CARTELLA STAMPA

Il Palazzetto Bru Zane presenta

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

MAM'ZELLE NITOUCHE
DI HERVÉ

OPÉRA DE TOULON
Venerdì 13 ottobre 2017 - ore 20
Domenica 15 ottobre 2017 - ore 14.30

THÉÂTRE GRASLIN - NANTES
Giovedì 14, venerdì 15, martedì 19,
mercoledì 20 dicembre 2017 - ore 20
Domenica 17 dicembre - ore 14.30

CONTATTO STAMPA
Skill & Music
Paolo Cairoli - Irene Sala -
Floriana Tessitore
+39 331 836 1276
info@skillandmusic.com

SOMMARIO

Cast ..... p. 4

La lettera del regista ..... p. 5

Sinossi ..... p. 7

Pascal Blanchet, *Nitouche per l'eternità* ..... p. 8

Conoscere Hervé ..... p. 15

Biografie di Jean-Pierre Haeck e Pierre-André Weitz ..... p. 16

Intorno all'operetta ..... p. 18

Iconografia: © Pierre-André Weitz e Mathieu Crescence

OPÉRA DE TOULON

Venerdì 13 ottobre* 2017 - ore 20
Domenica 15 ottobre* 2017 - ore 14.30

THÉÂTRE GRASLIN - NANTES

Giovedì 14, venerdì 15, martedì 19,
mercoledì 20 dicembre 2017 - ore 20
Domenica 17 dicembre - ore 14.30

* *con i musicisti dell'*CHŒUR ET
ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE TOULON

***con i musicisti dell'*ORCHESTRE
NATIONAL DES PAYS DE LA LOIRE
e il CHŒUR D'ANGERS
NANTES OPÉRA

Opéra de Toulon
Prenotazioni: +33 4 94 93 03 76
contact@operadetoulon.fr
operadetoulon.fr

Théâtre Graslin - Nantes
Angers Nantes Opéra
Prenotazioni: +33 2 40 69 77 18
billetterie@smano.eu
angers-nantes-opera.com

CAST

Operetta in tre atti e quattro tableaux di Hervé
su un libretto di Henri Meilhac e Albert Millaud,
rappresentata per la prima volta il 26 janvier 1883 al Théâtre des Variétés

Direzione musicale: Jean-Pierre Haeck
Regia: Pierre-André Weitz
Assistente alla regia Victoria Duhamel
Scene e costumi: Pierre-André Weitz
Assistenti: Pierre Lebon *e* Mathieu Crescence
Luci: Bertrand Killy
Lavoro sul corpo: Iris Florentiny
Assistento: Yacnoy Abreu Alfonso
Maestro di coro: Antoni Sykopoulos
Direttore di scena: Ingrid Chevalier
Vestiarista: Nathalie Bègue

**con i musicisti dell'*CHŒUR ET ORCHESTRE
DE L'OPÉRA DE TOULON (all'Opéra de Toulon)

***con i musicisti dell'*ORCHESTRE NATIONAL
DES PAYS DE LA LOIRE
e il CHŒUR D'ANGERS NANTES OPÉRA (al Théâtre Graslin)

Denise de Flavigny: **Lara Neumann**
Le Major, comte de Château-Gibus: **Eddie Chignara**
Le Directeur: **Antoine Philippot**
Célestin: **Damien Bigourdan**
Fernand de Champlâtreux: **Samy Camps**
Loriot: **Olivier Py**
Gustave, officier: **Pierre Lebon**
Robert, officier: **David Ghilardi**
Le Régisseur: **Piero (alias Pierre-André Weitz)**
La Supérieure / Corinne: **Miss Knife**
La Tourière / Sylvia: **Sandrine Sutter**
Lydie: **Clémentine Bourgoin**
Gimblette: **Ivanka Moizan**

Produzione Bru Zane France

Coproduzione Angers Nantes Opéra / Opéra de Toulon /
Opéra de Limoges / Opéra de Rouen Normandie /
Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie /
Residenza al Conservatorio Lully - Ville de Puteaux

Costumi realizzati dagli ateliers d'Angers Nantes Opéra

LA LETTERA DEL REGISTA
Pierre-André Weitz

A proposito della Santarellina, opera di Hervé
«Come si suol dire»

- Aaah…
- Sì sì sì…
- Ma davvero!
- A vederla sembra pura come un giglio.
- Guarda un po'! Ci sono rimasta di stucco!
- Il lupo perde il pelo, ma non il vizio!
- Gioca bene le sue carte.
- Eh, attenzione, l'apparenza inganna…
- Ogni medaglia ha il suo rovescio.
- Proprio una madonnina infilzata…
- Sa, ha molte corde al suo arco.
- Doppia faccia, le dico…
- Due volti.
- Ah beh, tira l'acqua al mio mulino.
- Buoni sì ma fessi no! A chi ti porge un dito non prendere la mano, vero?
- E non prendere nemmeno le lucciole per lanterne.
- Prima tutto miele, poi tutto fiele.
- Sì sì, e chi più ne ha più ne metta.
- Non è tutto oro quel che luccica, e tutto il bianco non è farina.
- Ma dove c'è fumo c'è fuoco.
- Sotto la bianca cenere sta la brace ardente…
- Sì! Zitta zitta, quatta quatta, ti prende per il naso.
- Lavora sott'acqua.
- Proprio una santa.
- No, una Santarellina!
- Ma è lo stesso, somara.
- Ah sì?
- Insomma non è né carne né pesce…
- Come il giorno e la notte in una.
- Che le avevo detto io…
- Il Diavolo e l'acquasanta.
- Giano bifronte?
- A conti fatti.
- Oh! Questa poi!
- Mai dire mai.
- Un angioletto dalle ali nere come la pece.
- Beh, suo malgrado troverà pane per i suoi denti.
- Lei dice? Accidenti!
- Sì, me l'ha detto l'uccellino, ci metterei la mano sul fuoco.
- L'acqua cheta rovina i ponti.
- Questa non la bevo.
- Ah ma sa, de gustibus…
- La calunnia è un venticello… A pensar male c'è sempre tempo.

- Tempo? Ma guarda…
- Sì sì: rosso di sera, buon tempo si spera; rosso di mattina mal tempo si avvicina.
- Non le sembra che la cosa le stia sfuggendo di mano? E allora, pietra mossa non fa muschio?
- Ma salta di palo in frasca! È fuori tema!
- E quindi la Santarellina, per riassumere?
- Femmena, si ddoce comme 'o zucchero però sta faccia d'angelo te serve pe 'ngannà...
- Ma si era detto soltanto proverbi, niente canzoni.
- Giusto, mi perdoni!

