

CHERUBINI LUIGI

Compositore italiano
(Firenze, 14 IX 1760 - Parigi, 15 III 1842)



Decimo figlio di Bartolomeo (Firenze 21 X 1726 - 10 IX 1792), sostituto clavicembalista al teatro della Pergola, e di Veridiana Bosi, iniziò lo studio della musica sotto la guida paterna; a nove anni, morta nel frattempo la madre, andò a scuola presso Bartolomeo ed Alessandro Felici, padre e figlio, i quali proprio allora avevano aperto in Firenze una specie di "bottega" per l'insegnamento del contrappunto.

Al 1773 risale la prima composizione elencata in quel catalogo di tutte le sue opere che Cherubini istituì più tardi e tenne fedelmente aggiornato sino alla vigilia della morte.

Si tratta di una *Messa* in Re con accompagnamento di strumenti, cui tengono dietro, nel periodo dal 1773 al 1777 due *Intermezzi*, due *Messe*, un *Oratorio*, altra musica sacra e una *Cantata*.

In seguito a questi precoci successi, il granduca Pietro Leopoldo di Lorena concedette a Cherubini una borsa di studio affinché il giovane musicista potesse stabilirsi nella vicina Bologna e frequentare le lezioni di G. Sarti.

Il trasferimento a Bologna ebbe luogo nel 1778, ma non durò molto perché Sarti, nel 1779, vinse il concorso per un posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano e a Milano portò seco il suo allievo.

Qui Cherubini compose altre musiche sacre (che non si trovano più) a titolo di studio; e da Milano, nello stesso anno 1779, si recò ad Alessandria per musicare e far rappresentare in quel teatro, nella stagione della fiera d'autunno, il suo primo melodramma *Quinto Fabio*.

Poi rientrò a Milano, dove nel 1780 scrisse le *6 Sonate per clavicembalo*. Quindi, nel 1781, rientrò a Firenze. Pur continuando a gravitare attorno a Sarti, a studiare con lui e a fornirgli le "arie secondarie" dei suoi melodrammi, incominciò a farsi conoscere rappresentando qualche sua nuova opera.

Durante il soggiorno in Toscana compose anche i *Duetti da camera* (più tardi ribattezzati col termine francese di *Notturmi*).

Intermediario Sarti, nel 1783 diede a Roma un secondo *Quinto Fabio*, tutto differente dal primo e al San Samuele di Venezia, per la stagione d'autunno, la sua prima opera comica, *Lo sposo dei tre, marito di nessuna*.

L'anno seguente venne scritturato a Mantova con *Alessandro nelle Indie*, e ancora a Firenze con *l'Idalide*. Malgrado i relativi successi di tutti questi melodrammi, la vita in Italia si presentava assai dura. Allora, seguendo l'esempio di tanti suoi colleghi, nello stesso 1784 varcò le

frontiere per cercare fortuna in paese straniero.

Scelse come sua meta l'Inghilterra e, stabilitosi a Londra, incominciò con lo scrivere "pezzi aggiunti" per melodrammi di altri maestri italiani; poi venne impegnato per un'opera "di mezzo carattere", *La finta principessa*, rappresentata nel 1785; quindi per un'opera seria, *Il Giulio Sabino*, accolto con freddezza al King's Theatre nella primavera del 1786.

Durante l'estate precedente, approfittando del temporaneo scioglimento della compagnia italiana, aveva fatto una puntata a Parigi per orientarsi sulla vita musicale della capitale francese e là era entrato in relazioni amichevoli con G. Viotti.

Nell'estate del 1786 ripeté lo stesso viaggio e a Parigi compose il suo primo lavoro su testo francese, ossia la cantata *L'alliance de la musique et de la maçonnerie; Amphion élevant les murs de Thèbes au son de la lyre*, la quale, per altro, non venne mai eseguita.

L'inverno e la primavera del 1787 li trascorse ancora a Londra per terminare i suoi impegni; ma dall'estate dello stesso anno non si mosse più dalla capitale francese, tranne una breve parentesi trascorsa a Torino. Fra il dicembre 1787 e il gennaio seguente, fece rappresentare sotto la sua cura personale un'*Ifigenia in Aulide* al Regio nel 1788.

Prima che finisse l'inverno ritornò a Parigi, e qui si accinse a scrivere il *Démophon* eseguito all'Opéra nel 1788 con esito molto brillante.

