



Antoine Watteau, *Imbarco per Citera* (1717)

Olio su tela; 129 x 194 cm

Parigi, Louvre



Caspar David Friedrich

Viandante sul mare di nebbia
1818

Amburgo, Kunsthalle



Caspar David Friedrich
Tombe di antichi eroi (1812)
Amburgo, Kunsthalle



Caspar David Friedrich
Monaco sulla spiaggia, 1808 – 1810
Berlino, Alte Nationalgalerie



Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans les airs*, 1828
N. 2 della 18 litografie per il Faust di Goethe
Seconda edizione, Villain 1843(?)



Eugène Delacroix

Faust dans son cabinet n. 3
(1828)



Eugène Delacroix

*Méphistophélès dans la
taverne des étudiants n. 8 (1828)*

Au feu, le diable, l'enfer s'allume
Surtout ne laissez pas le diable
son affaire ne sera pas longue



Eugène Delacroix

*Faust cherchant à séduire
Marguerite n. 9 (1828)*

Saint. — O la belle Vierge, venez vous offrir mon bras et nous reconduire chez vous ?



Frédéric Sorrieu (Litografo)
Kaepelin (Imprimeur)

La Damnation de Faust
d'Hector Berlioz

Bibliothèque Nationale de France
Département de la Musique

La Damnation de Faust

di Hector Berlioz (1803-1869)

libretto proprio, di Almere Gandonnière e Gérard de Nerval, da Goethe
Leggenda drammatica in quattro parti e dieci quadri

Prima:

Parigi, Opéra Comique,

Montecarlo, Théâtre du Casino, 18 febbraio 1890

Personaggi:

Faust (T)

Marguerite (Ms)

Méphistophélès (B)

Brander (B)

una voce celeste (Ms)

contadini, bevitori, gnomi, silfi, studenti, soldati, fuochi fatui, vicine di
Margherita, demoni, dannati, principi delle tenebre, spiriti celesti,
fanciulli beati

Genesi de *La damnation de Faust*

- 1829

Huit scènes de Faust op. 1 nella versione francese di Gérard de Nerval

- 1845-1846

riprese i vecchi materiali, elaborandoli ne *La damnation de Faust*

Concepita come “opera da concerto”, oratorio senza scena, e in questa forma venne eseguita per la prima volta all’Opéra-Comique il 6 dicembre 1846

La sua forte carica di teatralità ha indotto nel 1893 Raoul Gunsbourg a rappresentarla come una vera e propria opera lirica

Tritono

Nella teoria musicale il tritono è l'intervallo di quinta diminuita (o anche quarta aumentata o quarta eccedente): tra una nota e l'altra c'è una distanza di tre toni.

Il tritono è anche la metà esatta di una ottava.

È una delle maggiori dissonanze della scala diatonica, e durante il medioevo era chiamato *diabolus in musica*.

Il suono del tritono tende fortemente verso la risoluzione di una progressione.

Nella *Damnation de Faust* accompagna Mefistofele. Si veda l'incipit dell'*Evocation* (Terza parte-Scena XII), ma anche delle reminiscenze nella



Affiche de *Faust* pour
l'Académie nationale de
musique

Bibliothèque-musée de l'Opéra
Bibliothèque Nationale de France

Faust di Charles Gounod (1818-1893)

Opera in 5 atti

- 1° versione (con dialoghi parlati): Parigi, Théâtre-Lyrique, 19 marzo 1859
- 2° versione (con recitativi): Parigi, Opéra (Salle Le Peletier), 3 marzo 1869

Libretto di Jules Barbier e Michel Carré, dal dramma fantastico *Faust et Marguerite* (1850) di Michel Carré e *Faust, eine Tragödie* (1808) di Johann Wolfgang von Goethe

Personaggi:

Docteur Faust, tenore

Méphistophélès, basso

Marguerite, soprano

Valentin (fratello di Marguerite), baritono

Siebel (giovane innamorato di Marguerite), mezzo-soprano

Marthe (vicina di Marguerite), mezzo-soprano

Wagner (studente), baritono

Studenti, abitanti del villaggio, soldati, streghe, angeli e demoni

L'azione si svolge in Germania, nel XVI secolo

Grand-opéra

Genere operistico serio che ebbe fortuna in Francia tra il 1828 (anno di *La Muette de Portici* di Auber) e il 1870 circa, prendendo il posto della tragédie lyrique, ormai considerata obsoleta.

In senso stretto , il termine si riferisce alle opere commissionate dall'Académie royale de musique (Opéra) di Parigi secondo convenzione in uso in quel teatro e codificate soprattutto da E. Scribe, che dal grand-opéra fu librettista di elezione.

