimm costituiscono il ritornello; a questa ricorrenza si riferisce probabilmente l'autore quando parla dell'arte con cui il personaggio ripete le stesse parole.

In che modo egli le rende per gradazioni sempre più toccanti a ciascuna ripresa, soprattutto attraverso il basso che le introduce! In che modo egli mi esprime, su un identico disegno dei flauti e dei violini, le parole:

Que d'appas ! Que d'attraits !¹⁴¹

Come mi turba quando si rivolge alla statua:

Insensible témoin de du trouble qui m'accable ;¹⁴²

Quando mi dice :

Sa grâce enchanteresse
M'arrache, malgré moi, des pleurs et des soupirs.
Dieux ! Quel égarement ! Quelle vaine tendresse !¹⁴³

Invano cercherò di dominare le lacrime, invano proverò a fermarle. Quel potere non appartiene che a colui che le fa sgorgare. Egli mi conquista in un attimo con il dardo del genio; [quei] due accordi che precedono la preghiera di Pigmalion a Venus¹⁴⁴, e che sono tanto più sublimi quanto sono di un'estrema semplicità e in quanto costituiscono un puro passaggio dal modo minore a quello maggiore¹⁴⁵. Con quale efficacia egli

¹⁴¹ Si tratta sempre del *Pigmalion*, ma di un'aria contenuta in un altro punto, e precisamente all'inizio della scena terza. Cfr. *ibid.*, pp. 9-10.

¹⁴² Questo verso appartiene all'aria di apertura dell'opera, di cui Grimm ha già citato i versi iniziali. Cfr. *ibid.*, p. 5.

¹⁴³ Sono questi i versi che seguono quello citato poco sopra, che apre l'aria contenuta nella scena terza. Cfr. *ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴ Sempre all'interno della scena terza. Cfr. *ibid.*

¹⁴⁵ Il passaggio dal modo minore a quello maggiore comunica sempre una sensazione di grande armonia e tranquillità, come se si fosse (ri)stabilita una condizione felice; è questo uno dei casi, indicati anche da Du Bos (cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., pp. 178-179) nei quali la musica possiede un enorme potere espressivo che dipende esclusivamente dalle caratteristiche dei suoni, per di più sovrapposti a formare accordi. Rameau, intuendo lo straordinario potere che deriva dalla sovrapposizione dei suoni, ha lasciato gli accordi di passaggio tra i modi minore e maggiore scevri da ogni ornamento o fronzolo inutile, lasciando che comunicassero tutta la loro espressività. Il risultato, anche secondo Grimm, è tanto più sublime quanto semplice.

esprime sia con il canto, sia con il basso, sia con la parte strumentale queste parole:

Pourrais-tu condamner la source de mes larmes!

Insomma, se la statua non si animasse per niente, e se io non fossi [completamente] conquistato, nel momento del miracolo, da quel passaggio, ardito e riuscito, dalla tonalità di Sol (re, sol) a quella di Mi maggiore (si, mi)¹⁴⁶, mi toccherebbe [comunque], allo stesso modo in cui tocca l'amante, quello che lui le dice con una melodia che mi strazia l'anima:

Si le Ciel ne vous eut fait vivre,
Il me condamnait à mourir !
Il me condamnait à mourir !¹⁴⁷

Vedete, Madame, come l'entusiasmo che questi pezzi mi ispirano mi impedisca di parlarvi di quell'overture brillante, di quell'ammirevole sarabanda danzata dalla Statua, di quel maestoso coro: *l'amour triomphe*, del carattere [tanto] originale di quella buffa pantomima, insomma di tutti i pezzi che fanno parte di quell'opera immortale¹⁴⁸. Ma il mio entusiasmo raggiunge il suo apice quando penso che l'autore del *Pigmalion* è lo stesso del quarto atto di *Zoroastre*¹⁴⁹, che l'autore di *Zoroastre* è lo

¹⁴⁶ Si tratta di un passaggio davvero ardito, in quanto le tonalità di Sol maggiore (di cui re e sol costituiscono gli importanti gradi di dominante e tonica) e di Mi maggiore (stessa cosa riguardo alle note si e mi) non sono tonalità vicine; per passare alla seconda tonalità bisogna infatti alterare il sol, tonica di Sol maggiore, per arrivare a sol#(die-sis), dominante di Mi maggiore. Il passaggio risulterà allora davvero inusuale, ma insieme straordinariamente interessante.