Intanto Viotti che, per incarico del conte di Provenza, fratello di Luigi XVI, aveva istituito un teatro espressamente dedicato all'opera comica italiana, (il Theatre de Monsieur), si prese Cherubini come aiutante e uomo di fiducia nel rimaneggiare i lavori originali secondo le esigenze del momento.

Nel 1789 e nel 1790 Cherubini si limitò quasi esclusivamente a scrivere "arie aggiunte" o pezzi d'assieme per inserirli in opere giocose di Paisiello, Cimarosa e Anfossi.

Le sommosse rivoluzionarie avevano però costretto Viotti a sgomberare dalle Tuileries, e dopo vari alloggi provvisori, si stabilì nelle sue Feydeau, mutando il nome del teatro in quello, più democratico e neutrale, di *Theatre Feydeau*.

Su queste scene nel 1791, Cherubini diede la sua seconda opera francese *Lodoiska* che ottenne un successo strepitoso.

Nella seconda metà del 1791 e nel corso del 1792, il maestro continuò il lavoro di rappezzatore e "fornitore" al teatro Feydeau.

Colpito dai primi sintomi di una malattia nervosa, che lo avrebbe afflitto

anche più tardi, passò l'anno seguente (1793) nella Certosa di Gaillon, in Normandia, e qui intraprese senza condurla a termine, la composizione di un'opera comica *Koukourgi*.

Il 12 IV 1794, nella sezione municipale del Panthéon, sposò C. Tourette, figlia di un ex cantore della cappella reale.

Nello stesso anno entrò a far parte della banda repubblicana, istituita da B. Sarrette, come suonatore di triangolo; più tardi ebbe l'incarico di ispettore e compositore al servizio del medesimo complesso.



Questi impegni, accettati per assicurare lo stretto necessario a sé e alla moglie in tempi estremamente difficili, non lo distolsero però dal teatro.

Nel 1794 comparve infatti sulle scene del Feydeau l'opera *Eliza*.

Se non così grandioso come *Lodoiska*, anche *Eliza* ottenne felicissimo esito.

Nel frattempo la situazione politica francese era andata calmandosi ed assestandosi. Cherubini continuò a scrivere lavori d'occasione e, contemporaneamente, accrebbe i suoi uffici didattici, poiché nel frattempo la primitiva banda repubblicana di Sarrette si era innalzata a Istituto nazionale di musica e quindi, nel 1795, a vero e proprio conservatorio, dove, a fianco di A. E. Grétry, F. J. Gossec, J. F. Lesueur, E. N. Méhul ed altri, Cherubini fu insegnante di composizione.

Possiamo dire che allora, facendo perno sul conservatorio, si formasse un vero gruppo artistico di cui Cherubini, anche se più giovane di Grétry e di Gossec, era considerato il capo spirituale.

Proprio in quegli anni, come risultato delle iniziative del conservatorio, avvennero le frequenti e regolari esecuzioni di Sinfonie di Haydn e di Mozart; e ancora in quegli anni Cherubini compose *Médée*, il melodramma forse meglio riuscito tra quanti scrisse, rappresentato per la prima volta al teatro Feydeau nel 1797.

La stella di Bonaparte incominciava a salire, nel frattempo, sull'orizzonte della storia di Francia. Nel 1798-1799 le rappresentazioni di tre suoi nuovi lavori teatrali dettero esito negativo, ma all'inizio del 1800 uno straordinario successo, perfino superiore a quello memorabile di *Lodoiska*, accolse *Les deux journées*, opera di "mezzo carattere", che portò il nome di Cherubini a fama europea.

Disgraziatamente proprio in quel periodo incominciarono le ostilità con Bonaparte. Sui burrascosi rapporti fra Cherubini e Napoleone si è molto indagato e molto scritto.

È certo che i primi scontri avvennero durante un pranzo alle Tuileries, dove il Primo Console aveva convocato gli artisti più eminenti della capitale.

Ascoltati alcuni giudizi di Bonaparte, Cherubini rispose con la ben nota franchezza, senza mostrare alcun timore per l'autorità del Primo Console. Dovette esistere fra i due uomini una fondamentale diversità di carattere; forse una strana insuperabile avversione, resa ancor più profonda in Cherubini dal desiderio di non piegarsi davanti ad un personaggio che tutti adulavano.

Fatto sta che il disfavore napoleonico pesò per quasi quindici anni sulla carriera del maestro e gli fu cagione di molte angosce.

