

Étienne-Nicolas Méhul: *Adrien* (1791)

Alexandre Dratwicksi

Adrien, altra composizione dello stesso periodo, era in tutto e per tutto degna del genio di Méhul. In essa si potevano trovare un'infinità di effetti nuovi, cori mirabili e un recitativo che non era affatto inferiore a quello di Gluck; ma per una sorta di fatalità i vari governi che si susseguirono proscrissero l'opera ogniqualvolta essa venne ripresa.

(Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.)

Nato a Givet nelle Ardenne, Méhul apprende i primi rudimenti musicali dall'organista tedesco Wilhelm Hanser. Munito di una lettera di presentazione per Gluck, giunge a Parigi nel 1779 e approfondisce la propria formazione con il clavicembalista alsaziano Jean-Frédéric Edelmann, il quale verosimilmente lo inizia a Mozart e a Carl Philipp Emanuel Bach; sotto il loro influsso compone le sue prime due opere di sonate per tastiera (1781). Nel 1789 i ritardi dell'Académie royale de musique nell'allestimento della sua prima opera lirica, *Cora*, spingono Méhul in direzione dell'*opéra-comique* al Théâtre Favart, dove riscuoterà i maggiori successi. *Euphrosine* (1790) è il primo esempio di un nuovo genere di *opéra-comique*, contraddistinto da uno stile eroico, quella «musica di ferro» che così bene corrisponde alle nuove aspettative del pubblico sotto la Rivoluzione. *Stratonice* (1792), *Mélide et Phrosine* (1794), *Ariodant* (1799) sono altrettanti lavori che fanno esplodere l'an-

gusta cornice della vecchia commedia inframmezzata di ariette e trasformano l'*opéra-comique* in un crogiolo della futura opera romantica. La ricerca di Méhul in direzione di una sempre maggiore espressività drammatica fa di lui un virtuoso dell'orchestra, come prova, sotto l'Impero, *Uthal* (1806), dramma ossianico composto senza violini. Negli stessi anni, tra il 1808 e il 1810, lavora alle sue cinque sinfonie. Ma sarà *Joseph*, dramma biblico, a dargli gloria in Europa nell'Ottocento. Al pari di quello del pittore David, lo stile di Méhul si è evoluto al ritmo dei rivolgimenti politici in Francia; sotto la Restaurazione egli comporrà *La Journée aux aventures* (1816), *opéra-comique* dagli accenti *ancien régime*. Méhul soccomberà alla tubercolosi nel 1817.

Terminato nel 1791, *Adrien* (inizialmente intitolato *Adrien, empereur des Romains*) andò incontro a numerose vicissitudini prima di venire rappresentato all'Opéra de Paris nel 1799. I regimi politici che si susseguirono sollevarono infatti troppe obiezioni per autorizzare la rappresentazione dell'opera: nel timore di scandali il comitato di censura fu particolarmente zelante nel condannare il valore (a)morale di alcuni personaggi (in particolare Adriano, talvolta giudicato troppo debole, talaltra ritenuto oltraggiosamente dispotico). Tra la data di conclusione dell'opera e quella della prima rappresentazione Méhul operò numerosi cambiamenti, non tutti mero frutto delle condanne da parte della censura: il giovane compositore aveva maturato un proprio stile e acquisito – al fianco dei colleghi (o concorrenti) Lesueur, Cherubini e Steibelt – la tecnica dello stile nobile e patetico che era il marchio di fabbrica del Théâtre Favart in epoca rivoluzionaria. Giacché fu lì Méhul che sopportò pazientemente i rifiuti dell'Opéra, creando uno dopo l'altro numerosi capolavori.

Adrien, nella sua versione rielaborata (quella qui registrata), inizia con una smagliante ouverture tratta da un lavoro precedente,

l'opera in un atto *Horatius Coclès* (1794), che aveva riscosso scarso successo. Tuttavia qualcuno ha voluto udire in questa grandiosa introduzione i solenni accenti del trionfo dell'imperatore intervallati ai sospiri e ai pianti della prigioniera Emirene. Il brano non può perciò rivendicare queste aspirazioni programmatiche, ma la struttura classica dell'ouverture presuppone il confronto di due motivi contrastanti, facilmente identificabili in emozioni contrapposte e trasferibili da un'opera all'altra.

Il pubblico odierno non può non rimanere turbato di fronte alla lunghezza dei recitativi preliminari, composti per lo più in stile «secco», ossia ritmati da semplici accordi più o meno instabili armonicamente e non punteggiati da frasi orchestrali riccamente sviluppate. In quegli anni si tendeva a ricercare vie nuove per modernizzare la declamazione teatrale, mentre molti critici e una parte del pubblico si scagliavano contro una scrittura musicale che spingeva il cantante a gridare per farsi sentire di fronte all'orchestra. Méhul opta chiaramente per un affrancamento della linea vocale, meno assoggettata agli strumenti, in quanto il recitativo «secco» ha altresì il vantaggio di offrire una maggiore libertà ai cantanti, i quali possono declamare il testo con maggiore sottigliezza. Di volta in volta Adriano, Cosroe o Sabina approfitteranno di questa libertà per insistere – mediante pause o rubati «a volontà» – su sottintesi, o per esprimere maggiore ironia di quanto avrebbero potuto fare diversamente.