Il grand-opéra fu contrassegnato da notevole sfarzo nell'allestimento scenico, dalla presenza di un'azione coreografica molto elaborata e da un intreccio romanzesco sullo sfondo di un conflitto storico o religioso che consentiva di inserire grandi scene di massa (tumulti, scontri armati, cortei nuziali, incoronazioni, eventi miracolosi). Quasi sempre in cinque atti, il grand-opéra non poteva averne meno di quattro.

Compositori di grand-opéra:

Auber, Rossini (*Guillaume Tell*), Meyerbeer (considerato l'autore più rappresentativo, in particolare per il suo *Robert le diable*, 1831), Halévy, Donizetti (*La Favorite* e *Don Sébastien, roi du Portugal*), Verdi (*Les vêpres siciliennes*, *Don Carlos*, *Aida*), Wagner (*Rienzi*, *Tannhäuser* nella versione parigina)

Diffusosi rapidamente in tutta Europa grazie soprattutto alla fortuna delle opere di Meyerbeer, esercitò un notevole influsso sul teatro contemporaneo e successivo, comprese l'opera verista e l'operetta.

Il grand-opéra fu espressione della società francese della restaurazione e della borghesia del Secondo Impero, delle quali accolse e secondò ideali e aspirazioni.

Temi preferiti:

- la lotta per la libertà vista sotto l'angolatura del nazionalismo (ad es. nel *Guglielmo Tell*);
- i conflitti religiosi affrontati con lo spirito di tolleranza di eredità napoleonica, non senza cauti intendimenti anticattolici o antiromani (*La juive*, *Les Huguenots*);
- il gusto per l'esotismo di maniera (L'Africaine di Meyerbeer, Don Sèbastien e Aida di Verdi), che si inquadra nell'ambito di una moda scaturiva dalla politica coloniale della Francia del tempo.

Poiché l'Opéra (Académie Royale de musique) dipendeva dal punto di vista amministrativo e finanziario dalla corte e dal ministero, il condizionamento politico sulle scelte e gli indirizzi del teatro fu sempre molto forte.

Ogni spettacolo veniva predisposto con anni di anticipo ed enorme dispendio di capitali, mentre si cercava di preparare l'opinione pubblica e di influenzarla, soprattutto per mezzo della stampa. I grandi quotidiani parigini, espressione della borghesia e dei grandi banchieri, esercitavano a loro volta un peso determinante sugli orientamenti artistici dell'Opéra.

REALISMO E NATURALISMO

Contro la parola d'ordine "Romanticismo", personaggi come il pittore Gustave Courbet o il romanziere Champfleury lanciarono la controparola di "Realismo", inteso come tentativo di studiare minuziosamente il reale.

S'è tentati di cercare una spiegazione del realismo invocando il determinismo storico. La rivoluzione del 1848 ha ricordato l'esistenza del popolo e forse inaugurato l'età della massa. In questo contesto storico, il clima intellettuale aveva favorito lo svilupparsi delle utopie dei socialisti dell'inizio del secolo nel pensiero di Proudhon e di Sainte-Beuve.

In arte (Courbet) e letteratura (Taine, Auguste Comte, e soprattutto Flaubert), la preoccupazione principale era la rappresentazione del reale, che tende a sconfinare nello studio del meccanismo dei fatti, e nel patologico del comportamento degli individui (frères Goncourt), propri al Naturalismo letterario, il cui più importante rappresentante fu il romanziere Emile Zola.



Gustave Courbet
Un enterrement à Ornans (1849-50)
Olio su tela, 314 x 663 cm
Parigi, Musée d'Orsay

Opéra-comique

Genere di opera tipicamente francese, mista di dialoghi recitati e di musica, così denominata dal **teatro parigino (Opéra-Comique)** che ne ebbe il privilegio

Sorse nel Settecento e si caratterizzò anche per progetti leggeri e fantasiosi di tono popolaresco; i dialoghi parlati (come nel contemporaneo *Singspiel* tedesco, come il *Flauto magico* di Mozart) avevano la stessa funzione del recitativo secco nell'opera buffa italiana, servivano cioè a far progredire l'azione fra i momenti lirici espressi con il canto e la musica.

Nella seconda metà del Settecento fu coltivata dall'italiano Duni) che vi trasfuse elementi e caratteri dell'opera buffa italiana, dai francesi Philidor, Monsigny, Dalayrac, Méhul e soprattutto Grétry, il cui *Richard coeur de Lion* rimase in repertorio per oltre un secolo e fu considerato modello del genere.

