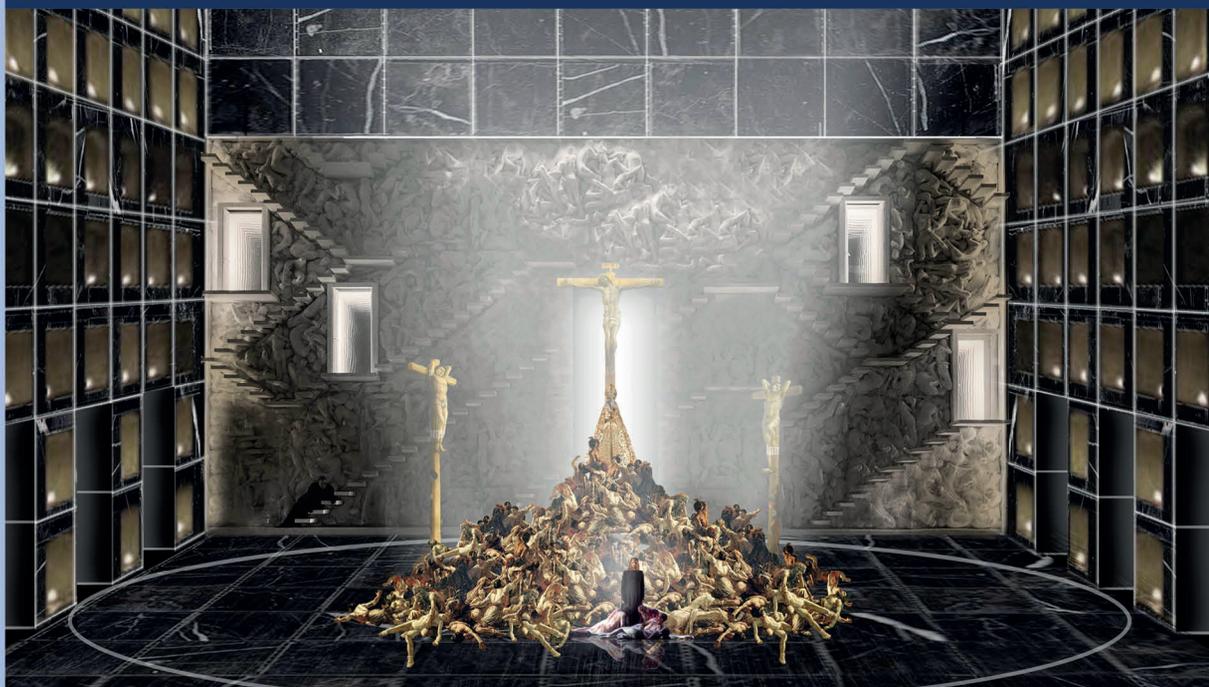


La juive di **Jacques Fromental Halévy**

Diritto, religione e diversità

a cura di Ida Ferrero, Paolo Giani Cei, Mario Riberi



Giappichelli

∞ Premessa

Mario Riberi ∞

Nell'ampio panorama delle *Law and Humanities*, un filone di indubbio interesse è quello del *Law as Music* e del *Law in Music*: da un lato la rilettura del fenomeno giuridico secondo i paradigmi propri della critica musicale, dall'altro lo studio del modo in cui il diritto e i suoi protagonisti vengono rappresentati in musica, sia nell'ambito della tradizione popolare sia in quello della musica colta. La comparazione, soprattutto nel *Law as music*, si svolge analizzando quelli che possono essere i punti di contatto tra i due mondi, come ad esempio il testo giuridico e lo spartito musicale poiché il testo giuridico si avvale di un linguaggio tecnico, così come lo sono le note musicali. Sono infatti necessarie specifiche conoscenze per la lettura, la comprensione e l'interpretazione sia di uno spartito musicale sia di un testo normativo, che potranno essere modificati nel tempo, anche per assecondare le esigenze e le istanze della società. Inoltre nel diritto esiste una elaborazione legislativa, giurisprudenziale e dottrinale che ha cercato di attribuire un significato a determinate espressioni, quali, ad esempio, «la comune intenzione delle parti» o «l'interpretazione secondo buona fede», così come, in ambito musicale, un musicista riesce a distinguere facilmente un lento da un andante con brio.