A parte il duetto tra Farnaspe e Cosroe, quasi all'inizio dell'opera, bisogna attendere la fine del primo atto perché il ruolo concesso alla vocalità s'inverta rispetto al recitativo. Una volta intrecciato il dramma, è naturale che le arie e i duetti possano approfondire più finemente la psicologia dei personaggi. Nel caso specifico il duetto tra Emirene e Adriano alla fine dell'atto I dà origine nella sua progressione drammatica a un quadro vocale che anticipa di una cinquantina d'anni la nozione di

«finale d'atto» nel senso meyerbeeriano del termine. Senza una conclusione orchestrale che consenta di applaudire, il tempestoso colloquio dei protagonisti, viene interrotto da un coro di romani in preda al panico. L'ingresso di Flaminio ribadisce una caotica situazione d'emergenza: i parti stanno attaccando la città. Una falange romana ha appena il tempo di giungere – incalzata da una supplice preghiera di sacerdoti e di vestali – allorché i parti, guidati da Cosroe e Farnaspe, distruggono un tratto di mura e penetrano in città. Ne segue una battaglia, i parti fuggono e il popolo acclama Adriano, che ha fatto prigioniero Farnaspe. Questa scena, che sovrappone gli affetti contrapposti di cinque solisti e tre cori (sacerdoti e vestali da una parte, soldati romani alternati e poi sovrapposti ai soldati parti dall'altra), giunge a un acme sonoro inconcepibile per l'epoca, dispiegando perfino lo sfarzo di uno stupefacente episodio sinfonico.

Il lato eroico dell'opera consiste non tanto nei bellicosi accenti di Adriano, ogniqualevolta egli si senta tradito o umiliato, quanto nelle minacce e invettive di Sabina e di Cosroe, prevalentemente negli atti II e III. Entrambi giurano ad Adriano un odio terribile per motivi opposti ma nondimeno strettamente legati: l'amore e il potere. Le arie di Sabina (in particolare «De Rome, craignez la colère!» [atto II], quindi la stretta «Fuyons ces lieux que je déteste» [atto III]), sono modelli di pagine che rasentano l'isteria, proprio nel momento in cui lo stile vocale del momento muta per divenire «romantico», anche se dapprima con la denominazione di musica «rivoluzionaria». Le tessiture si ampliano, le note acute si moltiplicano, l'accompagnamento strumentale si infittisce e si fa agitato, in particolare mediante l'uso del tremolo e della sincope. Si tratta chiaramente di una trasposizione in ambito lirico della corrente strumentale tedesca chiamata «Sturm und Drang», introdotta in terra francese da compositori stranieri come Vogel (in particolare ne *La Toison d'or*). Per questa ragione

la succitata battaglia alla fine dell'atto I si impone come un anello fondamentale nell'evoluzione dell'opera classica al tempo di Méhul. Nella sua frenesia la scrittura strumentale supera di gran lunga quella delle tempeste di età barocca, anche se ne mantiene certi tratti (come, per esempio, i metaforici lampi di ottavini). La sequenza va confrontata con l'incendio che conclude in maniera altrettanto spettacolare la *Lodoïska* di Cherubini, in quello stesso anno 1791.

Oltre all'ouverture, l'altra affascinante pagina orchestrale è quella trattata in forma di pantomima, allorché i soldati parti assassinano quelli romani e ne indossano le armature. Questo episodio musicale privo di canto, assai più lungo di quanto ci si possa aspettare, traduce il gusto corrente per la gestualità realistica e sperimentale che si sviluppò a Parigi a partire dagli anni Ottanta del Settecento nell'ambito del balletto moderno propugnato da Noverre e poi da Gardel. Anche se la *tragédie lyrique* basa parte della propria spettacolarità sull'intervento del corpo di danza, preposto ad abbellire i *divertissements* con piacevoli passi, è assai più raro che la pantomima sia uno dei soli momenti di azione coreografica in un'opera. Per quanto riguarda la prima versione di *Adriano*, è difficile affermare con certezza che non prevedesse balletti finalizzati ad allungare le varie scene di trionfo del protagonista. È peraltro assai probabile che i cori conclusivi degli atti I e III fossero danzati oltre che cantati. Inoltre varie «marce», anche brevi, davano sicuramente origine a processioni o ad azioni teatrali spettacolari. Non si capisce pertanto l'errata motivazione addotta da Fétis per giustificare l'insuccesso dell'opera: «Nello stesso periodo in cui *Ariodant* [di Méhul] fu rappresentato all'Opéra-Comique, l'amministrazione del Grand-Opéra ottenne dal Direttorio l'autorizzazione a far finalmente rappresentare *Adrien*, bella composizione di stile severo che ottenne un successo di stima ma che, priva di spettacolo e di danza, non poté reggere sulla

scena.» Forse, più semplicemente – e nonostante i ritocchi apportati –, era trascorso troppo tempo: la modernità del 1791 non era già più quella del 1799 e del nuovo secolo romantico alle porte...