Ispirazione: tutti i pomeriggi alle quattro, mia nonna prendeva il caffè con la sua vicina, la signora Creusot, che le portava il quotidiano del giorno prima, e mentre sorseggiavano il caffè si sparavano uno dietro l'altro dolcetti e detti popolari in una cascata di risate, con mio grande piacere.
I detti popolari stanno alla lingua francese come la Torre Eiffel sta a Parigi, e l'operetta ad Hervé.

Pierre-André Weitz

SINOSSI

Libretto dell'operetta integralmente disponibile sulla banca dati della musica romantica francese: bruzanemediabase.com

Atto I

Célestin è organista del convento delle Hirondelles durante il giorno, e compositore di operette sotto il nome di Floridor la notte; rientra di soppiatto dalle prove al teatro di Pontarcy, appena il tempo per accompagnare i cantici delle sue allieve. La più dotata, Denise de Flavigny, è promessa in sposa a Fernand de Champlâtreux. La ragazza ha scoperto la doppia identità di Célestin e adora la sua musica; ignora però che il vecchio ispettore venuto per esaminarla dietro un paravento è in realtà Fernand. Denise è attesa a Parigi la sera stessa, ma la madre superiora le nasconde che si tratta proprio delle sue nozze. Persuasa di dover partire per un altro convento, Denise convince Célestin, incaricato di accompagnarla, a fare una sosta al teatro di Pontarcy; potrà così assistere alla sua prima mentre lei resterà zitta e buona in albergo – parola d'onore, promesso!

Atto II

A Pontarcy è il momento dell'intervallo. Scena di gelosia tra il maggiore di Château-Gibus et Corinne, la primadonna, che nega ostinatamente di tradirlo con Floridor. Denise arriva dietro le quinte; non aveva nessuna intenzione di perdersi quell'occasione insperata di andare a teatro! Vi incontra Champlâtreux, che è un frequentatore abituale dei camerini (e delle attrici), e gli si presenta come un'allieva di Floridor. Corinne sorprende la conversazione e pensa che Floridor voglia far debuttare la ragazza a Parigi. Tradimento! Corinne rifiuta di cantare la seconda parte dell'opera e incita il maggiore a vendicarsi del suo rivale. Il direttore è disperato; chi potrà salvare lo spettacolo? Denise, naturalmente: conosce la partitura a memoria! Buttata in scena, riporta un successo trionfale, davanti agli occhi stupefatti di Célestin. I due si sottraggono agli applausi per prendere il treno di notte diretto a Parigi, sfuggendo così l'una agli ardori di Champlâtreux, che si è innamorato follemente di lei, e l'altro alla collera del maggiore.

Atto III

Primo quadro
Célestin e Denise (o meglio Floridor e Mademoiselle Nitouche, poiché ormai anche lei ha un nome d'arte) sono stati fermati da un soldato mentre fuggivano dal teatro dalla finestra e condotti ammanettati in caserma; ma gli ufficiali li liberano subito, purché brindino con loro a champagne al successo di Nitouche. Célestin è annichilito; per non parlare di Champlâtreux, che è corso a cercare Denise alla stazione e resta stupefatto al vederla cantar fanfare circondata dai suoi commilitoni. Arriva anche il maggiore; Célestin e Denise si travestono da soldati per sfuggirgli, ma lui non ci casca. A mali estremi, estremi rimedi: Denise gli appioppa una sberla e approfitta della confusione generale per darsela a gambe con Célestin.

Secondo quadro
Tornati al convento, i fuggitivi si imbattono nella madre superiora. Denise le racconta che ha supplicato Célestin di riportarla lì allorché ha capito che volevano farla sposare e si dichiara disposta a prendere i voti. Sopraggiunge il maggiore, fuori di sé. La superiora gli comunica che Denise non è più disponibile. Il maggiore ribatte che anche Champlâtreux ha ritirato la parola data, giacché che si è innamorato di un'attrice! All'udire questa notizia, Denise chiede di vedere il giovane, sicura di poterlo rimettere sulla buona strada. Dietro il paravento essa si svela, e Champlâtreux ritrova in lei la donna che lo ha sedotto sulla scena. Ed ecco come il teatro ha il dono di trasformare un matrimonio di convenienza in un'autentica storia d'amore! Tutto è bene ciò che finisce bene.

NITOUCHE PER L'ETERNITÀ
Pascal Blanchet

L'estimatore di Hervé che voglia fare un giro nella sua città natale di Houdain (Pas-de-Calais) può rendergli omaggio recandosi al civico 36 di rue Roger-Salengro, ove si trova tuttora la casa che vide nascere il compositore nel 1825. Una volta letta la targa devotamente collocata su quegli antichi muri, il viaggiatore dovrà fare solo qualche passo per raggiungere l'angolo con rue Jean Jaurès, dove avrà la sorpresa di trovarsi faccia a faccia con Hervé, o quanto meno con la sua statua, che sorge al centro di una graziosa piazza a lui dedicata. Il musicista, in piedi davanti a un leggio con il braccio alzato e la bacchetta in mano, è rappresentato nell'atto di dirigere una delle sue opere. Inclinando leggermente il capo si riesce a leggerne il titolo: *Mam'zelle Nitouche*. Dunque, Hervé continua a dirigere per l'eternità quest'opera che è tuttora la sua più nota, ancora di più del *Petit Faust*, l'altro suo grande successo, o delle altre tre parti della sua «tetralogia», *L'Œil crevé*, *Chilpéric* e *Les Turcs*. Tuttavia, sul primato di *Mam'zelle Nitouche* non tutti gli «hervéisti» sono d'accordo: alcuni infatti la considerano una partitura di minor respiro, mancandovi quei grandi pezzi d'insieme che permettevano a Hervé di esprimere appieno il proprio talento. Per un'opera che rifiuta di morire, è giustificato tale giudizio parzialmente negativo? Ed è arrivato il momento di riabilitarla?

L'operetta come autobiografia

«Nel 1847 ero impegnato come attore lirico al teatro di Montmartre, sotto la direzione di Daudé. Non avevo uno stipendio, e dovevo procurarmi da me i costumi. Fortunatamente, accumulavo con questo posto quello di organista del grande organo di Saint-Eustache, che rendeva 800 franchi all'anno; così, poteva andare.» Con queste parole Hervé dà inizio a un affascinante memoria, redatta nel 1881 e intitolata *Notes pour servir à l'histoire de l'opérette*. In questo manoscritto di una ventina di pagine Hervé ci racconta la sua vita, parlando della nascita del genere di cui si considera l'inventore. Strada facendo, si vanta – il più modestamente possibile – dei suoi successi, e regola qualche conto – nel modo più gentile possibile –, in particolare con Jacques Offenbach, il suo rivale morto qualche mese prima e al quale egli viene sempre associato (non a caso, il viaggiatore che visita Houdain troverà, ai margini della città vecchia, la rue Hervé, la quale incrocia… rue Offenbach!)