Nella prima metà dell'Ottocento l'opéra-comique si contrappose al fastoso *grand-opéra* come spettacolo più leggere e di più breve durata; gli esponenti più tipici del genere furono Adam, Boieldieu e soprattutto Auber.

Anche musicisti italiani, come L. Cherubini (co numerose opere) e G. Donizetti (con *La fille du régiment*), ne dettero eccellenti esempi. Dopo il 1870 l'opéra-comique si distinse dagli altri generi solo per la persistenza – seppur ridotta al minimo – dei dialoghi.

Tipico è il caso di ***Carmen* di Bizet**, che fu data per la prima volta (1875) nel teatro dell'Opéra-Comique ed entrò subito nel repertorio degli altri teatri con recitativi musicati da E. Guiraud in luogo dei dialoghi originari.

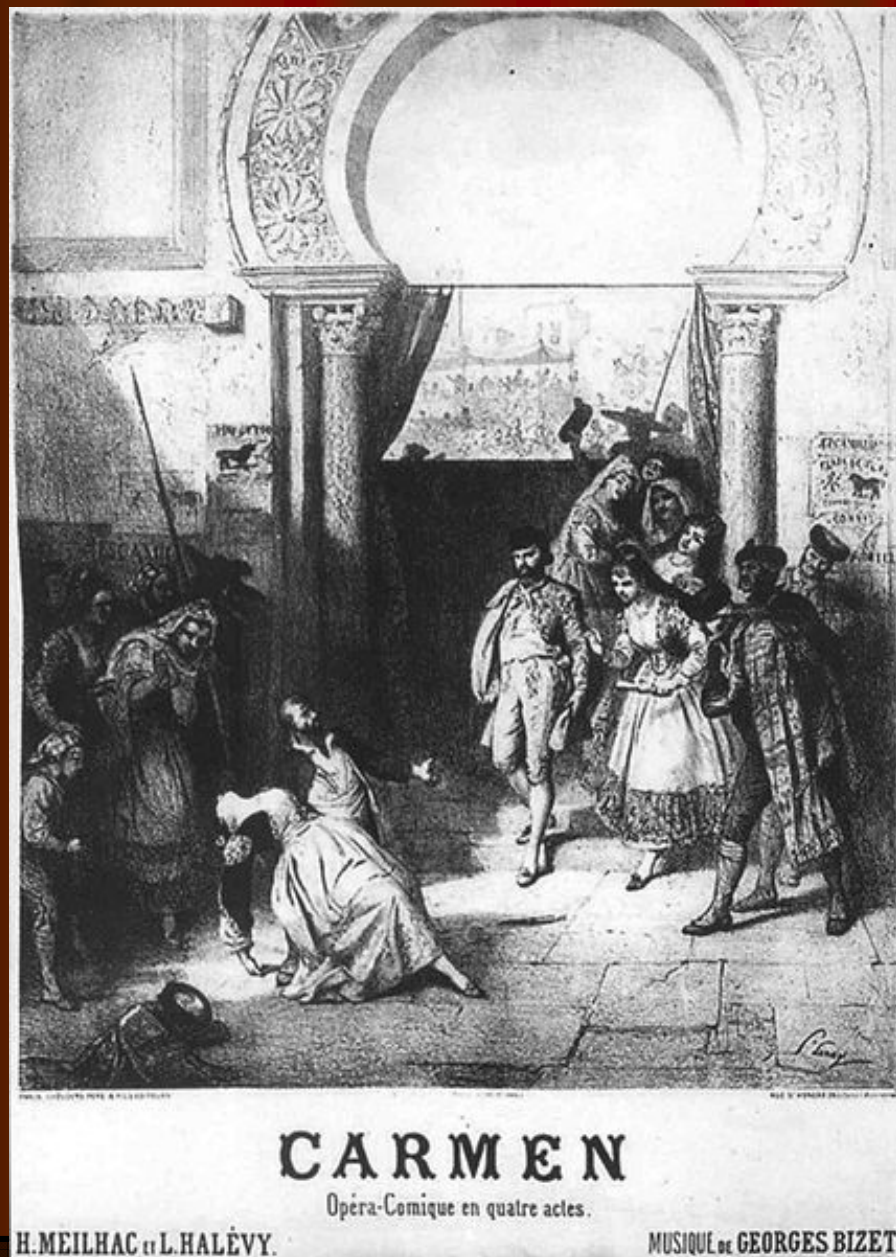
In seguito, il termine fu usato con significati vari senza un riferimento preciso ai contenuti e alle strutture musicali.