Questa indagine, che coinvolge due “arti” apparentemente distanti, quella giuridica e quella musicale, si è poi ramificata nell'ulteriore filone del *Law and Opera*. Proprio sui rapporti tra opera lirica e diritto era incentrato il volume, *La sentenza è pronunciata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica* (a cura di Valerio Gigliotti, Mario Riberi e Matteo Traverso), inserito nei Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino ed edito nel 2019. Il libro svolgeva una prima indagine riguardo alle figure della giustizia nel teatro musicale, partendo dall'esperienza di un gruppo di lavoro formato da docenti e ricercatori di varie parti d'Italia riunitisi nel luglio 2018 a Nizza per un seminario su *Law and Opera*, tenutosi nell'ambito della *Summer School in Law and*

Humanities, organizzata da Paolo Heritier e Valerio Gigliotti per gli studenti e le studentesse del Dipartimento di Giurisprudenza di Torino. A tale ricerca avevano partecipato come consulenti e contribuito con due saggi Stefano Poda – regista lirico di fama internazionale, che ha debuttato quest’anno con *Aida* all’Arena di Verona, in mondovisione su Rai 1, riscuotendo un grande successo di pubblico e di critica – e il suo collaboratore, Paolo Giani Cei.

Al libro sopramenzionato fece seguito un Convegno presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell’Università di Torino nel 2019 concretatosi nella pubblicazione di una raccolta di studi, *Diritto e opera. Itinerari di ricerca*, a cura di Ida Ferrero, Mario Riberi, Matteo Traverso, edita da Aracne nel 2022 nella Collana *Nova et Novissima* diretta da Carlo Ossola.

La realizzazione di quest’ultimo volume – suddiviso in quattro sezioni: opera e contratti, opera e gender, rappresentazioni della giustizia nel teatro d’opera, prospettive – si era avvalsa di studiosi di scienze giuridiche (storia del diritto, diritto internazionale, diritto privato comparato, diritto penale, diritto processuale penale, diritto pubblico comparato) di Dipartimenti di Giurisprudenza italiani, nonché di altri accademici, anche stranieri, provenienti dalle diverse aree del settore umanistico.

Il presente lavoro intende porsi in continuità con queste esperienze, soffermandosi su un titolo prezioso e oggi un po’ dimenticato come *La Juive* di Fromental Halévy, che nel 1835 a Parigi fece registrare uno tra i maggiori successi di tutti i tempi. Amore, morte e mistero fanno della *Juive* un’opera avvincente che scuote lo spettatore nel profondo. Essa segue l’estetica fastosa del *grand opéra* francese proponendo un vasto affresco storico, attraverso una vicenda ambientata nella Germania del XV secolo in cui i veri protagonisti dell’opera non sono le donne e gli uomini con le loro passioni, come solitamente avviene nel melodramma, ma i fanatismi che trasformano le fedi religiose in ideologie mortifere. L’ebrea del titolo è Rachel, figlia del ricco gioielliere Éléazar: nel suo passato si nasconde un segreto che potrebbe salvarla, ma l’oscurantismo religioso del padre e del clima di intolleranza in cui vive la condurranno a una fine tragica.

Ed è proprio il contesto in cui si dipana il dramma di Rachel a destare interesse poiché riporta in primo piano il tema del conflitto tra religioni, rappresentandolo attraverso lo scontro tra l’ebreo Éléazar e il cristianesimo fanatico del suo persecutore, Ruggiero prevosto di Costanza.