Oltre alla miniera di informazioni e di aneddoti che contengono, si è tentati di vedere nelle *Notes* di Hervé l'embrione della futura *Mam'zelle Nitouche*, andata in scena due anni dopo. In occasione della sua prima rappresentazione, nel gennaio 1883, tutti i critici, nessuno escluso, si preoccupano di dire due cose: anzitutto, che i librettisti hanno seguito un po' troppo da vicino la trama del *Domino noir*, un *opéra-comique* di Daniel-François-Esprit Auber ancora ben conosciuto all'epoca che racconta la fuga notturna di una ragazza fuori dalle mura di un convento; e poi che il soggetto di questo *vaudeville-opérette* (così viene battezzato questo genere nuovo) è tratto da un episodio della giovinezza di Hervé – dettaglio che tutti concordano nel ritenere gustoso e che pare abbia grandemente contribuito al successo della *pièce*. Un secolo e mezzo dopo, il riferimento al *Domino noir* appare assai obsoleto, mentre la situazione dell'organista che compone operette in segreto ha conservato tutto il suo sapore.

Hervé scrisse le sue *Notes* in risposta a una domanda che gli era stata posta dall'eminente critico teatrale del giornale «Le Temps», Francisque Sarcey. Questi aveva intrapreso la pubblicazione di una serie di articoli sulla «formazione dei generi» partendo dall'operetta, «che abbiamo avuto la singolare fortuna di veder nascere, prosperare e brillare in modo straordinario, per poi indebolirsi e venire riassorbita nei generi già consolidati dai quali era uscita». Era il luglio 1881, Offenbach era morto nell'ottobre dell'anno precedente e gli articoli usciti in occasione della sua morte dichiaravano spesso che egli era il padre dell'operetta.

Tale affermazione doveva far trasalire Hervé, convinto com'era di avere scritto lui il testo e la musica del primo lavoro di questo genere, una *pochade* del 1848, *Don Quichotte et Sancho Pança*. Sottotitolata «quadro grottesco», ne sono protagonisti l'attore Désiré, «grasso e basso», e Hervé stesso, «alto e magro», come egli stesso precisa nelle sue *Notes*, prima di aggiungere perentoriamente: «Così, *Don Quichotte* fu la prima operetta; essa ricevette, posso

dirlo, una solenne consacrazione all'Opéra-National». Tuttavia, Sarcey data la nascita del genere a qualche anno dopo. Secondo lui, il titolo di prima operetta spetta a un altro lavoro di Hervé : «È al *Compositeur toqué* molto più che a *Don Quichotte et Sancho Pança* che va fatta risalire la prima manifestazione dell'operetta», dichiara nel suo articolo. Sicuramente il critico si riferiva alla comparsa di un certo spirito apertamente beffardo, satirico e parodistico che non si trova in *opéras-comiques* tradizionali come *La Dame blanche*, *Le Pré-aux-clercs*… o *Le Domino noir*!

Le Compositeur toqué rimarrà nella memoria degli spettatori, tanto che da diventare il soprannome di Hervé da vivo («il compositore suonato»). In questa *pochade* in un atto, il pubblico dell'epoca lo vide nella parte di Fignolet, compositore arrogante, incompetente e squattrinato. Aiutato da quell'idiota del suo servitore Séraphin, Fignolet vuole fare eseguire la sua grande sinfonia *La Prise de Gigomar par les Intrus*, contenente il maestoso «Chant du Missispipi» (sic). È l'occasione per una serie di buffonate, giochi di parole e lazzi, che vede Fignolet tirare fuori delle ossa di cotoletta dal pianoforte e suonarlo con i piedi.

Una decina d'anni dopo, Hervé trova un'altra occasione per calarsi nei panni di uno strampalato musicista interpretando il personaggio di Cabocini, una variante di Fignolet, in una grande rivista comica da lui musicata, *La Liberté des théâtres*. Siamo nel 1864 e gli anni seguenti conosceranno l'apice dell'*opéra-bouffe*: così vengono definite le grandi operette in tre atti (o più), che presentano aspetti parodistici o satirici, oltre a un ricco spiegamento di coristi e di ballerini. Offenbach infila un trionfo dopo l'altro: *La Belle Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* e *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869). Hervé, seguendo l'onda, inizia la sua serie di grandi *opéras-bouffes* con *Les Chevaliers de la Table ronde* (1866), cui seguiranno *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* e *Les Turcs* (1869). Ma questi successi vanno in scena in una sala alquanto periferica, le Folies-Dramatiques, mentre Offenbach veniva rappresentato nel centro di Parigi, principalmente nel Théâtre des Variétés. A quell'epoca, i teatri erano territori che i compositori cercavano di conquistare; lo si capisce leggendo le *Notes* di Hervé, il quale per descrivere la situazione si serve addirittura di un vocabolario bellico: «Nel frattempo, Offenbach conquistò la posizione alle Variétés…».

Così, le *Notes* di Hervé, suscitate dagli articoli di Sarcey, vengono redatte proprio in un momento cruciale della storia dell'operetta. Mentre l'Opéra Comique propone opere sempre più serie (*Carmen* nel 1875, *Les Contes d'Hoffmann* nel 1881, *Lakmé* nel 1883, *Manon* nel 1884…), il vero *opéra-comique*, leggero e garbato, viene rappresentato nei teatri dei boulevard e ha come principale rappresentante Charles Lecocq (*La Fille de Madame Angot*, 1873), seguito da Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville*, 1877) e da Edmond Audran *(La Mascotte*, 1880). I due vecchi maestri dell'*opéra-bouffe*, Hervé e Offenbach, in qualche modo si arrangiano, ma entrambi capiscono che si sta voltando pagina. In questi anni Offenbach scrive *Madame Favart*, che racconta le avventure di uno dei fondatori dell'*opéra-comique,* Charles Favart. Con *Mam'zelle Nitouche* Hervé sembra spingersi ancora oltre, scrivendo un'opera basata sulla sua stessa vita, quella dell'inventore del genere, un uomo capace di confondersi e di identificarsi con la propria opera. Così facendo, conquista definitivamente la posizione al Théâtre des Variétés. Rispetto all'antico rivale, aureolato della gloria postuma dei *Contes d'Hoffmann* (la cui trionfale prima rappresentazione ebbe luogo nel febbraio 1881), Hervé vuole almeno conservare il titolo di padre dell'operetta… E *Mam'zelle Nitouche* lo aiuterà a vincere quest'ultima battaglia.