¹⁴⁷ Ci troviamo qui al termine della scena terza, quando la statua di Galatea ha ormai preso vita. Cfr. J.-P. Rameau, *Pigmalion*, cit., p. 16.

¹⁴⁸ Grimm elenca qui in maniera succinta alcuni pezzi del *Pigmalion*: l'overture (pezzo strumentale di apertura), la sarabanda (danza in tempo ternario, che la statua di Galatea esegue al termine della scena quarta), il grandioso coro di chiusura *L'Amour triomphe* e infine la pantomima di carattere buffo (*pantomime niaise*) che segue tale coro.

¹⁴⁹ *Zoroastre*, quarta *tragédie en musique* nata dalla collaborazione di Rameau e Cahusac, venne rappresentata nel 1749 all'*Opéra*, avvalendosi dell'ormai celebre duo Jé-liotte/Fel. Data l'accoglienza appena tiepida che ricevette alla prima, Rameau ne fece una revisione che venne messa in scena, stavolta con un successo molto maggiore, nel 1756 e che viene eseguita ancora oggi; naturalmente Grimm ha però in mente la versione originale. Il riferimento al quarto atto è dovuto al fatto che l'autore, nel corso

stesso di *Platée*, e che l'autore di *Platée* ha composto il *divertissement* de la Rose nell'*acte des fleurs*¹⁵⁰. Quel Proteo sempre nuovo, sempre originale, sempre capace di rendere ogni carattere vero e sublime, e di cui si può dire esattamente quello che il *philosophe* che ho già citato¹⁵¹ dice del signor Voltaire, che non è mai né al di sopra né al di sotto del proprio soggetto¹⁵².

Confesso, Madame, di considerare l'ammirazione e il rispetto che nutro per tutto ciò che è vero talento, in qualunque campo si manifesti, come la mia più grande ricchezza dopo l'amore per la virtù. Il Cielo, favorendo questi uomini tramite i suoi benefici, li ha distinti dalla moltitudine dei comuni mortali. Potere, nascita, ricchezze, frivole distinzioni, onori che son solo chimere, tutti sparite davanti ai miei occhi. Solo la preferenza di un uomo per colui che ha talento è giusta e fondata. È la natura [infatti] che ha impresso in loro questa traccia sacra¹⁵³, affinché

della lettera, analizza una memorabile aria (*Règne Amour*) proveniente proprio da quella parte dell'opera.

¹⁵⁰ Con *acte des fleurs* si intende quasi sicuramente il terzo atto de *Les Indes galantes*, *opéra ballet* in quattro atti (preceduti da un prologo) che Rameau compose nel 1735 su libretto di Louis Fuzelier. Proprio il terzo atto (o *entrée*), che reca, appunto, il sottotitolo "Les Fleurs" e contiene diversi numeri in cui compare il personaggio della Rosa (la Rose), non piacque e venne rivisto dal compositore dopo la quarta rappresentazione.

¹⁵¹ Ovvero D'Alembert.

¹⁵² Si tratta delle parole che D'Alembert pronuncia a favore di Voltaire all'interno del discorso preliminare dell'*Encyclopédie*. Cfr. J.-B. Le Rond D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, cit., dove leggiamo: «Nessuno meglio di lui [Voltaire] ha mai conosciuto l'arte, tanto rara, di rendere senza sforzo alcuna idea attraverso il termine che le è proprio, di abbellire il tutto senza sbagliarsi riguardo alle caratteristiche di ogni singolo elemento; infine (cosa, questa, che caratterizza quelli che, si pensa, siano i grandi scrittori) [l'arte di] non essere mai né al di sopra né al di sotto del proprio soggetto» (tr. it. nostra). Servendosi di queste parole, Grimm propone un conciso e appassionato elogio di Rameau, e allo stesso tempo riassume in maniera efficace tutte le qualità che un compositore deve possedere, *in primis* l'originalità, sempre al servizio della drammaticità. Da questo connubio nasce una straordinaria duttilità, che permette a Rameau di non rifarsi a modelli ormai stereotipati, ma di sperimentare costantemente nuove forme di musica realmente drammatica, in perenne rapporto con il testo che è chiamata a esprimere.

