

Il cavalier Hervé alla conquista dei Bouffes-Parisiens

Pascal BLANCHET

*«È una delle mie migliori partiture, ma non sono le cose
migliori ad avere successo presso il pubblico...»*

Così scrive modestamente Hervé nelle sue *Notes pour servir à l'histoire de l'opérette*, uno scritto che indirizza nel 1881 al critico teatrale Francisque Sarcey. Nel corso di una lunga carriera segnata da successi strepitosi e fiaschi altrettanto clamorosi, il compositore ebbe più volte occasione di prendere le cose con filosofia. La citazione in esergo si riferisce all'opera buffa *Alice de Nevers*, ma egli avrebbe potuto dire lo stesso degli *Chevaliers de la Table ronde*: *Alice* è un fiasco totale alla prima rappresentazione nel 1875, gli *Chevaliers* ricevono un'accoglienza tiepida allorché vanno in scena nel 1866. In entrambi i casi, si tratta di opere che meritano di essere riascoltate ... Hervé aveva ragione!

Sì, questi valorosi *Chevaliers* che oggi ritornano da un lungo esilio sono degni di essere riscoperti: sono infatti un'opera più importante di quanto possa apparire nell'immediato, in quanto costituiscono un punto di riferimento non soltanto nella carriera di Hervé ma anche nella storia dell'operetta. Con essi, colui che chiamano «il compositore suonato» – e che viene appunto considerato il padre dell'operetta – scrive la sua prima grande opera buffa in tre atti, che destina al Théâtre des Bouffes-Parisiens, feudo del suo rivale Jacques Offenbach.

Alcune spiegazioni sono necessarie per comprendere perché la serata del 17 novembre 1866, data della prima, ha tutte le caratteristiche di un evento storico. Per prima cosa occorre fare un piccolo passo indietro, agli inizi degli anni Cinquanta dell'Ottocento – un'epoca in cui numerosi divieti pesano come una cappa di piombo sui teatri parigini e sui compositori. Dall'inizio del XIX secolo, solo pochi teatri godono del diritto di mettere in scena opere liriche, e chi

contravviene a questa regola va incontro a pesanti sanzioni (Hervé e Offenbach lo hanno sperimentato a proprie spese). Gli artisti cercano quindi affannosamente un palcoscenico su cui poter rappresentare le loro opere. Dopo aver bussato invano per anni alle porte dell'Opéra-Comique, nel 1853 Hervé ottiene finalmente il permesso di aprire un teatro suo, dove gli è permesso allestire atti unici con due personaggi. Offenbach conquista lo stesso privilegio due anni dopo. Nel frattempo, Hervé ha ospitato nel suo teatrino la «bouffonnerie musicale» *Oyayaye ou La reine des îles*, mostrandosi così servizievole da interpretarvi addirittura il ruolo principale. Offenbach – il quale, per parte sua, non contraccambierà mai la gentilezza – otterrà poi varie piccole concessioni successive per il proprio teatro: un terzo personaggio, poi un quarto, l'aggiunta di cori, e infine il diritto di infrangere la barriera dell'atto unico. Il compositore scriverà allora un'operetta in due atti, *Mesdames de la Halle*, prima di fare centro nel 1858 con *Orphée aux enfers*. Questa «opéra-bouffon» – come la chiama Offenbach – segna il vero e proprio avvio del genere lirico leggero che viene normalmente definito «operetta».

Nel frattempo, che fa Hervé? Se la passa decisamente meno bene. Pur continuando a sognare di approdare all'Opéra Comique, si impegna con tutte le sue forze per far funzionare il proprio teatro. Ha lasciato nel 1854 il suo impiego come organista a Saint-Eustache per dedicarsi interamente alla sua arte (o meglio alle sue arti, dal momento che si scrive da sé i propri libretti, oltre a interpretare le sue opere e quelle degli altri) e ha quattro bambini da crescere... Così il compositore descrive come impiegava il proprio tempo all'epoca :

1. Scrivevo i versi, la prosa e i soggetti delle mie opere.
2. Ne componevo la musica.
3. L'orchestravo.
4. Interpretavo la maggior parte dei ruoli principali dei miei lavori e di quelli degli altri.
5. Li mettevo in scena.
6. E infine mi occupavo della parte amministrativa, dall'acquisto delle stoffe alla redazione delle locandine. E non parlo delle corse in Prefettura e al Ministero; senza contare le genuflessioni davanti alla Censura che già intollerante quasi come lo è oggi...