Anna Judic, la vedette dei *vaudevilles-opérettes*

Mam'zelle Nitouche è dunque l'esempio meglio riuscito dell'ultima maniera di Hervé, un genere che non viene più chiamato né *opéra-bouffe* né operetta, bensì *vaudeville-opérette* (e talora *comédie-opérette*). Il primo biografo di Hervé, Louis Schneider, che scrive una trentina d'anni dopo la morte del compositore, riepiloga la situazione

musicale in Francia dopo il 1870. «*I vaudevilles-opérettes*», scrive, «corrispondevano alla sensibilità dell'epoca nella quale nacquero e anche a un'evoluzione nella carriera del compositore. I tempi, infatti, non erano più quelli in cui il pubblico poteva abbandonarsi alla fantasia scatenata, alle follie dell'immaginazione di un librettista o di un musicista; la guerra aveva steso un velo di dolore sulle menti dei francesi; nessuno aveva dimenticato il 1870 né gli orrori che avevano infestato il 1871; era quasi buona educazione non esaltare troppo, se non addirittura condannare la gaiezza sfrenata del Secondo Impero. Hervé, come Offenbach, come tutti gli autori di musica leggera, erano le vittime di questo cambiamento di rotta; entrambi cercavano, da tempo, di rinnovare il loro genere, senza voler adottare la formula di Lecocq che altro non era se non una riedizione del vecchio *opéra-comique*.»

Durante gli anni Settanta, Hervé continuò a cercare se stesso. Si ostinò a proporre *opéras-bouffes* alla sua maniera di un tempo, andando incontro ad alcuni insuccessi clamorosi, soprattutto con *Alice de Nevers*, la cui prima rappresentazione ebbe luogo qualche giorno prima di *Carmen* e in cui Hervé si arrischiò per l'ultima volta a riservarsi il triplice ruolo di autore, compositore e attore. Dovette aspettare fino al 1879 per ritornare al successo, quando la sua *Femme à papa* sarà rappresentata più di duecento volte al Théâtre des Variétés.

La Femme à papa inaugura un ciclo comprendente anche *Lili, Mam'zelle Nitouche* e *La Cosaque*. In questa lista viene talvolta inclusa *La Roussotte*, un'opera collettiva del 1880, che comprende pezzi di altri due compositori meno eminenti. Tutti questi lavori hanno in comune il fatto di mettere in grande risalto la cantante e attrice Anna Judic, di cui Hervé dice un gran bene nelle sue *Notes*:

> *«Sto componendo, per le Variétés, la musica della* Femme à papa, *di A. Millaud e Hennequin, opera in 3 atti in cui Madame Judic interpreta meravigliosamente la "Chanson du colonel". Poi, nella* Roussotte *di A. Millaud, Ludovic Halévy e H. Meilhac, riscuote quasi lo stesso successo con il "Pilouitt!", che mi è stato chiesto all'ultimo momento per quest'opera. [Queste due canzoni] mi permettono ancora di dimostrare che la mia verve e la mia inventiva non sono esaurite».*

Come vedremo, Hervé deve molto a questa vera e propria star degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Anna Damiens, nata nel 1851 in una famiglia vicina all'ambiente del teatro, debutta all'età di 17 anni all'Eldorado, un café-concert in cui Hervé dirige l'orchestra. Graziosa e intelligente, si specializza presto in un repertorio di canzoni di carattere malizioso, che possono essere solo allusive ma anche molto licenziose e che essa interpreta con grande tatto e spirito, qualità che la distingueranno in tutta la sua carriera. Sposa giovanissima un certo signor Judic, che ben presto tradisce con il giornalista e autore di *vaudevilles* Albert Millaud, uno dei futuri librettisti di *Mam'zelle Nitouche*. I due formeranno una coppia duratura, alla quale Émile Zola si ispirerà per le figure dei coniugi Mignon in *Nana* (Blanche d'Antigny, *demi-mondaine* e vedette degli *opéras-bouffes* di Hervé prima della guerra, era stata il modello per la stessa figura di Nana). È all'Eldorado, nel 1869, che Anna interpreta il ruolo di Mefistofele in una parodia del *Petit Faust* intitolata *Faust passementier*, ma poi diventa una musa di Offenbach: creerà, uno dopo l'altro, i ruoli della principessa Cunégonde nel *Roi Carotte* (1872), dell'eroina eponima nella prima di *Bagatelle,* di Marietta in *Madame l'Archiduc* (1874), di Dora nella *Créole* (1875) e di Prascovia nel *Docteur Ox* (1877).

Per un curioso ribaltamento incrociato, proprio in questi anni Hervé scrive piuttosto per Hortense Schneider, che era stata la grande interprete di Offenbach negli anni Sessanta. Ma le due *pièces* che Hervé confeziona per lei ottengono solo un successo di stima. Sono, è vero, *opéras-bouffes* eccentrici nel «vecchio» stile: *La Veuve du Malabar* (1873) e *La Belle Poule* (1875). A seguito di questi mezzi insuccessi, Hortense Schneider si ritira dalle scene. Anna Judic resta la sola cantante che osi riprendere i grandi ruoli offenbachiani della Schneider: *La Belle Hélène* nel 1876 e *La Périchole* nel 1877 (affronterà *La Grande-Duchesse de Gérolstein* piuttosto tardi, nel 1887).

Anne Judic è una delle cantanti più potenti della fine degli anni Settanta. Il giorno in cui decide di preferire la commedia parlata a quella cantata, il compiacente direttore delle Variétés, Eugène Bertrand, che non può rifiutare nulla alla donna che gli riempie il teatro, allestisce per lei *La Femme à papa*, in cui Anna avrà effettivamente molto meno da cantare. Avendo l'eterno rivale sprezzantemente rifiutato, il compito toccherà a Hervé: compito forse meno difficile per lui che aveva scritto tante canzonette per il café-concert, oltre ad avere diretto l'orchestra del Palais-Royal, ove si rappresentavano *vaudevilles à couplets*, parenti del genere nuovo.

È dunque al capriccio della Judic e al rifiuto di Offenbach che Hervé deve i suoi ultimi successi. I due titoli già citati saranno seguiti da *Lili* (1882) e da *Mam'zelle Nitouche* (1883), rappresentati almeno duecento volte ciascuno. L'originalità del genere *vaudeville-opérette* si esaurirà, in compenso, piuttosto in fretta, e nel 1884 l'insuccesso della *Cosaque* segnerà per Hervé la fine di un ciclo, con la Judic che lascia le Variétés per ritornare ai grandi ruoli offenbachiani. Nel 1889 torna a interpretare *La Belle Hélène* giusto in tempo per l'Esposizione universale, che consente ai turisti di visitare sia una novità, la torre Eiffel, sia una valore consolidato, Madame Judic.