Nel 1801, poiché l'impegno al conservatorio non rendeva abbastanza e la famiglia si era accresciuta di una figlia e di un figlio, Cherubini pensò di organizzare una società di concerti, quindi una casa editrice di musica, ma con risultati disastrosi.

Nel 1803 ritornò al teatro e fece eseguire all'Opéra *Anacréon ou L'Amour fugitif* e anche questa composizione non ebbe successo.

Nel 1804, decisa la propria incoronazione ad imperatore dei Francesi, Bonaparte insignì di alte onorificenze tutti i colleghi di Cherubini e, ostentatamente, ne escluse il maestro.

Il teatro Feydeau, campo di battaglia dei più bei successi cherubiniani, aveva finito di esistere; così non restava che il mediocre lavoro nel conservatorio.

Nel 1804 fece un ultimo tentativo di rimettersi in sesto, riuscendo a far rappresentare sulle scene dell'Opéra il balletto *Achille à Seyros*: visto cadere anche questo lavoro, ebbe tutta l'aria di voler rinunciare a comporre.

Senonché, durante l'inverno del 1805, giunse a Parigi, non si sa come, l'errata notizia della morte di Haydn. Cherubini, entusiastico ammiratore del vecchio maestro austriaco, riprese allora la penna e scrisse un *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, che può considerarsi un terzetto per soprano e due tenori preceduto da una grande introduzione orchestrale.

Rettificata la falsa notizia, la composizione venne stampata in partitura, ma non eseguita.

Intanto Cherubini organizzò al conservatorio la prima esecuzione del *Requiem* di Mozart, ed ebbe la gioia di vedere l'opera accolta col più caldo favore.

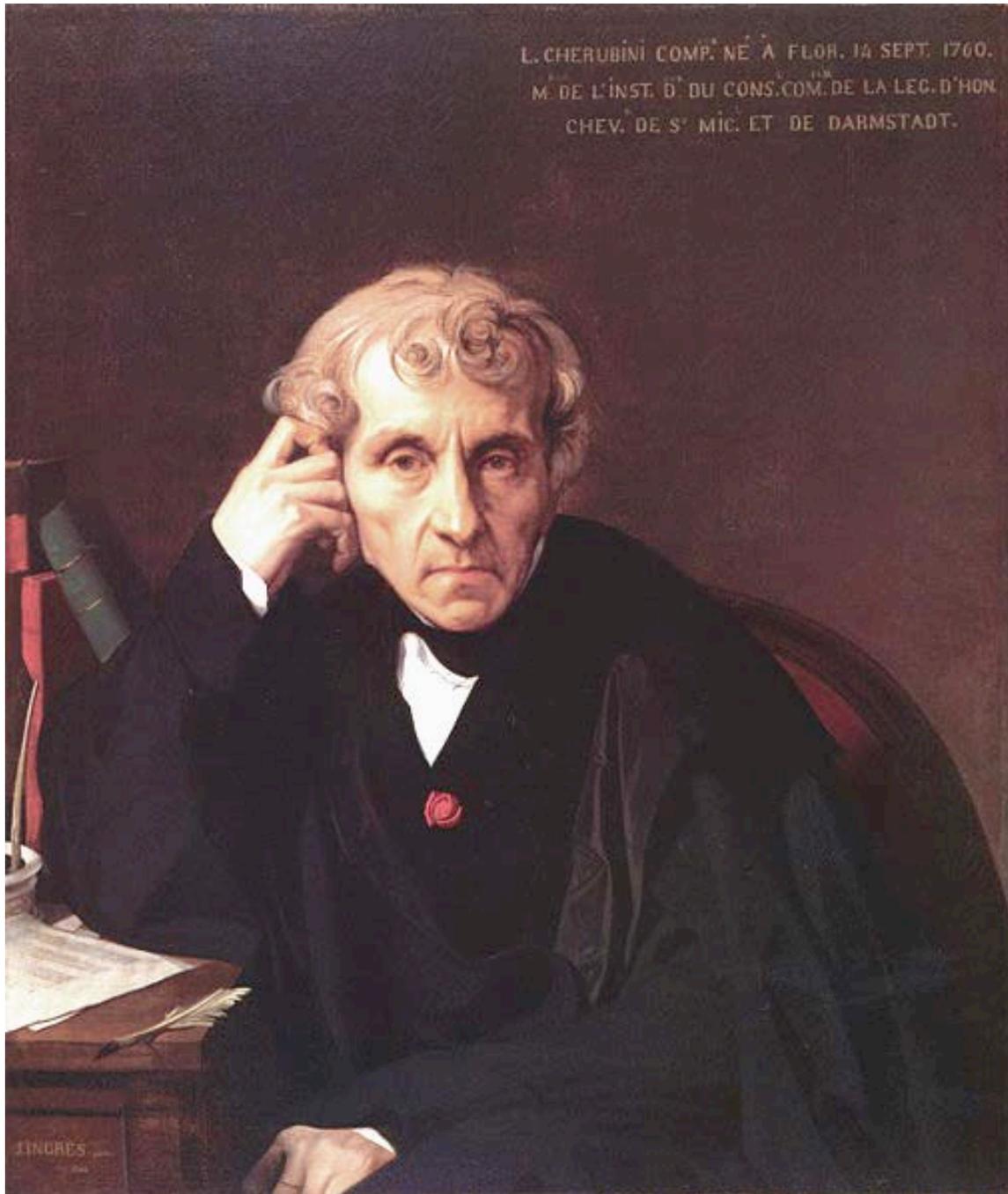
Osteggiato come compositore nella sua patria di adozione, il maestro accolse allora un invito del teatro di corte di Vienna per recarsi nella capitale austriaca (estate del 1805) a comporre due opere nuove e a dirigerne altre.