Dunque Hervé probabilmente soffriva di quello che oggi si chiama *burnout*, nel momento in cui commette un crimine, il 30 agosto 1856. Non era un crimine da poco: corruzione di minore, nella persona di un adolescente. Un processo infamante e fortemente pubblicizzato fa a pezzi la sua vita personale e professionale; e così, nel momento in cui Offenbach si libera da numerosi

vincoli, Hervé marcisce in prigione. Quando ne esce, alcuni mesi dopo, deve ripartire praticamente da zero, mentre Offenbach passa da un successo all'altro.

Lontano dalla confusione parigina, Hervé percorre la provincia francese, arrivando fino al Nordafrica, nel tentativo di far dimenticare le sue vicissitudini. Quando ritorna nella capitale, è per dirigere un teatro dal prestigio assai incerto, il Théâtre des Délassements-Comiques. È lì che nel 1862 mette in scena il suo primo lavoro in due atti, *Le Hussard persécuté*, «opera impossibile» di cui firma testo e musica, e il cui tono folle e sconclusionato preannuncia lo stile che affermerà pienamente nel 1867 con *L'œil crevé*. Riesce a infilarsi nel Théâtre des Variétés nel 1864, in un ottimo momento, giacché è stata finalmente proclamata la «libertà teatrale», vale a dire la fine della severa regolamentazione che aveva imbrigliato e soffocato tutti i compositori per più della metà dell'Ottocento.

D'ora in poi, tutte le sale possono fare musica, e nessuna se ne priverà. Hervé ottiene subito un bel successo con *Le Joueur de flûte*, un'operetta in un atto su un soggetto antico che ne anticipa un altro... Giacché Offenbach, che non è mai troppo lontano, porta a sua volta alle Variétés *La Belle Hélène*, dando inizio a un ciclo di grandi opere buffe in tre atti, che si riveleranno altrettanti successi. Nello stesso teatro, seguiranno *Barbe-Bleue* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869)... Hervé, nelle sue *Notes*, afferma, forse con un pizzico di paranoia: «Offenbach, il quale non vedeva di buon occhio che io entrassi alle Variétés, improvvisamente litigò con i Bouffes-Parisiens, e andò da Cogniard [il direttore delle Variétés] a offrirgli *La Belle Hélène*». È vero che Offenbach aveva qualche problema con la direzione del teatro da lui fondato e di cui aveva lasciato la direzione qualche anno prima, per potersi dedicare alla propria carriera di compositore. In fondo gliene importava poco, dal momento che ben presto si ritrovò a regnare su quasi tutti gli altri teatri della capitale. Oltre alle Variétés, riscosse un altro successo duraturo al Palais-Royal con *La Vie parisienne*, prima di cimentarsi nuovamente all'Opéra Comique con *Robinson Crusoë* (per cancellare il fiasco di *Barkouf* nel 1861), e nel frattempo preparava una grande *féerie* per il Châtelet (che non sarà mai rappresentata).

Ironia della sorte, a Hervé non restava che il Théâtre des Bouffes-Parisiens, orfano del proprio fondatore. Ingaggiandolo per *Les Chevaliers de la Table ronde*, la direzione dei Bouffes cercava un rimpiazzo per sostituire il compositore della casa. L'incarico assegnato a Hervé suscita molte chiacchiere; le aspettative sono alte, come attesta questo articolo di Henri Moreno, apparso nel «Ménestrel» sei mesi prima della prima: «Questo compositore [Hervé], dotato di rara verve e facilità, è esattamente l'uomo che serve ai Bouffes; e forse è stato solo per un capriccio del caso se egli non occupa allegramente il posto di