Nella realtà della prima metà del XV secolo lo scisma d’occidente, maturato alla fine del XIV, tormentava ancora la cristianità e il 6 luglio 1415 Jan Hus veniva mandato al rogo.

Il concilio di Costanza, iniziato nel novembre del 1414 e durato quat-

tro anni, aveva, infatti, affrontato il problema dei contrasti tra i papi che nei decenni precedenti erano stati eletti al soglio pontificio con il sostegno di fazioni contrapposte, ma aveva fallito completamente nella riforma della Chiesa non riuscendo a realizzare il rinnovamento della gerarchia ecclesiastica auspicato da molti fedeli. Sono questi gli anni in cui si afferma la cosiddetta “teoria conciliare”, che mette in discussione l’autorità suprema del papa sostenendo che essa spetti al concilio ecumenico, durante i quali, in seguito alla mancata riforma, si diffonde l’opera di predicatori quali il teologo boemo Jan Hus, che, influenzato dalle idee del professore oxoniense John Wycliff, polemizzò contro la corruzione del clero e la sua dottrina teologica e fu condannato come eretico.

Per l’opera, Halévy scrisse brani di assieme grandiosi e melodie seducenti, dimostrandosi un vero maestro nell’orchestrazione, capace di delineare con precisione e potenza personaggi e situazioni. Il risultato lasciò ammirati molti colleghi, tra questi Wagner e Mahler, ed entusiasmo il pubblico di tutto il mondo; anche quello torinese, che applaudì l’opera per l’ultima volta nel 1885.

Un secolo e mezzo dopo, la riproposizione di questo immenso lavoro da parte del Teatro Regio di Torino, nel settembre 2023 (l’ultima rappresentazione in Italia di quest’opera è avvenuta alla Fenice di Venezia nel 2005) si prefigura dunque come un evento storico, anche grazie alla presenza di un direttore di grande prestigio, Daniel Oren, che non ha mai nascosto la sua appartenenza alla comunità ebraica, e di Stefano Poda, un regista visionario – come dimostrato dalla recentissima messa in scena dell’*Aida* a Verona – da sempre interessato alle tematiche religiose e ai riti della koiné cristiana. La sua nuova produzione saprà tradurre l’esperienza dell’opera in un’opportunità di riflessione aperta su problematiche di valenza universale, transcendendo i riferimenti geografici e temporali della vicenda. In questa proposta carica di simboli, Éléazar, uno dei ruoli tenorili più complessi del repertorio francese, sarà interpretato da Gregory Kunde, e sua figlia Rachel da Mariangela Sicilia.

La scelta di coinvolgere studiosi provenienti da aree scientifiche differenti (docenti di area giuridica di vari Dipartimenti italiani, musicologi, storici dell’arte, archivisti), nonché il maestro Stefano Poda unitamente al suo collaboratore, Paolo Gianci Cei, non pare priva di significato in un volume come questo, nato non soltanto in occasione di un’importante apertura di stagione da parte di un ente lirico di fama nazionale e internazionale, come il Regio di Torino, ma soprattutto dall’interesse e dall’attualità delle tematiche trattate: la diversità, il conflitto interreligioso e la crisi istituzionale del cristianesimo, iniziata alla fine del XIV secolo, ma destinata a durare fino ai nostri giorni.

Per facilitare la lettura del testo, si è ritenuto opportuno raggruppare i contributi in tre sezioni individuate in base ai diversi contenuti che gli autori hanno proposto.

La prima, denominata “L’Opera”, contiene saggi che entrano direttamente nel merito della *Juive*, esaminata negli elementi che ne costituiscono la peculiarità e l’esemplarità nella storia del *grand opéra*: la musica, il testo, le scene e i costumi, con un *focus* particolare alla reazione, spesso contrastante, della stampa coeva dinanzi a questo lavoro.