A Vienna s'incontrò con Haydn, che gli donò l'autografo di una sua Sinfonia; quindi con il poeta F. Grillparzer e con Beethoven; infine si trovò ancora davanti Bonaparte, vittorioso della coalizione austro-russa.

Questa volta Napoleone lo incaricò di presiedere i concerti nella sua corte provvisoria di Schonbrunn. Cherubini accettò: ma quando l'imperatore, inaspettatamente, gli offrì di ritornare con lui a Parigi,

rifiutò.

Nel febbraio del 1806 andò in scena *Faniska* che suscitò le più accese ovazioni: ma, non si sa bene per quali motivi, la seconda opera progettata non venne mai scritta e Cherubini, verso la metà di aprile, ritornò a Parigi.



Ritornò assai triste. L'aver declinato la proposta di Bonaparte peggiorò ancora la situazione del maestro; e l'aggravarsi della situazione finanziaria determinò una ricomparsa, in proporzioni accentuate, dei disturbi nervosi.

Lavorando in pura perdita, condusse a termine il grandioso *Credo* a otto voci in due cori a cappella, incominciato a Milano quando studiava ancora con G. Sarti; poi, per tutto il resto dell'anno e per il corso del 1807, non compose più nulla, se non qualche Canone ad uso del conservatorio.

La forma depressiva e malinconica di cui il maestro venne colpito sembrò segnare, ad un certo punto, la fine della sua carriera. Il senso di responsabilità verso la propria famiglia e la necessità di provvedere in qualche modo alla sussistenza della moglie e dei figli, indussero allora Cherubini a cercare attività diverse da quelle musicali.

Le forti inclinazioni alla pittura ed alla scienza furono rispolverate e il maestro si pose con assiduità a dipingere e a studiare la botanica, in vista di un futuro sfruttamento in campo professionale.

Anche il 1808 fu deserto di composizioni; ma sul finire dell'estate, trovandosi ospite della contessa Thérèse Caramen nel castello di Chimay, dopo molte esitazioni, acconsentì a scrivere una *Messa* per solennizzare nel villaggio la festa di Santa Cecilia.

Nacque così la *Messa* in Fa maggiore a 3 voci per soli, coro e orchestra, che venne poi eseguita sul finire dell'inverno 1809 nella residenza parigina della contessa.

Nel 1809 il cantante G. Crescentini e il soprano G. M. Grassini, due artisti nelle grazie del Bonaparte, persuasero Cherubini a comporre un'opera in un atto da eseguirsi nel teatro privato delle Tuileries senza rivelare il nome dell'autore.

I due amici speravano, in tal modo, di procurare al loro connazionale il favore dell'imperatore.

Sul finire del 1809 fu rappresentata infatti *Pimmalione*, con testo italiano, che sembrò compiacere il despota.

Ma, in effetti, nulla di concreto uscì dal nobile tentativo. Nel 1810 la crisi spirituale incominciò a prendere la sua violenza ed il maestro, oltre a fare eseguire il *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, compose *Litanie per la vergine* a 4 voci, una *Fantasia* per fortepiano e l'atto unico comico *Le Crescendo* rappresentato senza alcun successo all'Opéra-Comique nell'autunno.