cui un altro si è impadronito così bene nella musica buffa» (6 maggio 1866). Lo stesso Hervé si dimostra consapevole dell'importanza della posta in gioco, quando nell'estate del 1866 scrive all'autore di *vaudevilles* Siraudin, rifiutando un libretto propostogli da quest'ultimo: «Ho avuto successo in spettacoli di un solo atto e ora voglio vedere che cosa riuscirò a fare con un'opera in tre atti». Andando in scena ai Bouffes, Hervé si avvicina – per lo meno dal punto di vista geografico – all'Opéra Comique, lui che aveva sempre lavorato lontano dal centro di Parigi. Un pubblico del tutto nuovo, che non frequentava le Folies-Nouvelles o i Délassements-Comiques, potrà scoprire i suoi lavori.

La direzione dei Bouffes-Parisiens ha forse chiesto a Hervé di scrivere qualcosa alla Offenbach? Il soggetto medievale, in ogni caso, fa pensare al *Barbe-Bleue* di Offenbach, andato in scena con successo alle Variétés a partire dal febbraio 1866; e Merlino che annuncia un assurdo torneo nell'opera buffa di Hervé sembra ricalcato sul Popolani di Offenbach, che in *Barbe-Bleue* fa la stessa cosa (con una «damigella come premio» in entrambi i casi). Anche l'atto III degli *Chevaliers* presenta una situazione che si avvicina a quella di *Barbe-Bleue*, con alcuni personaggi in fuga che si introducono nel castello dei loro nemici.

L'opera stessa, un *vaudeville* molto ben costruito, propone avventure simili a quelle vissute dai personaggi di Labiche: marito tradito, donna volubile, ragazza falsamente ingenua... Il costume finisce per costituire la differenza fondamentale, come sintetizza Félix Clément nel suo *Dictionnaire des opéras*: «La parodia, l'antitesi, la volgarità dei particolari, in contrasto con la nobiltà e la *grandeur* dei nomi e della condizione sociale dei personaggi». Parecchi motti di spirito e situazioni ridicole costellano il ricco dialogo, anche se i critici dell'epoca rimproverarono al testo di Chivot e Duru di mancare di spirito e di accontentarsi di un umorismo basato quasi unicamente sugli anacronismi. Tale procedimento, biasimato da alcuni, è in effetti classico, come ricorda Francisque Sarcey:

Molto tempo prima – addirittura il 13 giugno 1792 – al Théâtre des Variétés era andato in scena *Le Petit Orphée*, poema del cittadino Rouhier Deschamps, musica nuova del cittadino Deshayes, balletto del cittadino Baupré-Riché. Si trattava di una vera e propria operetta. Il coro cantava a Orfeo:

Ah! Povero sposo!
Si lamenta dei colpi
che gli feriscono l'anima.
Sposo troppo felice,
non hai più moglie,

Com'è dolce la tua sorte!¹

Leggendo la descrizione che si trova all'inizio del libretto, si pensa anche a *Orphée aux enfers*: esattamente come negli *Chevaliers*, dei manifesti posti in bella evidenza su alcuni elementi scenici stabiliscono sin dall'inizio le regole del gioco e lo stile umoristico che dominerà lo spettacolo. In Offenbach, «Aristeo, produttore di miele, all'ingrosso e al dettaglio, con magazzino sul monte Imetto. / Orfeo, direttore dell'Orfeon di Tebe, lezioni private»; in Hervé, «Castello del sire di Rodomonte. / Vietata l'affissione; i trasgressori saranno puniti. / Merlino II, mago successore di suo padre. – Collegio femminile, educazione familiare. / Melusina, maga, con brevetto senza garanzia del governo. – Liquidazione generale – Grandi sconti».