(*Enciclopedia della Musica*, Garzanti)

Carmen

di Georges Bizet (1838-1875)

- libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, dalla novella omonima di Prosper Mérimée (1845)
- Opéra-comique in quattro atti
- *Prima:*
Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875
- *Personaggi:*
Carmen (Ms), Micaëla (S), Frasquita (S), Mercédès (Ms), Don José (T), Escamillo (Bar), il Dancaïre (T), il Remendado (T), Zuniga (B), Moralès (Bar), Lillas Pastia (rec), una guida (rec); ufficiali, dragoni, monelli, sigaraie, zingare, contrabbandieri



Dramma lirico in quattro atti, *Carmen* fu composta tra il 1873 e il 1874 su libretto di **Henri Meilhac e Ludovic Halévy**, che si ispirarono all'omonima novella di Prosper Mérimée.

La prima andò in scena all'Opéra-Comique di Parigi il **3 marzo 1875**.

Fu un fiasco totale: la vicenda fu ritenuta eccessivamente scabrosa e i personaggi troppo lontani dal canone aulico allora in voga.

La consacrazione della *Carmen* a capolavoro della musica lirica si ebbe solo negli anni seguenti, quando il gusto e la sensibilità del pubblico avevano ormai introiettato la lezione della scuola verista.

Atto primo

Siviglia, 1820 circa. Mentre il capo dei dragoni Moralès osserva i passanti nella piazza antistante l'industria dei tabacchi, la giovane Micaela arriva dalla campagna alla ricerca del brigadiere Don José. Appreso che José giungerà di lì a poco, la giovane si allontana. Scoccata l'ora della pausa, la piazza si anima per la comparsa delle lavoratrici della manifattura; tra i molti uomini presenti ad attenderle solo José, arrivato nel frattempo, non si interessa a loro: è innamorato di Micaela e ha promesso alla madre di sposarla. Tutti attendono l'arrivo di Carmen e quando finalmente la bella sigaraia compare le fanno cerchio intorno. Accortasi che José la ignora, Carmen decide di provocarlo e, senza dire una parola, gli lancia un fiore. José ne rimane turbato e, quasi senza accorgersene, nasconde il fiore sotto la giubba. Tornata in piazza, Micaela consegna a José una lettera della madre e si congeda da lui con un casto bacio. Improvvisamente, dalla manifattura, si odono delle grida: Carmen è venuta alle mani con una compagna e l'ha ferita al volto. Zuniga, tenente delle guardie, l'arresta e ordina a José di scortarla in prigione. Rimasta sola con il brigadiere, Carmen dà inizio alla sua opera di seduzione: gli promette amore in cambio della libertà. José, ormai sedotto, l'aiuta a fuggire.

Atto secondo

È trascorso un mese. Nella taverna di Lillass Pastia Carmen danza con le altre zingare e attende il ritorno di Don José, incarcerato perché colpevole di averla lasciata fuggire. Salutato dall'entusiasmo degli avventori, fa il suo ingresso nella taverna il torero Escamillo, venuto a brindare con gli amici. Escamillo rivolge a Carmen parole galanti, ma il pensiero della zingara è tutto per José, tanto che la donna rifiuta di unirsi al gruppo degli amici contrabbandieri che progettano un nuovo colpo. Finalmente giunge José, uscito di prigione, ma in lontananza risuona già la tromba della ritirata e il brigadiere si accinge a tornare in caserma. Carmen, indispettita, lo copre di scherno. A nulla valgono le dichiarazioni d'amore di José e solo l'improvviso arrivo di Zuniga interrompe il loro litigio. Scoppia una rissa, sedata dall'intervento dei contrabbandieri, e a quel punto José si vede costretto a unirsi a loro disertando l'esercito.

Atto terzo

In preda al senso di colpa e stanco della vita aspra che è costretto a condurre tra le montagne, Don José si accorge che anche il rapporto con Carmen si va deteriorando. La zingara, per parte sua, interroga le carte sul proprio futuro e ne ottiene una risposta terribile: la morte. Nel frattempo Micaela ha raggiunto l'accampamento dei contrabbandieri per supplicare José di recarsi al capezzale della madre morente. L'uomo accetta di seguirla, ma prima di andarsene minaccia Carmen, della quale è follemente geloso.

Atto quarto

Di fronte all'arena la folla inneggia a Escamillo. Nascosto tra la confusione generale c'è anche Don José, accecato dalla gelosia. Il brigadiere decide di affrontare Carmen, rimasta sola nella piazza ad attendere Escamillo mentre tutti stanno assistendo alla corrida. José la implora e la minaccia, ma la donna lo respinge e, in segno di disprezzo, gli getta in faccia l'anello avuto in dono da lui. Furente e disperato, José la pugnala a morte. Le guardie lo portano via mentre nell'arena il pubblico festeggia la vittoria di Escamillo.