La musica sacra lo attraeva in maniera sempre più forte, anche se, date le circostanze, non era musica che potesse procurargli molti guadagni. Nel 1811 compose una grande *Messa da Gloria* in Re, per coro, soli e orchestra; lavoro, tuttavia, che non poté essere eseguito se non dieci anni dopo.

Il 1812 risultò quasi del tutto sterile; ma nell'aprile del 1813 Cherubini rimetteva piede all'Opéra con *Les abencérages*. La fortuna di Napoleone andava declinando e i nemici dell'imperatore incominciavano a prospettarsi come personaggi da tenere buoni per il futuro.

Nel 1814, oltre a collaborare con altri alla stesura di uno spettacolo patriottico, *Bayard à Mézières*, Cherubini scrisse il suo primo *Quartetto* per archi (in Mi bemolle maggiore).

All'inizio del 1815, aderendo ad un invito di Clementi, si recò a Londra e ivi scrisse, per la Società filarmonica, una *Sinfonia* in Re maggiore, una *Ouverture* e un *Inno alla primavera*, pastorale per coro a 4 voci e orchestra.

Ritornato in Francia alla vigilia di Waterloo, una volta risalito al trono, in modo definitivo, Luigi XVIII, Cherubini riebbe il posto di professore di composizione al conservatorio e fu aggiunto a Lesueur e a J. P. Martin nella direzione della cappella reale.

Dopo aver provveduto alla riorganizzazione tecnica di quest'istituto, il maestro scrisse varia musica sacra, tra cui il grande *Requiem* in Do maggiore, in memoria di re Luigi XVI.

Nel 1817 l'attività di Cherubini appare molto ridotta; nel 1818 si registrano una *Messa* in Mi e altre composizioni sacre; nel 1819 una *Messe solennelle en sol à parties en coeur, pour le sacre de Louis XVIII*, opera che, in realtà, non venne eseguita, essendosi sempre rifiutato il monarca di sottoporsi alla cerimonia dell'incoronazione.

L'attività al conservatorio e le cure burocratiche della cappella reale tenevano il maestro molto occupato; così, anche il 1820 vide soltanto la nascita di 38 *Solfeggi* per gli esami di scuola, una *Marcia funebre* per orchestra, il Mottetto *Domine noster* e nuove *Litanie della Vergine*. Lo stesso ritmo produttivo, alquanto limitato, continuò nei seguenti anni fino al 1825, ossia fino al giorno in cui Cherubini, salito al trono Carlo X, dovette comporre una nuova *Messa d'incoronazione* (in La maggiore) e, questa volta, dirigerla nella cattedrale di Reims, durante lo svolgimento di una cerimonia spettacolare.

La fama del maestro s'era diffusa ormai dappertutto, e non c'era artista di

nome, dai giovani Liszt e Mendelssohn, da Moscheles e Hummel a Spohr, a Rossini e a Weber, i quali, venendo a Parigi, non considerassero un dovere e un onore quello di entrare in relazione con Cherubini.

Nei restanti anni di vita non compose più nulla di importante, se non altri 5 *Quartetti* per archi, un *Quintetto* in Mi minore (1837), l'opera comica in tre atti *Ali-Baba*, e, infine, una seconda *Messa da requiem* in Re minore a 3 voci virili con orchestra.



Nominato nel 1822 direttore del conservatorio, in successione a F. L. Perne, si dimise dall'ufficio nel 1842.

Morì nella sua casa del Faubourg Poissonnière la notte tra il 14 e il 15 marzo dello stesso anno.

La fortuna di Cherubini fu una delle più difficili. Presso il grande pubblico della sua generazione egli ottenne tre successi trionfali: quello di *Lodoiska*, quello di *Médée* è quello delle *Deux journées*. Il resto delle opere teatrali, in parte per la generale debolezza dei testi poetici, non incontrò molto favore.

La produzione religiosa, un poco per l'assenza stessa di un tale genere artistico, un poco per le sedi particolari in cui veniva eseguita, rimase confinata entro un numero ristretto di conoscitori.

Ciononostante, i più importanti maestri suoi contemporanei, pittori e scrittori come Ingres, David, Andersen, ecc. posero Cherubini fra i dominatori della scena musicale e si fecero quasi un dovere di proclamarne la grandezza.