Oltre a tali questioni legate all'estetica, le ragioni dell'insuccesso degli *Chevaliers* vanno forse cercate altrove. Come ricorda un articolo del 1872 (nel momento in cui il lavoro viene ripreso alle Folies-Dramatiques), la situazione del teatro costituì un problema: «Messi in scena per la prima volta ai Bouffes-Parisiens da una direzione traballante e che si stava giocando le sue ultime carte, interpretati in modo non adeguato, *Les Chevaliers de la Table ronde* avevano avuto successo solo a metà» (Vert-Vert, cronaca teatrale, «Les modes parisiennes», 16 marzo 1872). Se mai ci fossero stati problemi di cast, non riguardavano certo l'interprete della duchessa Totoche, Delphine Ugalde, cantante affermata, star dell'Opéra Comique sin dai suoi esordi nel 1848, poi del Théâtre-Lyrique negli anni 1850-60. La Ugalde lascerà le scene ufficiali a favore dei Bouffes-Parisiens nel 1861 e ne diventerà anche co-direttrice insieme al marito, François Varcollier, alla partenza del fondatore. Contralto dotato di mezzi vocali notevoli, crea in particolare il ruolo di Roland in *Les Bavards*, in cui Offenbach scrive per lei cadenze che arrivano al re bemolle 6. Hervé non è meno esigente, dal momento che le riserva un'aria zeppa di passaggi temibili, «parodiando lo stile italiano» (dice la partitura). Del resto il compositore stesso segnala in partitura che tale aria «può anche essere soppressa, essendo stata composta tenendo conto dell'eccezionale talento di Madame Ugalde». Hervé scrive per una compagnia di prim'ordine e sente di poter pretendere molto dai suoi interpreti, al tempo stesso mettendo in evidenza le sue ambizioni di compositore.

Il desiderio di dimostrare la propria bravura forse spiega il fatto che il virtuosismo si ritrovi un po' ovunque nella partitura. Anche l'interprete di Melusina si trova a dover affrontare notevoli salti di intervallo e acuti difficili. Nel finale del II atto, Totoche e Melusina devono emettere vocalizzi sostenuti

¹ Francisque SARCEY, «Le Temps», cronaca teatrale, *La formation des genres*, 25 luglio 1881.

per diverse pagine di seguito; Hervé dà generosamente all'interprete della parte di Angelica la possibilità di aggiungersi alle due colleghe, se le fa piacere – e se i suoi mezzi vocali glielo permettono. Anche Medoro ha diritto ai suoi acuti, e in certe cadenze deve raggiungere il re 6. L'interprete del ruolo di Rodomonte, per parte sua, deve avere una dizione eccellente, in quanto la sua grande aria di collera del I atto («Mon œil est assez vif») scatena una valanga di sillabe mitragliate che ricorda il rapidissimo eloquio dei bassi buffi dell'opera italiana. Anche gli strumenti dell'orchestra (nella versione originale, per lo meno) devono dare prova di grande abilità tecnica: così, sin dall'ouverture, il flauto deve gorgheggiare come un autentico soprano di coloratura, oltre a eseguire un altro pezzo di bravura nell'introduzione al III atto. Il preludio dell'atto II è compito del clarinetto, che si vede assegnare a sua volta un vero e proprio brano da concorso. Esigenze simili non erano abituali nelle partiture che rientravano nello stesso genere (lo dimostra il confronto con quelle di Offenbach, molto più ragionevoli) e potrebbero in parte spiegare perché l'opera non sia stata allestita tanto spesso, soprattutto nelle province, che il più delle volte non disponevano di compagnie di canto e di orchestre così preparate.

Il cast aveva quindi parecchio da fare, e forse, in effetti, non fu all'altezza del suo compito. L'unico biasimo preciso è rivolto all'interprete della parte di Rodomonte: Hervé ha fatto ingaggiare Joseph Kelm, suo vecchio compagno d'avventure de tempo delle Folies-Nouvelles, il cui modo di cantare, un po' eccessivo, non si accorda con quello dei membri della troupe dei Bouffes. In ogni caso, tra i critici del 1866 numerosi sono quelli che elogiano svariati brani della partitura, come per esempio Delphin Balleyguier, il quale afferma, nella «Semaine musicale» del 22 novembre: «La musica di M. Hervé è più musica di quella di M. Offenbach [...]. Il ritornello degli *Chevaliers*, una sorta di *Marsigliese* buffonesca, risuonerà ben presto in tutta Parigi, e la ballata *Isaure était seulette* si potrà cantare in tutti i salotti, senza far arrossire le madri né le figlie. M. Hervé cura con attenzione la sua orchestra, e la sua ouverture è piena di verve». Altri insinuano addirittura che la musica sarebbe fin troppo ben fatta, come Albert de Lasalle nel «Monde illustré», secondo il quale «la partitura degli *Chevaliers de la Table ronde* ostenta pretese di serietà che qui sono fuori luogo. Mi si citano l'arietta cantata da Mlle Castello [Angelica], l'entracte eseguito con garbo dal flautista dell'orchestra, e ancora un'aria abilmente cesellata da Mme Ugalde; ma per il resto, sembra che la musica nel suo insieme non rida affatto e mal si adatti al tono burlesco delle parole» (1° dicembre 1866).