La seconda, intitolata “Percorsi”, presenta articoli che trattano problematiche storico-giuridiche, religiose, istituzionali, nonché filosofiche (ivi comprese quelle di estetica e di poetica), legate alla trama e al libretto dell’opera oppure a questioni inerenti al periodo in cui vissero il librettista e il compositore della *Juive*.

La terza consiste in una serie di interviste, realizzate da Matteo Traverso, riguardanti l’interpretazione che il regista e l’aiuto regista di questo allestimento torinese hanno dato all’opera lirica di Haléy-Scribe per metterla in scena e presentarla al pubblico contemporaneo.

Anche per i suddetti motivi il presente libro si propone come un lavoro plurale e interdisciplinare, che ha l’ambizione di costituire una novità assoluta nel panorama delle *Law and Humanities* per approccio e specificità dei temi trattati.



L'Opera



✧ *La juive* e il *grand opéra*

Filippo Annunziata ✧

1. Parlare de *La juive* e del *grand opéra* richiederebbe spazi e orizzonti assai più ampi delle poche note che si intendono offrire in questa sede. La stessa disamina del tema necessiterebbe, infatti, una trattazione non soltanto dei titoli più rappresentativi del genere ma anche dei meccanismi produttivi e di circuitazione dell'opera francese nell'Ottocento e, soprattutto, di quelli dei teatri parigini: primo fra tutti, l'Opéra¹. Andrebbero poi innescati confronti e parallelismi di estrema fascinazione tanto con il *milieu* letterario quanto con quello del teatro di prosa, analizzando i diversi e molteplici processi di osmosi culturale e le interrelazioni estetiche fra il mondo "narrativo" del *grand opéra* e quello del romanzo storico dell'Ottocento, anche d'appendice. La storia del genere, a ben vedere, non potrebbe essere raccontata in maniera efficace se fosse disgiunta da questi profili, senz'altro essenziali per comprenderne le ragioni artistiche più profonde e l'impatto sulla società dell'epoca. Allo stesso tempo, al riparo dalla tentazione di delineare mappe totalizzanti, in queste pagine si preferirà indulgere in incursioni storiografiche puntuali (e rapide), maneggiando i grimaldelli interpretativi forniti dalla critica, al fine di inanellare una serie di appunti (e spunti) che possano informare (e dilettere) il lettore.

Ed eccoci allora a tu per tu con la storia del *grand opéra* francese. Storia sfolgorante e avvincente, che prende avvio nel 1828 con *La muette de Portici* di Daniel Auber, capolavoro che cristallizza gli elementi distintivi del genere e la sua esatta cifra estetica.

A quella cifra è riconducibile *La juive* di Jacques-François-Fromental Halévy, titolo che senza ombra di dubbio rientra di diritto nell'albo d'oro

¹ Al riguardo, si veda il recente, magistrale lavoro curato da Hervé Lacombe, *Histoire de l'opéra français*, 3 voll., Paris, 2020-2022. Il volume che affronta il tema trattato in questa sede è *Histoire de l'opéra français: Du Consulat aux débuts de la III^e République*, che dedica approfondite analisi proprio al sistema produttivo e all'organizzazione dei teatri.

dei lavori maggiormente rappresentativi dell'intero filone del *grand opéra*². Eppure, nella sua placida ovvietà, questa affermazione – che potrebbe apparire forse un truismo – meriterebbe di essere circostanziata ancora un po' meglio, se non altro perché le cesure, nella Storia, non sono mai nette e l'avvento del *grand opéra* è lungi dall'essere stato un processo istantaneo, avendo mescolato e sovrapposto piani e registri diversi, sot-tendendo così la necessità di un prospettivismo ermeneutico che possa mettere a fuoco la pluralità della sua poetica.