I giudizi di quei personaggi contrastano in modo strano con il relativo oblio disceso sulle opere di Cherubini dal giorno della morte del maestro fino quasi ad oggi; perché non si tratta né di opinioni isolate né di espressioni generiche, bensì di un'ammirazione plebiscitaria, palesata nei termini più infiammati.

Ora, è proprio muovendo dalle impressioni dei contemporanei che ci si può fare un'idea di quanto rappresenti, nello sviluppo della storia musicale, la personalità di Cherubini.

Ai musicisti più immediatamente vicini Cherubini apparve come un condensatore di energia drammatica e come un'artista singolare, problematico e così nuovo da apparire irregolare.

In realtà quest'italiano, nato nel mondo del melodismo operistico, cresciuto nel fiorito giardino dell'aria, seria o buffa che fosse, e del concertato comico, dove l'incrociarsi e l'inseguirsi delle voci dava, innanzitutto, l'impressione di una grande bizzarria; quest'italiano, già prima di trasferirsi in Francia, dette a vedere di considerare l'opera un piano che si può definire di religiosità laica e di severo eticismo; sul piano, insomma, che partendo da Monteverdi si mantenne e si evolvette, pur attraverso stasi e deviazioni, con Gluck, con Weber e con Wagner.

Un piano, insomma, di ragioni drammatiche più forti che non le ragioni strettamente musicali. Verso questa tendenza, che continuò a serpeggiare anche durante il lungo periodo di abbandono, fra Monteverdi e Gluck,

Cherubini fu tratto non soltanto dalla circostanza di essersi trovato a vivere nel periodo infuocato della Rivoluzione e proprio nel mezzo dell'incendio, ma dalla sua forma mentale, spontaneamente volta all'osservazione del mondo esterno e dei comportamenti umani.

Le due personalità "sussidiarie" di Cherubini, quella scientifica e quella pittorica, spiegano assai bene la personalità maggiore.

Il maestro fu così un gluckiano prima ancora di conoscere Gluck. Ma, al contrario di Gluck, egli, a fianco di queste scene che si possono chiamare "antiedonistiche", subì la chiamata invincibile del sinfonismo, come soluzione ideale di una predestinazione della musica a comporsi in strutture e a vivere di vita propria ed autonoma.

Pertanto, se Cherubini, generalmente, disgregò il corposo sviluppo dell'aria melodica e lo sostituì con un declamato arioso, elevò in orchestra edifizî di serrata e audace architettura.

Che egli, vissuto al di fuori dei movimenti germanici, già al tempo di *Démophon* e di *Lodoiska* potesse uscire con un linguaggio strumentale così concitato e febbrile, così ossessionante, talora travolgente, da non trovare esempi se non in quello del più maturo Beethoven, significa che la "rivoluzione" da lui compiuta fu tutta "dall'interno"; fu intuizione personale di un nuovo modo di essere, di un nuovo stadio espressivo dell'anima occidentale. Anche quelli che si possono chiamare "effetti" (le pause improvvise, i grandi unisoni orchestrali, le improvvise modulazioni a tonalità imprevedute), colori di una tavolozza sconosciuta prima di Cherubini, vennero prodotti da una visione della vita inusitatamente violenta, dove stupori e terrori, ansietà e perplessità assumevano cadenze quasi allucinanti.

Lo stesso stato d'animo portò Cherubini ad indagare il mondo armonico, per natura occulto e problematico, e a trarne fuori originalissime essenze. Non per nulla Schumann e altri proclamarono il maestro "il più grande armonista del tempo". La "novità musicale" di Cherubini si affermò anche per il modo tutto speciale di tendere al massimo, senza scampo e quasi in proporzioni ossessive, un determinato stato d'animo.

Con *Médée* si può dire che Cherubini estendesse questa sorta di concentrazione totalitaria ad un dramma intero, creando tutto un universo sonoro in funzione dell'idea fissa di un personaggio e presentando ogni evento esteriore come riflesso dell'anima di quel personaggio, come dominato dalla sua passione accecante e spietata.

Per conseguenza di una tale concezione estetica i tradizionali motivi, i

tradizionali canoni della “varietà” venivano a subire una profonda revisione e venivano sostituiti da una presa di possesso assoluta della personalità drammatica, dalla scoperta di un irrefrenabile demonismo, inteso come intimo motore e come segreto alimento dell'azione. Alla luce di questi principi, il concetto di melodia (specialmente il concetto di melodia vocale) si trasformò radicalmente.