Il maggiore ostacolo che gli *Chevaliers* dovranno superare sarà la competizione, ma non quella di cui parla il libretto. In quel mese di novembre del 1866, il pubblico è altrove: anzitutto all'Opéra Comique, ove il successo di *Mignon* di

Ambroise Thomas è al culmine. Il critico Albert de Lasalle confessa di non avere nemmeno visto gli *Chevaliers*, avendo preferito andare ad ascoltare i vocalizzi di Philine («Je suis Titania la blonde...») piuttosto che quelli della duchessa Totoche. Il pubblico si precipita anche al Palais-Royal, ove Offenbach trionfa con *La Vie parisienne*, lo spettacolo che tutti vogliono vedere, un'opera buffa diversa, basata su personaggi contemporanei e non più su eroi mitologici o storici. Louis Roger, nella «Semaine musicale», così riassume la situazione teatrale in quel momento: «*Mignon* è un grande successo; *Freyschütz* [al Théâtre-Lyrique] è un grande successo; [...] *la Vie parisienne* è un grande successo. Ma *Les Chevaliers de la Table ronde* si trascinano faticosamente».

Proponendo una farsa su un soggetto leggendario, Hervé e i suoi collaboratori si scontrano con due difficoltà: una parte dei critici (e del pubblico) si è ormai stancata delle parodie su temi antichi (Offenbach aveva già dovuto subire un mezzo fiasco quando nel 1859, con *Geneviève de Brabant*, aveva cercato di riprodurre il successo di *Orphée aux enfers*), mentre alcuni puristi continuano a gridare al sacrilegio. Quegli stessi critici che avevano denunciato i profanatori della mitologia romana (*Orphée*) o greca (*Hélène*) strillano come aquile nel veder ridicolizzare gli eroi della Tavola rotonda: «Triste! Triste! L'operetta ha ucciso gli dèi, ha ucciso gli eroi, ha ucciso i baroni del Medioevo, e questa sera ai Bouffes-Parisiens si accinge a uccidere i cavalieri della Tavola rotonda. Sono perduti per sempre al rispetto dei popoli Medoro, Amadigi, Lancillotto, Ogier e Rinaldo! Perdute anche la bella Angelica e la fata Melusina! [...] Siate maledetto, Monsieur Hervé! Siate maledetto, Monsieur Duru! Siate maledetto, Monsieur Chivot!» (X. Feyrnet, «Le Temps», 18 novembre 1866).

A dispetto dei suoi censori, il genere dell'opera buffa continuerà a prosperare, ma allontanandosi dalla parodia letterale dei soggetti antichi. Offenbach aveva mostrato la via con la sua satira dei costumi contemporanei (*La Vie parisienne*) o del potere militare (*La Grande-duchesse de Gérolstein*), o anche cimentandosi in una sorta di *opéra-comique* di nuovo genere (*La Périchole*). Quanto a Hervé, si emanciperà scatenando ancora di più la sua personale follia in quella che si potrebbe chiamare la «Tetralogia delle Folies-Dramatiques» (il teatro che elegge a suo domicilio a partire dal 1867): *L'œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* (1869) – il suo successo più duraturo – e *Les Turcs* (1869) – il capolavoro maggiormente dimenticato. Nei primi due casi, Hervé scrive anche il libretto; per i due ultimi lavori, si avvale della collaborazione di Hector Crémieux, uno degli autori di *Orphée aux enfers*, con il contributo di Adolphe Jaime.