D'altronde, le radici del fenomeno che conduce alla nascita del genere si possono far risalire a circa settanta anni prima della celebrata *Muette*, in un periodo in cui, in maniera progressiva, andavano dissolvendosi inesorabilmente gli schemi estetico-formali della *tragédie lyrique* di stampo lullista: passando per una *pléiade* straordinaria in cui brillano i nomi di Rameau, Gluck, Spontini, Sacchini (e, sia detto per inciso, tacendone molti altri)³.

In quanto genere dotato di elementi distintivi tutti propri, il *grand opéra* francese è ben riconoscibile all'interno della tradizione del melodramma europeo. I suoi elementi caratteristici riguardano non solo la

² Sul *grand opéra*, senza pretese di completezza, si veda il lavoro fondamentale di A. GERHARD, *Die Verstärkung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, 1998). ID., *Die französische 'Grand Opera' in der Forschung seit 1945*, «Acta Musicologica» 50/3, 1987, pp. 220-270. V. anche P. BEKKER, *Wandlungen der Oper*, Zurich-Leipzig, 1934 (trad. ingl. di A. Mendel: *The changing Opera*, New York, 1935); W.L. CROSTEN, *French Grand Opera: An Art and a Business*, New York, 1948; J.M. BAILBE, *Le roman et la musique sous la monarchie de Juillet*, Paris, 1969; C. DUCHET, *La Saint-Barthélemy: De la 'scène historique' au drame romantique*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXIII/5, 1973, pp. 845-852; M. FAURE, *Opéra historique et problématique sociale en France, du premier au second Empire*, in *La Musique et le pouvoir*, a cura di H. DUFOURT, J.M. FAUQUET, Paris, 1987, pp. 87-101; J.M. BAILBE, *La musique en France à l'époque romantique: 1830-1870*, Paris, 1991; K. ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, «La Revue et Gazette musicale de Paris», 1834-1880, Cambridge, 1995. Specificamente sulla *Juive*, oltre al numero della serie *Avant-scènes opéra*, F. CLAUDON, G. DE VAN, K. LEICH-GALLAND, *Actes du colloque Fromental Halévy*, Paris, novembre 2000, Weinsberg, 2003 (di seguito citato come *Colloque Halévy*); D.R. HALLMANN, *Opera, Liberalism and Antisemitism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, 2008; K. LEICH-GALLAND, *Le retour de Rachel. Actes du colloque organisé à l'occasion de la reprise de La Juive à l'Opéra de Paris en février 2007*, Weinsberg, 2013.

³ Su questo fenomeno, e anche per un'indagine su uno dei periodi tradizionalmente meno studiati della storia dell'opera in Francia (tra la fine del Settecento e i primi vent'anni dell'Ottocento) cfr. D. CHARLTON, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot, 2000; ID., *Opera in the Age of Rousseau*, Cambridge, 2012.

sceita dei soggetti ma anche la struttura musicale e, come si è già accennato, i sistemi produttivi e l'organizzazione dei teatri stessi.

Nel *grand opéra* la vicenda è sempre di matrice eminentemente storica e si colloca, spesso, in un passato sufficientemente lontano da non sollevare troppi problemi con la censura. In quest'ottica previdente, le ambientazioni predilette sono, dunque, il Medioevo o il Rinascimento. La narrazione e lo sviluppo del *plot* mantengono un forte impianto chiaroscurale: si moltiplicano i contrasti, in particolare tra momenti intimistici e scene d'insieme. In continuità con la più blasonata tradizione del teatro d'opera francese, e della sua *dansomanie*, i lavori appartenenti al genere contemplano la presenza obbligatoria di (almeno) un balletto. Fondamentale ingrediente del *grand opéra* sono poi complesse ed elaborate scene di massa: giuramenti, parate, cerimonie, ma anche scene popolari, insurrezioni, rivolte, ecc.