Mentre la Judic bissa e ribissa i suoi *couplets*, sera dopo sera, durante tutto il periodo dei *vaudevilles-opérettes*, Hervé non rimane inattivo, ma stenta a ritrovare il successo. Da una parte, nonostante i ripetuti insuccessi, si ostina a coltivare il genere dell'*opéra-bouffe* fantastica che aveva reso popolare con *L'Œil crevé.* Saranno dapprima *Le Voyage en Amérique* (1880), mal recepito per varie ragioni e in particolare per la bizzarra idea di parodiare la *Marsigliese*, e poi *Les Deux Roses* (1881), la cui vita durò ancor meno di quella di un fiore: due sole repliche! Ancora un tentativo con *Le Vertigo* (1883), disseminato di parodie che non fanno ridere nessuno. Infaticabile, Hervé si cimenta anche nel genere dell'*opéra-comique* alla Lecocq, riscuotendo a stento un po' più di successo: si tratta della *Mère des compagnons* (1880), opera così poco comica che vi si trovano persino momenti melodrammatici. Seguono *La Marquise des rues* e *Panurge* (1879), definiti *vestes*, «giacche» – ossia fiaschi – dallo stesso Hervé nelle sue *Notes*. Umoristicamente, il compositore descrive la prima opera come «una specie di cappotto a sacco» e l'altra come «una giacchetta chiara». Alcune riprese ampliate dei suoi vecchi successi, tra le quali *Le Petit Faust* del 1882, funzionano un po' meglio, ma non aggiungono nulla alla gloria dell'autore. Non c'è niente da fare: *Mam'zelle Nitouche* rimarrà l'ultimo grande successo di Hervé.

Una buona storia per fare la Storia

Se *Mam'zelle Nitouche* funziona, oggi come ieri, è perché quest'opera ha una storia solida con personaggi interessanti. Così non è per molte opere dell'epoca, i cui libretti sono deboli o quanto meno imperfetti. Hervé, come la maggior parte dei suoi colleghi, stenta a trovare testi veramente riusciti; non a caso, per un certo periodo aveva scritto lui stesso i suoi libretti (in particolare per *L'Œil crevé* e *Chilpéric*). L'ultimo da lui commissionato, *Alice de Nevers* (nel 1875), fu un fiasco totale, con tanto di accompagnamento di fischi.

I grandi *opéras-bouffes* degli anni Sessanta funzionano, nonostante le loro imperfezioni, in quanto la folle fantasia di Hervé li sublima; ma poiché dopo la guerra le eccentricità non sono più apprezzate, egli deve trovare qualcos'altro. Non ci arriverà se non con la serie dei *vaudevilles-opérettes*, nei quali una buona storia è più importante della musica. I due maggiori successi di Hervé, nonché i più duraturi, hanno storie molto ben costruite: da una parte *Le Petit Faust*, derivato da Goethe e rimodellato da Jules Barbier e Michel Carré (i librettisti del *Faust* di Gounod) e poi da Adolphe Jaime e Hector Crémieux (il librettista di *Orphée aux Enfers* di Offenbach, altra parodia di notevole qualità); dall'altra questa *Mam'zelle Nitouche* basata del tutto semplicemente sulla vita del compositore, ricca di sviluppi inaspettati.

Mam'zelle Nitouche si avvantaggia inoltre dell'essenziale apporto di Henri Meilhac, librettista geniale di svariati successi enormi del teatro lirico francese, le cui parole e le cui idee sono rappresentate ancora oggi ovunque nel mondo. Meilhac firmò con Ludovic Halévy tutti i grandi titoli di Offenbach degli anni Sessanta, nonché l'inossidabile *Carmen* di Bizet (1875). Scritta con Philippe Gilles, la *Manon* di Massenet (1884) è un altro dei suoi successi di lunga durata. Si contano almeno altre due immarcescibili operette uscite dal suo spirito fecondo e brillante: *Il pipistrello*, da *Le Réveillon* (nuovamente con Halévy), e *La Vedova allegra*, da *L'Attaché d'ambassade* (stavolta da solo). Gli spettatori del 1883 non se ne saranno ricordati, ma Meilhac, in collaborazione con Charles Nuitter, aveva scritto per Offenbach *Vert-Vert*, *opéra-comique* la cui trama segue da vicino quella di *Nitouche*, con un giovanissimo uomo che, nel primo atto, lascia il pensionato per ragazze in cui alloggia e che, nel secondo atto, si ritrova costretto a sostituire un tenore… È probabile che questa parentela con l'opera di un «nemico» non sia dispiaciuta a Hervé. Comunque sia, il libretto di *Nitouche* contiene chiaramente una buona razione del genio di Meilhac, di quella scintilla così particolare che egli seppe accendere in tutti i testi cui mise mano.

In occasione della prima rappresentazione, la *pièce* poté godere di una distribuzione di qualità. Oltre alla Judic, l'attore Baron faceva da mattatore nel ruolo di Célestin-Floridor, che, sorprendentemente, José Dupuis aveva rifiutato. Questa vecchia gloria – che era stato Paride nella *Belle Hélène,* Fritz nella *Grande-Duchesse de Gérolstein*, Piquillo nella *Périchole* – aveva debuttato nel teatro di Hervé nel 1856 (come il compositore non manca di segnalare nelle sue *Notes*) e aveva conosciuto un altro notevole successo nella *Femme à papa*, ove interpretava due ruoli (il padre del titolo e suo figlio). Non si conoscono le ragioni di questo rifiuto, ma Baron, un'altra vecchia volpe della scena, aveva interpretato molti personaggi di Offenbach (Grog nella *Grande-Duchesse,* il Carabiniere nei *Brigands*, Urbain nella seconda versione della *Vie parisienne*, nel 1873) e qualcosa di Hervé (il barone des Trente-Six Tourelles nel *Trône d'Écosse*), e da questa occasione seppe trarre il massimo profitto, facendo di Célestin-Floridor una delle sue migliori interpretazioni.

Tra le ragioni del successo, si sarebbe tentati di menzionare la presenza di suore… Pare che le suore in scena facciano sempre ridere (a meno di non subire la sorte orribile delle carmelitane di Francis Poulenc, evidentemente). Questo fenomeno vale ancora oggi: si vedano i successi di film come *Sister Act* o le brave suore acrobate dei film di Louis de Funès. L'operetta vi ha fatto ricorso spesso. Ma nessuna eroina d'operetta ha mai osato tanto quanto la Denise de Flavigny di *Mam'zelle Nitouche*, la quale pianifica autorevolmente la propria fuga e si ritrova in una caserma e poi in una prigione. Invece dei *Mousquetaires au couvent*, abbiamo *La Couventine à la caserne*, il che è ben più raro. Tutte queste storie di parlatori e di veli da suora assunsero una risonanza particolare nella Francia dei primi anni Ottanta, nel momento in cui il ministro dell'Istruzione pubblica, Jules Ferry, mise ai voti un decreto che imponeva alle congregazioni religiose di richiedere un'autorizzazione, senza la quale sarebbero state sciolte. Varie comunità rifiutarono di sottomettersi e lasciarono la Francia. I giornali dell'epoca parlano di 261 conventi chiusi e di 5.643 religiosi espulsi. C'era da ridere? Ma almeno c'era di che cantare… In tutti i casi, i religiosi erano nell'aria.