La questione del libretto è di fondamentale importanza per la sopravvivenza di un'opera. Mentre Offenbach poteva contare sulla genialità dei suoi librettisti Henri Meilhac et Ludovic Halévy, Hervé, molto spesso, può fare affidamento

solo su se stesso. Il suo triplice talento di scrittore, musicista e attore-cantante, invece di favorirlo, sembra al contrario averlo prurtroppo danneggiato. Un giorno, scrivendo a Émile Perrin, direttore dell'Opéra Comique, finisce persino per rinnegarsi: «Ho completamente abbandonato il canto, che avevo impiegato come mezzo per esprimermi come compositore. Avevo preso una strada sbagliata, e sono rientrato su quella giusta, credo, innanzitutto riprendendo le mie antiche funzioni di direttore d'orchestra, e poi evitando di occuparmi d'altro che non sia la composizione» (lettera del 30 gennaio 1862). Ben presto si rinnegherà di nuovo, ma in senso opposto, per interpretare i ruoli principali di *Chilpéric* e del *Petit Faust*...

In ogni caso, per gli *Chevaliers*, per darsi un certo tono di serietà – e forse anche per avere meno da fare e potersi concentrare sulla musica –, Hervé si serve di due librettisti che, pur senza avere l'ingegno di Meilhac e Halévy, sono di sicuro altrettanto abili: lo attestano i loro numerosi successi, in un'epoca in cui i musicisti di successo abbondano. Henri Chivot e Alfred Duru sono qui ancora agli inizi della loro proficua collaborazione, che darà i suoi migliori frutti alcuni anni dopo, in particolare con *Les Cent Vierges* (musica di Lecocq, 1872), *Le Grand Mogol* e *La Mascotte* (musica di Audran, 1877 e 1880), *Madame Favart* e *La Fille du Tambour-major* (musica di Offenbach, 1878 e 1879), per citare solo i titoli più famosi. Peraltro, si intuisce che l'infaticabile – o incorreggibile – Hervé ci ha messo le mani ugualmente, anche se non firma il libretto in prima persona. A questo proposito, il suo primo biografo, Louis Schneider (che in genere è bene informato), cita la replica di Crémieux a Hervé, il giorno in cui quest'ultimo gli aveva portato alcuni versi destinati al *Petit Faust*, raccomandandogli di modificarli pure, se fosse stato necessario: «Ma che cosa vuoi che cambiamo? Fai i versi e le strofe molto meglio di noi!» («Le Petit Marseillais», 22 giugno 1925). È appunto nel *Petit Faust* che si trovano questi versi magniloquenti, pronunciati dal moribondo Valentin nel rimproverare la sorella: «L'onore è come un'isola scoscesa e senza approdi, / non si può più rientrarvi quando la si è lasciata» – versi in cui si è tentati di ravvisare un intento comico dell'autore. Peraltro, questo severo distico non è dovuto alla penna di Hervé, ma a quella di Boileau (*Les Satires*, X); e prima di andare a finire nel *Petit Faust* nel 1869, era stato cantato negli *Chevaliers de la Table ronde* dalla duchessa Totoche. Era una frase alla quale Hervé doveva tenere molto, se si pensa quanto era stato bistrattato il suo onore al momento del processo, nel 1856, e che per lui l'Opéra Comique era la più scoscesa delle isole irraggiungibili... In ogni caso, al momento di rielaborare gli *Chevaliers* per la ripresa del 1872, il compositore ometterà il distico in questione, ormai troppo legato al *Petit Faust*, il cui successo era ormai consolidato.