¹⁵³ Nella visione di Grimm, come del resto in quella dubosiana, il talento (o genio), vero e proprio dono di natura, è innato, ma, perché si esprima al meglio, deve essere anche coltivato con costanza. Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 196: «Si chiama genio l'attitudine che l'uomo ha ricevuto dalla natura per far bene e con facilità certe cose che gli altri fanno solo molto male e anche con molta

ricevessero l'attenzione e gli omaggi dell'umanità. Io, nel mio cuore, innalzo un tempio a questi mortali privilegiati, e permetto a tutti coloro che gioiscono a sufficienza nell'ascoltare ciò che è bello, di assistere agli onori che gli tributo. Non mi curo per nulla di essere riservato nel mio operare. La devozione sublime non si cura dei [propri] rivali¹⁵⁴.

Io credo, Madame, di scorgervi in mezzo ai pochi spiriti felici che si affrettano per onorare questo tempio. Chi potrebbe essere più degno di voi di apprezzare e di ammirare i talenti¹⁵⁵! Troverete in quel tempio le effigi dei morti illustri; e degli altari e dell'incenso per coloro che ancora vivono. Essi saranno lusingati di ciò che vorrete concedergli. Non vi stupirete di trovare anche un altare consacrato al Dio della danza¹⁵⁶, di fianco a quello dell'immortale Maurice. Non sarete per niente stupita di trovarvi anche il Conquistatore della Slesia¹⁵⁷, giusto davanti all'altare consacrato a colui che non accenna affatto a morire¹⁵⁸, al bardo di Enrico

fatica. [...] Non si acquisisce la disposizione di spirito di cui parlo, non la si possiederà mai, se non la si ha dalla nascita». E ancora ivi, p. 208: «Il genio è dunque una pianta che, per così dire, cresce spontaneamente; ma la qualità e la quantità dei suoi frutti, dipendono molto dalla coltivazione ch'essa riceve. Il genio più fortunato può essere perfezionato solo per mezzo di un lungo studio».

¹⁵⁴ Con questa affermazione Grimm vuole forse alludere al ruolo polemico che assume la sua lettera, e prepararsi al dibattito che probabilmente essa scatenerà, e al quale sarà chiamato a partecipare.

¹⁵⁵ L'Autore sembra qui diviso tra un'ironia feroce e una genuina speranza nel cambiamento e nell'allargamento di vedute della classe aristocratica.

¹⁵⁶ È lo stesso autore a indicare, in nota, che si tratta di Monsieur Louis Dupré, ballerino, coreografo e, dal 1739, maestro di danza all'*Académie Royale de Musique*. Nessun riferimento per il Maurice, nominato poco dopo, probabilmente un altro ballerino.

¹⁵⁷ Grimm si riferisce probabilmente a Federico II di Prussia, che nel 1740 invase e conquistò la provincia della Slesia, boema e, dunque, sottoposta all'Austria degli Asburgo, dando inizio alla guerra di successione austriaca. Divenuto famoso come Federico il Grande, fu uno dei sovrani più ammirati dal gruppo degli illuministi, a causa del suo piano politico "illuminato", che teneva in grande considerazione anche l'amministrazione statale, le scienze e le arti.

¹⁵⁸ Non è ben chiaro di chi parli qui Grimm; è probabile che, essendo in tema di monarchi, alluda al re di Francia suo contemporaneo, Luigi XV, che, come suo padre, stava avendo un regno molto lungo (morirà nel 1774 con quasi 59 anni di regno, mentre il padre, Luigi XIV, era arrivato addirittura a 72 anni).

IV¹⁵⁹, allo storico di Carlo XII¹⁶⁰, che poteva essere solamente il suo; poco più avanti [vedrete] quell'altro altare consacrato all'Orfeo di Francia¹⁶¹, giusto davanti a quello del divino Pergolesi¹⁶²; a condividere la devozione per il Sublime [ecco, ascoltate:] *Venite exultemus*¹⁶³ e il patetico *Salve regina*¹⁶⁴; qui vi fermerete ad ammirare la grazia e la leggerezza di quella voce straordinaria¹⁶⁵ che, con il suo talento, ha insegnato alla nazione che è possibile cantare in francese, e che ha osato, con lo stesso coraggio, dare una nuova, originale espressione alla musica italiana; più avanti ascolterete con ammirazione Aftroa e Salimbeni¹⁶⁶; verrete sedotta dall'espressività, dallo spirito e dalla scioltezza [della voce], marchi

¹⁵⁹ Enrico IV di Borbone-Navarra fu re di Francia alla fine del '500, e ascese infine al trono dopo un tormentato e sanguinoso periodo di guerre di religione. Non è però chiaro a chi si riferisca Grimm quando parla del cantore o bardo (*Chantre*) del re; il termine potrebbe indicare anche colui che canta durante le cerimonie liturgiche, in relazione al tormentato rapporto del monarca con la religione (ricordiamo che Enrico IV, ugonotto, si era convertito al cattolicesimo unicamente per poter entrare a Parigi e ascendere al trono; a questo proposito, è rimasta celebre la sua frase: «Paris vaut bien une messe»).