Ma, a parte le religiose e le educande, il personaggio più originale dell'opera rimane questo Célestin-Floridor, serio organista di giorno e compositore di opere frivole la sera, com'era Hervé agli inizi. Permettendo ai suoi librettisti di utilizzare la sua vita per trarne un copione, egli ottiene uno dei migliori libretti che gli siano mai passati per le mani. Strano paradosso per l'uomo che sognava di scrivere veri *opéras-comiques*, questo *vaudeville-opérette* non gli consente di esprimere pienamente tutte le sue idee di *grandeur* musicale: niente masse corali, niente finali sofisticati, niente arie tripartite con recitativo, cantabile e cabaletta. Al contrario, la partitura di *Mam'zelle Nitouche* si distingue per una notevole economia di mezzi. Del tutto in contrasto con i suoi grandi *opéras-bouffes* degli anni Sessanta, quando Hervé si divertiva a moltiplicare le incongruenze musicali, per esempio inserendo improvvisamente degli jodel (deliziosi, peraltro) nei momenti più solenni, oppure dei vocalizzi sbalorditivi disseminati di cadenze deliranti sulle frasi più banali, qui, invece, tutti i momenti di sorpresa musicale (irruzione di musica religiosa o militare) sono per così dire radicati nel libretto e richiesti dalla situazione.

Sin dalla briosa ouverture, che meriterebbe di essere eseguita più spesso in concerto, Hervé colpisce nel segno proponendo quattro dei momenti più salienti della partitura. Anzitutto il «Duo du soldat de plomb», presuntamente tratto dall'operetta scritta da Floridor nel *vaudeville-opérette* di Hervé (mi seguite?), che contiene una nota starnutita, un'altra miagolata e un'altra ancora abbaiata, oltre a una di quelle sfilze di parole e di onomatopee con cui Hervé amava costellare i propri testi, a partire dal *Compositeur toqué* («Et trine, trine, trine / Atchigne, aboum, atchicapouf / Orrr… niff!», canta Fignolet nel 1854; «Miaou ! miaou! miaou! / Crrr! futt! *[abbaio]* oa! oa! / Ra badabla, badabla, badabla», canta Floridor nel 1881). La principessa di questa storia «mette al mondo uno squadrone», così come le brave sorelle della «Chanson du colonel» mettono al mondo «800 soldati pronti per la guerra»: un fantasma della Terza Repubblica che sogna un esercito forte per preparare la riscossa.

Hervé colloca poi l'«Invocation à Sainte Nitouche», titolo che avrebbe potuto dare luogo a una certa ironia, ma la cui melodia si slancia e plana con una dolcezza degna di un servizio liturgico a Saint-Eustache. Scopriremo forse prima o poi che Hervé ha utilizzato qui un vero e proprio cantico scritto in gioventù? Sarebbe sorprendente: in tutta la sua opera non si trovano esempi di riutilizzo. Il tempo accelera un po' col tema seguente, la «Chanson de Babet et Cadet», destinata anch'essa ad avere successo, con la sua melodia piena di delicate fioriture di sapore settecentesco. Il librettista riscrive qui i versi della *Surprise nocturne* dello *chansonnier* Charles Collé (1709-1783). Ma

non è la prima volta che Meilhac cita in un'operetta un autore del secolo precedente: l'«Air de la lettre» della *Périchole* parafrasa un passaggio della *Manon Lescaut* dell'Abbé Prévost. Chiude con successo la partituta la «Légende de la grosse caisse», una storia piuttosto spinta che Anna Judic sapeva interpretare con grande finezza, con un ritornello di parole sorprendenti («cric, crac, cuillère à pot, bidon su'l'sac et sac su'l'dos…») che ricordava brevemente le eccentricità verbali di cui Hervé era stato generoso nelle sue opere precedenti.

Tra gli altri numeri di questa partitura notevolmente ispirata sono da notare due rondò. Nel primo, quello dei «talens d'agrément», l'eroina Denise de Flavigny racconta la propria vita in convento: la lezione d'inglese fornisce a Hervé l'occasione per scrivere una giga assai convincente (forse anche grazie ai suoi lunghi soggiorni in Inghilterra, ove è molto attivo a partire dal 1870), mentre il corso di tedesco gli ispira un Ländler schubertiano. Nel secondo, sottotitolato «Escapade», Denise racconta con un cicaleccio ben ritmato la fuga dalla sua camera d'albergo al teatro. A parte questi due pezzi di bravura, pensati per far brillare Anna Judic, il terzo momento provvisto di sviluppo è il finale del primo atto, molto riuscito con l'intempestivo ritorno del tema del «Duo du soldat de plomb» nel bel mezzo di un nobile compianto. I finali degli atti secondo e terzo sono invece brevi musiche di scena, com'è usuale nei *vaudevilles-opérettes*.

La parte angelica è assicurata da un coro di convittrici, da un buon preludio d'organo e da un Alleluja con accompagnamento d'arpa (strumento che Anna Ludic studiò intensamente per poterlo suonare lei stessa sulla scena). Questo cantico, «una vera perla melodica» come giustamente scrive Schneider, non stonerebbe se fosse eseguito in una graziosa chiesa di campagna. In tutta questa musica non c'è nessuna ironia, o forse, al contrario, un'ironia suprema, in quanto questi pezzi sembrano più veri del vero e non si avverte più la differenza tra il serio e il faceto.

Unico momento tipicamente «alla Hervé» della partitura sono i *couplets* del brigadiere Loriot, che non sa se compiacere il padre militare oppure la madre merciaia. Vi si potrebbe cogliere un altro elemento autobiografico: il padre di Hervé era stato un soldato di Napoleone e la madre, una lavandaia. In quella che costituisce una sorta di «aria del sorbetto», Loriot ha diritto a una parentesi parlata – una specialità di Hervé – nonché a un vocalizzo comico del genere di quelli con cui il musicista, in passato, aveva spesso costellato le proprie grandi partiture eccentriche.

Resta un aspetto autobiografico forse più sottile (sarà volontario?) che il commentatori del tempo non hanno menzionato (o forse non hanno osato?). Nondimeno, come non notare che la trama si basa sul sequestro di una minore? Nel 1856 Hervé era stato accusato di un reato simile e condannato dopo un processo disastroso per la sua carriera, nel corso del quale aveva invocato la propria innocenza. Dopo più di un anno di prigione, scriverà opere segnate da processi sinistri (come quello con cui si conclude *Le Hussard persécuté*) o da carcerazioni ingiuste (come quella che colpisce Alexandrivore, l'eroe dell'*Œil crevé*). L'adolescente del 1856 lascia il posto nel 1881 a una più matura educanda, ma l'uno e l'altra sono smaliziati e, se vogliamo credere a Hervé, supplicano il compositore (Florimond o Floridor) di aiutarli a fuggire. Attraverso la figura di Célestin, un tenore leggero di cui il compositore stesso avrebbe ben potuto interpretare il ruolo, in «costume di fantasia» e coi capelli lunghi (più tardi, in caserma, glieli taglieranno…), si vede come un riflesso di quella di Fignolet, il primo «compositore suonato». Hervé sembra voler gridare ancora una volta la propria innocenza, per bocca del suo avatar. Così, nel primo quadro del terzo atto, quando Célestin si ritrova «al violino» con la sua allieva, le dice: «Non è colpa mia se siamo a questo punto. È colpa vostra, voi… tutto questo… è colpa vostra!».