Dunque Hervé è sempre, almeno in parte, l'autore dei libretti che mette in musica. Tra le caratteristiche del suo stile, si noterà l'abitudine – tutto sommato molto divertente – di rivolgersi direttamente al pubblico, con una disinvoltura che rasenta la sfacciataggine. Così, Rodomonte alla sua entrata in scena ferma l'azione, avvicinandosi al pubblico mentre gli altri personaggi restano come irrigiditi nelle loro pose, per «aprire una lunga parentesi». Nel teatro di quest'epoca gli «a parte» sono frequenti, ma questa tendenza ad abbattere sistematicamente e radicalmente la quarta parete è tipica di Hervé. Analogamente, Rodomonte, più avanti, sembra fornire al pubblico la ricetta per un finale d'opera riuscito: «Allegria e tristezza: mescoliamo artisticamente questo duplice sentimento!...». Chivot et Duru scriveranno una quantità di libretti nel corso della loro lunga e proficua carriera, ma non si spingeranno mai così oltre con gli altri musicisti. Fu Hervé a indurli a scrivere secondo le sue precise indicazioni, oppure parecchi versi sono usciti direttamente dalla sua penna?

Il procedimento comico-musicale che Hervé utilizza più spesso nelle sue opere consiste in una grande varietà di cambiamenti di tono. A più riprese, negli *Chevaliers*, egli crea un clima paragonabile a quello di un'opera lirica di genere serio, e poi lo spezza bruscamente per mezzo di una sorpresa, della comparsa del tutto inaspettata di un elemento nettamente discordante rispetto all'atmosfera che si è creata. Per evocare il genere serio, non c'è niente di meglio del recitativo, magniloquente o elegiaco, veicolo di sentimenti elevati... che viene fatto esplodere con una semplice parola o un'espressione familiare. Come fa Orlando, quando lancia nel bel mezzo di un recitativo perfettamente decoroso: «Che cosa viene a fare qui quella seccatrice?» (parlando di Melusina). Oppure, nel grande concertato del finale dell'atto II, la cui musica, per alcune battute, non guasterebbe in un finale di Verdi («Conosce il mistero / e sorprende il mio segreto / evitiamone la collera...») è immediatamente contraddetta da un «... e facciamo i bagagli». Lo stesso avviene nella romanza cantata da Totoche, uno dei grandi successi della partitura (a suo tempo bissata e lodata dai critici), ove la musica riecheggia una delle autentiche romanze che peraltro Hervé effettivamente scriveva (si veda *Le Temps des roses*), ma le parole («Se non per tuo marito, fallo almeno per la tua famiglia!») rovinano tutta l'atmosfera. Si ha l'impressione di vedere un pittore che disegna una graziosa Monna Lisa e poi si diverte a farle subito i baffi.

Per sorprendere il suo pubblico, Hervé si diverte anche a giocare con le parole, a volte ripetendole fino all'ebbrezza (il «gar'gar'gar'gar'» che Rodomonte mitraglia nell'aria già citata, prima in crome e poi in semicrome, finisce per somigliare a un'onomatopea che illustra un gargarismo particolarmente

vigoroso). Le parole sono tagliate a fette per il puro gusto di farlo, in particolare nel riuscito girotondo alla fine del primo atto: «Mai più bel mestiere / vi fu mai al mondo! / Di quel di cavallo, di quel di cavaliere...», o ancora, con una variante, nei *couplets* di Melusina, allorché Medoro ripete la fine delle frasi pronunciate dalla sua interlocutrice con effetti sorprendenti:

Melusina: Qui pourrait dire?
Medoro : ...rait dire?