La scrittura musicale è sempre molto elaborata: arie virtuosistiche – che non occultano certo i loro debiti liberamente contratti con lo stile italiano – si alternano a momenti più declamatori, cari alla tradizione operistica francese. Si aggiungono poi canzoni, canzonette, romanze e forme che aprono allo stile dell'*opéra comique*, mettendo così in discussione la tendenzialmente rigida e rigorosa suddivisione tra generi (e teatri). Ulteriore tratto distintivo del genere è, notoriamente, la sua spettacolare messinscena: fatto che rende estremamente complessa e onerosa una sua restituzione in teatro. Una spettacolarità, tuttavia, che punta al realismo, a soluzioni per quanto possibile “fedeli” sul piano della ricostruzione, là dove l'elaborazione delle opere non di rado è supportata da studi storici accuratissimi e carotaggi culturali suffragati da ricerche d'archivio. In questo senso, la componente fantastica – quel *merveilleux* che era parte essenziale del codice genetico della *tragédie lyrique* – nel *grand opéra* si trasforma in un gusto smaccato per la spettacolarità del dramma storico. Le scene di massa affidano un ruolo nodale al coro, nel solco dell'evolversi della tradizione francese a partire dalla tarda produzione di Rameau.

Anche il genere del *grand opéra*, come era già accaduto per la *tragédie lyrique*, si identifica con l'istituzione che ne garantisce il fasto, l'Opéra, e soprattutto con i suoi direttori, veri e propri imprenditori a capo di una meravigliosa fabbrica dei sogni che resta al centro della politica culturale dello Stato. Si tratta di una politica culturale che intende mantenere la centralità del teatro musicale, secondo una linea di continuità che risale alle fondazioni stesse dell'opera francese nel *Grand Siècle*. La dimensione ragguardevole, a tratti mastodontica, delle opere che si fanno rientrare nel genere del *grand opéra* dà vita a complesse macchine tea-

trali, volte ad amplificare ulteriormente la *grandeur* stessa della creazione artistica, soddisfacendo al contempo le pungolanti esigenze edonistiche della società francese, *in primis* parigina, nel periodo che va dalla fine degli anni Venti dell'Ottocento alla fine degli anni Sessanta circa. Questo edonismo non è, però, fine a sé stesso: i titoli più importanti del genere non si limitano certo a “divertire”, ma sono in grado di convogliare significati più profondi, come mostrato molto bene anche dalla stessa *Juive*.

2. Rappresentata per la prima volta il 23 febbraio 1835, *La juive* si situa per così dire a metà tra il lavoro fondativo della tradizione del *grand opéra*, cioè *La muette de Portici* (1828) e quello che ne rappresenta, ancora oggi l'esempio più celebre e celebrato, *Les Huguenots* di Meyerbeer (1836). Questo dato cronologico permette di collocare i tre compositori – Auber, Halévy e Meyerbeer – su una ideale linea di continuità e all'apice stesso della più “alta” tradizione operistica francese ottocentesca: quell'opera, per intenderci, che poteva avere l'onore di essere rappresentata nelle sale dell'Opéra⁴.

In termini di impatto e di successo, quantomeno sino alla fine del secolo, *La juive* a ben vedere non ha pressoché rivali nel suo genere, se si esclude il capolavoro di Meyerbeer. A partire dalla prima rappresentazione, l'opera di Halévy si afferma infatti come uno dei maggiori succes-