Nitouche, pronta a risorgere…

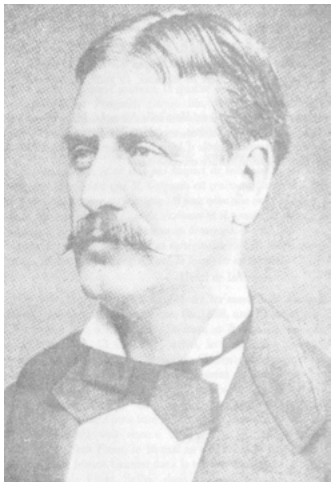
Mentre le altre opere di Hervé scomparirono, un po' alla volta, dai cartelloni, *Mam'zelle Nitouche* venne spesso ripresa nel corso del XX secolo, prima di declinare a sua volta, come molte operette della stessa epoca. Fenomeno raro, quest'opera è stata oggetto di ben due adattamenti cinematografici, entrambi di una certa importanza, poiché il primo aveva come protagonista Raimu nei panni di Célestin-Floridor (1931) e il secondo, Fernandel (1954). A questa particolarità se ne aggiunge un'altra, in quanto il primo film era stato realizzato da Marc Allégret e il secondo da suo fratello Yves.

Basta dunque digitare «Nitouche» su YouTube per accedere alle più disparate versioni dell'operetta, cantate in più lingue, in particolare in quelle dell'Europa dell'Est: tale è ancora il fascino esercitato da questa ragazza risoluta che decide di prendere in mano il proprio destino e da questo grande dissimulatore incapace di affermare la propria vera natura. Hervé non poteva prevedere internet né la condivisione telematica dei video, ma sarebbe felice di scoprire che ancora oggi si parla di lui, lui che conclude le sue *Notes* con queste parole:

> *«Conclusione. Non so fino a che punto queste note potranno servire alla storia dell'operetta; ma in ogni caso potranno sempre servire alla storia del loro autore… sempre che il pubblico senta mai il bisogno di conoscerla».*

Hervé può continuare a dirigere in pace la sua orchestra nella piazzetta della sua Houdain: oltre a garantirgli presso i posteri il titolo di padre dell'operetta, le sue *Notes* sono state così utili a far conoscere la storia del loro autore che le sue note musicali vengono tuttora eseguite. Quanto all'opera che hanno ispirato, merita di essere riascoltata, al di là di certe idee preconcette...

CONOSCERE HERVÉ



Hervé [Louis-Auguste-Florimond Ronger] (Houdain 1825 – Parigi 1892)

Compositore, librettista, attore, cantante, impresario e direttore di compagnia, Hervé è generalmente considerato il padre dell'operetta, benché tale titolo sia talvolta attribuito al suo rivale Jacques Offenbach, la cui carriera si svolse parallelamente alla sua.
Rimasto orfano di padre a 10 anni, Florimond Ronger si stabilisce a Parigi, ove diventa corista nella chiesa di Saint-Roch. Grazie al suo talento musicale, viene presentato al compositore Daniel-François-Esprit Auber, allora al culmine della sua fama, il quale accetta di dargli lezioni private. È nominato organista della cappella dell'ospedale di Bicêtre, ove scrive la sua prima opera, *L'Ours et le Pacha*, un breve *opéra comique* che viene interpretato dai pazienti di quello che è definito ancora «ricovero per alienati». Dopo qualche anno ottiene un posto di organista più prestigioso, a Saint-Eustache. In aggiunta ai suoi impegni in chiesa, intraprende una carriera teatrale come comparsa e corista in varie sale di periferia; è allora che assume lo pseudonimo di Hervé.

Nel 1847 scrive una *pochade*, *Don Quichotte et Sancho Pança*, considerata la prima «operetta», che va in scena in un teatrino del Boulevard Montmartre, ma sarà ben presto rappresentata sul prestigioso palcoscenico dell'Opéra National, appena fondata da Adolphe Adam. Direttore d'orchestra dell'Odéon e poi del Théâtre du Palais-Royal, nel 1854 apre un teatro suo in Boulevard du Temple, che chiama Folies-Concertantes e poi Folies-Nouvelles, e dove presenta operette di sua composizione (*Le Compositeur toqué*, *La Fine Fleur de l'Andalousie*, *Un drame en 1779*...), ma anche una delle prime opere di Offenbach, *Oyayaye ou la Reine des îles* (1855), e una di Léo Delibes, *Deux sous de charbon* (1856). Qualche noia con la giustizia e problemi di salute lo costringono a ritirarsi per qualche tempo, e così nel 1859 cede la sala all'attrice Virginie Déjazet, che la ribattezzerà a suo nome.

Grande viaggiatore, Hervé si esibisce in provincia come cantante prima di ristabilirsi nuovamente a Parigi e assumere la direzione musicale del Théâtre des Délassements-Comiques, ove mette in scena un'opera che colpisce il pubblico per la sua eccentricità: *Le Hussard persécuté*. Allestisce poi al Théâtre des Variétés *Le Joueur de flûte*, un *opéra-bouffe* in un atto il cui soggetto prefigura quello della *Belle Hélène*. *Les Chevaliers de la Table ronde*, *opéra-bouffe* in 3 atti, rappresentata alle Bouffes-Parisiens, è la prima delle grandi operette di Hervé. In seguito diventa direttore d'orchestra all'Eldorado e compositore residente del Théâtre des Folies-Dramatiques, ove ottiene grande successo con *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868) e *Le Petit Faust* (1869).

Questi due ultimi lavori forniscono a Hervé l'occasione di intraprendere una fruttuosa carriera in Inghilterra, giacché li eseguirà lui stesso a Londra. Le opere che mette in scena a Parigi negli anni successivi avranno meno fortuna; si tratta di *Le Trône d'Écosse* (1871), *La Veuve du Malabar* (1873) e *Alice de Nevers* (1875). Nel 1878 interpreta il ruolo di Jupiter in una ripresa di *Orphée aux enfers* diretta dallo stesso Offenbach. Segue il ciclo di operette-*vaudeville* che Hervé scrive per Anna Judic, la vedette del Théâtre des Variétés : *La Femme à papa* (1879), *La Roussotte* (1881), *Lili* (1882) e infine *Mam'zelle Nitouche* (1883) – quest'ultima ispirata ai suoi stessi esordi, quando faceva l'organista di giorno e il compositore d'operette la sera. Nel 1886 Hervé lascia Parigi per Londra, ove compone una serie di balletti per l'Empire Theatre. Nel 1892 ritorna in Francia, ove mette in scena il suo ultimo lavoro, l'*opéra-bouffe Bacchanale*, poco prima della sua morte, sopravvenuta il 3 novembre 1892.