Nello stesso passaggio, più avanti, Medoro canta una sorprendente onomatopea, «Tra la la you piou», a mo' di caricatura di non si sa bene quale strumento (la grancassa viene imitata in seguito a gran colpi di «boum boum boum»). Tali sillabe fanno ancora più ridere allorché accompagnano un'allusione sinistra: «...di cui morì! Tra la la you piou!». Ce ne sono altre, come gli inquietanti «Tri la ti ta ta, tri la ti ta ta» di Rodomonte. Ma le onomatopree preferite di Hervé restano senza dubbio quelle che usa per imitare lo *jodler*. Ogni volta che ne ha l'occasione, il compositore fa «partire per la tangente» i suoi personaggi, i quali abbandonano bruscamente la situazione in cui si trovano per lanciarsi in vocalizzi scatenati che passano dal registro vocale grave a quello acuto e viceversa. Questo canto di origine montanara, che sembra voglia evocare la Germania piuttosto che la Svizzera, si dimostrerà quasi appropriato in *Le Petit Faust*, nel momento in cui il patriottico *Trio du Vaterland* ricorrerà a vigorosi «Trou la ou la ou»; ma è del tutto fuori luogo (e quindi esilarante) nel finale degli *Chevaliers*, dopo parole di esaltazione pseudo-gloriosa, intonare «Laitou! Laitou! Trou la la!». Notiamo qui, per inciso, altre due piccole manie di Hervé: il gusto della messinscena presente sin nella partitura stessa (gli «Un, deux, trois...» fino a dieci riportano l'indicazione: «Gridati, e accompagnati da gesti che esprimono un'evoluzione comico-cavalleresca») e la prosodia volutamente bistrattata («la table ron-on-de», dove i due «on» sono fortemente sottolineati. Dunque Hervé usa tutti questi stratagemmi per sorprendere il suo pubblico e far deragliare la trama, portandola al limite dell'esplosione e del caos: egli svela la natura fittizia della storia, mentre, in Offenbach, il comico serve a dare più sapore alla vicenda, senza però compromettere l'illusione, il senso di evasione dello spettatore.

Hervé doveva credere nella sua partitura, giacché ne propone una nuova versione al pubblico nel 1872. Si elogia la distribuzione, alla cui testa, nel ruolo di Melusina, brilla Madame Sallard, illustre cantante di poco inferiore a Madame Ugalde. Il ruolo di Rodomonte è affidato all'eccellente Milher, uno degli allievi prediletti di Hervé, che già si era distinto nei panni di Gérômé (*L'œil crevé*), Ricin (*Chilpéric*) e Valentin (*Le Petit Faust*). Nella parte di Medoro, il

figlio del compositore, Emmanuel Ronger (si esibisce sotto il nome d'arte di Gardel-Hervé), riceve la sua parte di elogi. Viene notata anche l'estrosa Mathilde Lasseny, che dà una nuova interpretazione della duchessa Totoche. Hervé la conosce bene, dato che dieci anni prima ha scritto per lei la parte di Fleur-de-Bruyère, alias Chapotarde, nell'*Hussard persécuté*; l'indiscreto compositore rivela addirittura, nelle sue *Notes*, che intorno al 1860 essa è stata la sua amante, prima di abbandonarlo: «Dato che un ricco banchiere le aveva offerto una situazione più vantaggiosa di quella che potevo offrirle io, dopo un leggero tentennamento si decise a sacrificare il si bemolle a favore della banconota dell'uomo del sud»). Nel 1872 la cantante ritorna alle scene, circondata da un'aura scandalosa che ne accresce la fama...

La nostra epoca così ironica, innamorata della parodia quanto lo è del Medioevo (basti vedere il successo della serie *Kaamelott*), avida di scoperte musicologiche, darà una nuova opportunità agli *Chevaliers* di Hervé? Di esempi di piacevoli sorprese rinvenute nell'esplorare repertori dimenticati ce ne sono a bizzeffe, a cominciare da tutte le opere di Offenbach male accolte per motivi sbagliati, legati al clima politico (si veda la più recente riscoperta, *Fantasio*, il cui allestimento originario, a suo tempo, risentì della sconfitta francese nella guerra contro la Prussia, avvenuta meno di un anno prima). La follia di Hervé, con la sua dismisura e i suoi eccessi, poteva disorientare i suoi contemporanei; ma non si vede perché non dovrebbe piacere agli spettatori di oggi, abituati a ben altro. Si potrebbero allora sentire nuove versioni dei capolavori di Hervé (le vecchie incisioni, per quanto interessanti, non basterebbero), oppure riscoprire i già citati *Turcs*, *Le Trône d'Écosse*, o anche *Alice de Nevers* – tutte opere che sono state vittime di circostanze sfavorevoli, e con le quali Hervé credette ogni volta di aver scritto il suo capolavoro. Aveva forse ragione?

© Pascal BLANCHET

Traduzione: Arianna Ghilardotti