¹⁶⁰ Carlo XII (della dinastia Pfalz-Zweibrücken) fu re di Svezia durante la seconda metà del '600; viene ricordato soprattutto per aver intrapreso (con esiti infausti) la grande Guerra del nord, che lo portò a scontrarsi con grandi potenze come la Danimarca, la Russia e la Sassonia e, di fatto, a vestire le armi per tutta la vita. Il periodo del suo regno si rivela di fatto un punto importante, anche se tragico, della storia svedese. Forse a questa importante funzione storica si riferisce Grimm quando parla di storico (*Historien*) di Carlo XII.

¹⁶¹ Jean-Baptiste Lully.

¹⁶² Giovanni Battista Pergolesi, straordinario compositore italiano, famoso soprattutto per le sue opere buffe (è l'autore de *La serva padrona*, che in pochi mesi sconvolgerà la capitale francese) e per la musica sacra di altissima qualità. Se pur morì molto giovane (aveva 25 anni), è tutt'oggi ricordato come uno dei più grandi compositori italiani del Settecento.

¹⁶³ Grimm stesso annota che si tratta di un mottetto di Jean-Joseph Mondonville, compositore suo contemporaneo, autore di mottetti e musica strumentale e protetto dall'amante del re, Madame de Pompadour.

¹⁶⁴ È sempre Grimm a informarci in nota che si tratta di un piccolo mottetto di Pergolesi; è forse superfluo ricordare che l'aggettivo "patetico", lungi dall'assumere la sfumatura negativa alla quale siamo abituati, ha qui un significato molto positivo.

¹⁶⁵ Quella di Marie Fel, della quale Grimm ha già abbondantemente parlato.

¹⁶⁶ Si tratta di due cantanti italiani sicuramente molto popolari all'epoca di Grimm, la signora Aftroa (nome proprio sconosciuto), soprano, e il castrato Felice Salimbeni. Grimm annota che la prima si esibiva soprattutto a Berlino, il secondo a Dresda, e che il loro talento era pari alla loro celebrità, il che ci fa supporre che fossero oltremodo celebri.

infallibili del grande talento che possiede il cantante della nazione francese¹⁶⁷; poco dopo vi distrarrete nello studio dei Prassitele del [nostro] secolo¹⁶⁸; oppure vi stupirete per la fierezza del pennello di Charles¹⁶⁹ o per il coraggio del suo emulo¹⁷⁰, o per la verosimiglianza e per la forza dell'espressività di quei pastelli [quasi] animati¹⁷¹; oppure rabbrivirete e tremerete al cospetto della sublime Merope¹⁷²; verrete conquistata dal ruolo di Orosmane, colpita dalla verosimiglianza di quel venerabile Lusignan¹⁷³ o di quel vecchio trascinato via¹⁷⁴; poco più avanti sarete ammaliata dalle grazie e dallo straordinario talento di Zeneïde¹⁷⁵; quindi [sarete] incantata dall'arte e dalla raffinatezza dell'interpretazione di quella coppia¹⁷⁶, originale e incantevole; in seguito verrete attirata da

¹⁶⁷ Dopo aver nominato Marie Fel, Grimm passa ora a Pierre Jélyotte, del quale ha già tessuto grandi elogi.

¹⁶⁸ Prassitele era un grandissimo scultore greco di età ellenistica. Servendosi del suo nome, Grimm vuole in realtà elogiare due importanti artisti della sua epoca, da lui indicati anche in nota: si tratta di Edmé Bouchardon e di Jean-Baptiste Pigalle.

¹⁶⁹ Charles-Amedée van Loo, grande pittore e ritrattista dell'epoca (ancora una nota di Grimm).

¹⁷⁰ Grimm indica in nota che si tratta di un certo Monsieur Pierre, ma non è ben chiaro di chi stia parlando.

¹⁷¹ Si tratta dei pastelli di Maurice Quentin de La Tour, grande ritrattista che, tra gli altri, immortalò anche Voltaire, Madame Pompadour e il re Luigi XV. Realizzò anche un quadro a pastello di Marie Fel, da cui Jacques-Gabriel Prod'homme partì per la sua analisi della figura della cantante. Cfr. J.-G. Prod'homme, *A Pastel by La Tour: Marie Fel*, cit.