BIOGRAFIE

Jean-Pierre Haeck
direzione musicale

Dopo aver studiato musica al Conservatorio di Verviers, la sua città natale, e poi lettere classiche, Jean-Pierre Haeck ha proseguito la sua formazione al Conservatoire Royal de Musique di Liegi, dove ha studiato direzione, percussioni, tuba, storia della musica, armonia e psicopedagogia, conseguendo numerosi diplomi con lode.

Specialista della musica di Jacques Offenbach, ha fondato nel 1994 l'Ensemble Orchestral Mosan, diventandone direttore musicale. È stato assistente del direttore musicale dell'Opéra Royal de Wallonie per *Norma*, *Tannhaüser, Aida*, *Nabucco*, *La traviata*, *Falstaff*, *Turandot*, *Madama Butterfly*. Dal 1995 al 2002 ha diretto diverse orchestre in numerose opere e concerti, ed è stato primo direttore ospite dell'Orchestre Philharmonique di Liegi.

Nel 2013 è stato chiamato a far parte del Consiglio d'amministrazione del Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Nel 2014 ha diretto *Ali Baba* di Charles Lecocq all'Opéra Comique di Parigi.

Dal 2009, accanto alla sua attività come direttore d'orchestra, si dedica alla composizione di brani per orchestra sinfonica e per orchestra d'armonia, nonché all'orchestrazione. I suoi lavori, pubblicati da HaFaBra Music, vengono distribuiti ed eseguiti in tutto il mondo. Le sue orchestrazioni comprendono le *Fables* di La Fontaine, *Dédé*, *Comptines*, *Scènes champêtres* di Chabrier.

© Pascal Schyns

Pierre-André Weitz
scenografia e regia

Pierre-André Weitz fa i suoi primi passi sulla scena al Teatro del Popolo di Bussang all'età di 10 anni e vi resta fino ai 25, recitando, cantando, ideando e fabbricando scene e costumi. Nel frattempo, studia architettura a Strasburgo, si iscrive al Conservatorio e lavora come corista all'Opéra National du Rhin.
Nel 1989, conosce Olivier Py; da allora realizza le scene e i costumi per tutti gli allestimenti del regista. Da questa determinante collaborazione è nata una concezione della scenografia in cui i cambi di scene sono considerati momenti drammaturgici di una coreografia dello spazio.

Dall'età di 18 anni ha firmato 150 scenografie per il teatro lirico e per quello di prosa per diversi registi, tra cui Jean Chollet, Michel Raskine, Claude Buchvald, Jean-Michel Rabeux, Ivan Alexandre, Jacques Vincey, Hervé Loichemol, Sylvie Rentona, Karelle Prugnaud, Mireille Delunsch, Christine Berg.
La sua ricerca sul tempo e sullo spazio lo spinge a proporsi come musicista o come autore in alcuni spettacoli. All'Opéra de Paris per l'*Alceste* di Gluck ha disegnato per tre ore tutte le scene in diretta, affermando così un'estetica pittorica dell'effimero, metafora della musica.

Per la sua prima regia, a Strasburgo, ha messo in scena tre volte di seguito *La Sœurinette* di Olivier Py in tre allestimenti diversi con tre estetiche differenti create con venti scenografi, dimostrando così che la scenografia può cambiare il senso e l'essenza di un'opera senza tradirla. Insegna scenografia da vent'anni presso l'École Supérieure des Arts Décoratifs di Strasburgo.

© Pascal Bastien

INTORNO ALL'OPERETTA...

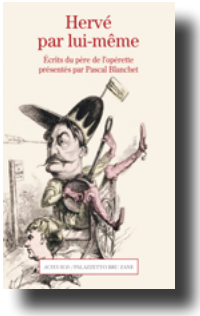
CD

Mam'zelle Nitouche di Hervé
Chœur et Orchestre de l'Opéra de Toulon
Jean-Pierre Haeck, *direzione*
PALAZZETTO BRU ZANE
Uscita alla fine dell'anno 2017

Estratti dell'operetta *Les Chevaliers de la Table ronde* di Hervé
con Les Brigands e Christophe Grapperon
PALAZZETTO BRU ZANE

Disco in vendita esclusivamente dopo le rappresentazioni

LIBRO TASCABILE



Hervé par lui-même
Documenti e testi del padre dell'operetta
presentati da Pascal Blanchet

2015 – 9,50 euro
ACTES SUD / PALAZZETTO BRU ZANE
Libro in lingua francese

Non basta inventare un genere musicale per raggiungere l'immortalità. Louis-Auguste-Florimond Ronger, detto Hervé (1825-1892), compositore di capitale importanza per la storia della musica francese, rappresenta la crudele dimostrazione di questo assioma. Vero e proprio inventore dell'operetta, genere cui dà l'avvio verso la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento, fu completamente eclissato dal suo grande rivale Jacques Offenbach (1819-1880). Nonostante alcuni sporadici e simpatici tentativi, non si è ancora riusciti a sottrarre Hervé al suo relativo anonimato, né, soprattutto, a fare conoscere appieno la sua musica. Il presente volumetto si propone, dando la parola al compositore, di ravvivare l'interesse per l'opera di colui che è stato a lungo noto con il soprannome di "compositore suonato". Scrittore di talento, Hervé – esattamente come Wagner – non solo provvede spesso alla stesura dei propri libretti, nei quali si mette talora in scena, ma scrive anche articoli e memorie, tra cui le affascinanti *Notes* destinate alla storia dell'operetta. Dalla sua penna escono anche molte lettere, indirizzate a volte ai giornali, ma soprattutto a direttori di teatri. Tali lettere, di rado o mai citate dai suoi biografi, costituiscono preziose testimonianze di prima mano sulla vita di un compositore nel cuore del XIX secolo, oltre a gettare nuova luce sulla vita di Hervé, che scopriamo di temperamento ansioso, preoccupato di ottenere il giusto riconoscimento.
Leggendo questo volumetto, si vedrà che Hervé, sebbene fosse indubbiamente un compositore suonato, non era affatto – come dice lui stesso in una lettera sorprendente – "più sempliciotto di Wagner o di Verdi"…

SOLDATS
ACTE III
2EME

Palazzetto Bru Zane
Centre de musique
romantique française
San Polo 2368, 30125 Venezia
contact@bru-zane.com

BRU-ZANE.COM