⁴ Su Halévy, senza pretese di completezza, v. le voci dedicate a Halévy e alla *Juive* in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di STANLEY SADIE, 4 voll., London, 1992; F. LESURE (a cura di), *La musique à Paris en 1830-1831*, Paris, 1983; C. DAHLHAUS, *Französische Musik und Musik in Paris*, in «Lendemains», XXX-XXXII, 1983, pp. 5-10; C. DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, 1982 (trad. it. di Susanna Gozzi: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, 1987); P. BLOOM (a cura di) *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, New York, 1987; M.A. ALLÉVY, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1938 (Genève, 1976); H. BECKER (a cura di), *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, 1976 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», LXII); E.J. DENT, *The rise of romantic Opera*, a cura di W. DEAN, Cambridge, 1976; S. HUEBNER, *Opera Audiences in Paris 1930-1970*, in *Music and Letters*, «DXX»/2, 1989, pp. 206-225; A. DELILLE-CHOUKROUN, *Jacques Fromental Elie Halévy*, in «Archives Juives», 28/2, Paris, 1995; K. LEICH-GALLAND, *Fromental Halévy et l'âge d'or de l'opéra français*, Paris, 1996, pp. 68-79; R. JORDAN, *Fromental Halévy – His Life and Music 1799-1862*, London, 1994; T.G. KAUFMAN, *Jacques Fromental Halévy: More than a one-opera composer*, in «The Opera Quarterly», XV, 1999, pp. 660-676. V. anche H. LOYRETTE (a cura di), *Entre le théâtre et l'histoire: La famille Halévy, 1760-1960*, Paris, 1996; K. LEICH-GALLAND, *Fromental Halévy, sa vie, sa musique*, vol. I e vol. II, Weinsberg, 2000.

si dell'Opéra, dove viene rappresentata più di cinquecento volte fino alla fine dell'Ottocento. Ma ampia è anche la sua diffusione all'estero, anche Oltreoceano.

Si è detto che *Les Huguenots* di Meyerbeer è, probabilmente, tra le poche opere che sono in grado di contendersi con la *La juive* la palma del primato del genere. I due lavori, però, hanno un legame che va ben oltre il loro successo straordinario. Halévy e Meyerbeer, infatti, sono entrambi di religione ebraica e i due lavori, presenti sulle scene sostanzialmente nello stesso periodo, affrontano una tematica analoga – per certi versi scomoda – nella quale emerge la dura intolleranza della Chiesa verso gli appartenenti ad altre confessioni religiose. Ma c'è di più: le due opere condividono il medesimo librettista: Eugène Scribe, indiscussa star dall'impressionante produttività⁵.

Orbene, non è un caso che due tra i maggiori titoli della tradizione del *grand opéra* affrontino, a così breve distanza di tempo, questi temi. Si tratta, in vero, di un'affinità che trova la sua ragion d'essere negli assetti sociali e politici affermatasi in Francia dopo la rivoluzione del luglio 1830 e la fine della dinastia dei Borbone con la caduta di Carlo X. Dopo la rivoluzione Luigi Filippo, il "re borghese", instaura un regime fondato sull'alleanza tra diverse correnti della borghesia liberale, che si fronteggiano con la nobiltà monarchica e legittimista. Gli antagonismi vedono anche l'opposizione tra i tentativi di rinnovamento della Chiesa cattolica e la società laica. Al centro di entrambe le opere si collocano così i rappresentanti delle minoranze religiose: gli israeliti per *La juive* e i protestanti per *Les Huguenots*. Entrambi vengono annichiliti, tra l'esultanza della folla, dal potere della Chiesa cattolica (e/o dello Stato). Entrambi, però, rifiutano l'abiura, preferendo il sacrificio e il martirio. Non da ultimo, in entrambe le opere c'è, tra le vittime del fanatismo, una giovane donna.

Con riferimento a *La juive*, un ulteriore legame con la società contemporanea è costituito dal fatto che, proprio nel 1830, la comunità degli israeliti francesi ottiene la completa uguaglianza dei diritti civili, grazie alla legge del 4 dicembre 1830. Questo aspetto lega indissolubilmente l'opera con l'attualità politica e sociale del proprio tempo.

3. Si è detto che *La juive*, come d'altronde larga parte dei lavori del *grand opéra*, risponde altresì a un preciso programma culturale. Dopo

⁵ Per una puntuale ricostruzione del rapporto tra Halévy e Scribe (anche in confronto al rapporto tra Meyerbeer e il medesimo librettista), v. J.-C. YON, *Halévy et Scribe: une collaboration singulière*, in *Colloque Halévy*, p. 10 ss.