¹⁷² Grimm allude qui a una delle più celebri interpretazioni della nota attrice Marie-Françoise Marchand, detta Mademoiselle Dumesnil.

¹⁷³ Orosmane e Lusignan sono due personaggi di *Zaïre*; della quale l'autore ha già parlato. Grimm aggiunge però in nota che si riferisce, in maniera più precisa, all'interpretazione di quei ruoli da parte degli attori che recitarono alla prima rappresentazione, nel 1732: si tratta di Abraham-Alexis Quinault (Orosmane) e di Pierre-Claude Sarrazin (Lusignan).

¹⁷⁴ In nota, Grimm indica che si tratta di un personaggio di una *pièce* intitolata *Andrienne*, per la quale non vi è alcuna corrispondenza.

¹⁷⁵ Grimm allude all'interpretazione del ruolo di Zeneïde (protagonista della *pièce Zéneïde et l'Algérien*, di Louis de Cahusac, già librettista di Rameau) da parte della grandissima attrice Jeanne-Catherine Gaussem, detta Mademoiselle Gaussin. Non si capisce perché Grimm non abbia citato l'attrice nel suo ruolo più importante, quello della protagonista nella, più volte elogiata, *Zaïre* di Voltaire.

¹⁷⁶ Sempre grazie alle note di Grimm veniamo a sapere che si tratta di una coppia di attori, Charles-François Racot de Grandval e la sua compagna, Mademoiselle Grandval.

quelle altre due inimitabili figure, il Momo e la Talia del nostro secolo¹⁷⁷; ammirerete poco dopo la saggezza, l'ampiezza e la profondità di vedute del *philosophe* e legislatore delle nazioni¹⁷⁸, e verrete quindi distratta dall'interpretazione patetica di quell'inimitabile violinista¹⁷⁹.

Al centro del tempio è innalzato l'altare dedicato a quell'uomo straordinario, che trova da solo tempo per ogni cosa. Lo vedete lì, che regge in una mano il timone del governo dei suoi stati, e il suo flauto nell'altra e detta da un lato il sistema delle leggi al suo cancelliere, dall'altro l'abbozzo di una sinfonia al proprio compositore¹⁸⁰. E il Cielo, per ripagarlo della sfortuna che ha di regnare, gli accorda il prezioso privilegio, di cui egli è degno, di accordare i propri benefici ai talenti che ha la fortuna di riconoscere.

Traduzione italiana e note di Alessandra Palidda

¹⁷⁷ Nella mitologia greca, Momo (da μῶμος, "biasimo") era una figura, figlia della Notte e del Sonno, simbolo del sarcasmo e della critica, mentre Talia era una delle Muse, in particolare quella legata alla commedia. Dopo aver parlato di opere e attori legati al mondo della tragedia, Grimm cita dunque in questo punto anche due attori comici, e precisamente Anne Catherine Desmares detta Mademoiselle Dangeville e un certo Monsieur Armand, per il quale non vi sono corrispondenze.

¹⁷⁸ La nota che Grimm pone a piè di pagina così recita: «L'autore de *L'Esprit des Loix*, e di altre opere consacrate all'immortalità»; si tratta di Charles-Louis de Secondat, barone de La Brède et de Montesquieu, meglio noto unicamente come Montesquieu.

¹⁷⁹ Dopo aver trattato di opera, di musica sacra, di teatro e di filosofia, Grimm arriva alla musica strumentale, citando un importante solista di violino dell'epoca, Monsieur Pagin.

¹⁸⁰ Si tratta di un entusiastico ritratto del monarca illuminato Federico II di Prussia, che riesce a portare avanti con la stessa efficacia ed eccellenza il governo e l'amministrazione dei suoi stati (era infatti sovrano di Prussia, di Brandeburgo e della municipalità di Neuchâtel) e il culto delle arti e delle lettere. Grimm (bavarese di nascita, ma grande ammiratore del monarca prussiano) lo dipinge come il tipico sovrano illuminato, intento contemporaneamente a dettare delle proposte di legge al proprio cancelliere (il Barone Samuel di Cocceji) e idee musicali al proprio compositore (Karl Heinrich Graun). L'altare a Federico II è eretto esattamente al centro di questo tempio personale: è una vera e propria esaltazione del governo illuminato, del tutto mancante invece nella Francia in cui Grimm si trova a operare.