Secondo l'idea di Cherubini, Lodoiska messa di fronte al suo carnefice Durlinski, Medea posta davanti al tradimento di Giasone e all'imminenza di vederlo andare sposo ad altra donna, non potevano "cantare", dacché il canto melodico presume che ogni impressione abbia avuto tempo di sedimentarsi e quasi di contemplarsi nello specchio della distensione lirica.

In quei momenti di vita ingiudicabili da colui o colei che li vive, il canto non poteva essere altro che un diagramma musicale dei loro sussulti nervosi.

Solo l'orchestra aveva diritto di coordinare quei sussulti e di comporli in strutture affinché si potesse più facilmente captarli e ricordarli.

Simili atteggiamenti psicologici si riflessero naturalmente sull'atteggiarsi concreto della materia propriamente sonora, e l'armonia ne derivò nuovi andamenti, con quel continuo tramutarsi delle "parti di mezzo", con quelle continue sospensioni di una cadenza manifestamente preannunciata e quel continuo deviare verso tonalità diverse; si riflessero sul dato fonico, che risultò straordinariamente allargato nei suoi limiti di "piano" e di "forte", di complesso e di semplice, nei toni delle sue tinte, nei contrasti dei suoi volumi.

In un momento in cui l'Europa, agitata dal pensiero romantico, andava inebriandosi nelle vittorie dell'individualismo e nella rivelazione dell'arte come profezia, come superiore mezzo per interpretare l'uomo e la sua esistenza, è logico che Cherubini s'imponesse all'ammirazione dei più alti spiriti come un suscitatore di nuovissime energie.

Anche nel campo della musica sacra Cherubini riprodusse l'impronta di nuovi rapporti tra i fedeli e l'oggetto della fede.

Fattosi più ardito e serrato il colloquio dell'uomo con Dio, fattosi più desideroso di comprendere lo stato dell'uomo innanzi all'immensità del creato, Cherubini, con le tre *Messe da Gloria*, con i due *Requiem* e con la seconda *Messa d'incoronazione*, esprime chiaramente il nuovo misticismo romantico, composto di drammatiche aspettative, di slanci affermativi e di perplessità aggravate nel superbo ascendere della scienza.

Pronto ad espellere il vocalismo dalle sue creazioni sceniche, Cherubini, che certe tendenze analitiche della mente facevano padrone di ogni possibilità contrappuntistica, nelle opere religiose parve restituire a glorie antiche la polifonia vocale dei secoli d'oro.

La conoscenza perfetta della voce umana (strumento musicale e mezzo

espressivo); la capacità di prevedere quello che sarebbe riuscito a "suonare" nel complesso vocalistico e quello che sarebbe risultato privo di splendore, di chiarezza, di perspicuità armonica e contrappuntistica, assistettero Cherubini nella stesura delle sue grandi composizioni religiose

Non si devono, da ultimo, dimenticare i *Quartetti* per archi, irriferribili ai modelli tedeschi sia per la qualità d'invenzione, sia per la condotta tematica, sia per l'impianto fonico: né la *Sinfonia*, ove lo scherzo, in modo speciale, ha un contenuto fra grottesco e rapsodico che non si saprebbe attribuire a nessuno dei maestri precedenti o contemporanei.



In un'epoca in cui la musica cercava ad ogni costo l'espansione e la massima vibrazione dei sentimenti, Cherubini conservò sempre qualcosa di sorvegliato, di misurato, di asciutto, sicché non di rado, le sue immagini apparvero irrisolte e la sua discrezione sembrò mancanza di convinzione.

Negli ultimi anni, la diffidenza verso i fanatismi e verso le enfasi romantiche, il sospetto che tutte quelle effervescenze volessero nascondere una fondamentale debolezza di mestiere, lo trassero a rigidezze accademiche e a manifestazioni pedantesche.

Si formò così, pronta per essere consegnata ai posteri, la leggenda inesatta di un Cherubini professorale e bisbetico: il Cherubini, insomma, di quel *Cours de contrepoint et de fuge*, che va sotto il nome di lui ma che, in realtà, non è opera sua.

Ma è ormai acquisito e pacifico che la musica di Cherubini, scarsamente conosciuta in Italia finora, fu condizione necessaria al formarsi di personalità quali Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gounod, ecc.

In *Démophon*, composto durante l'anno 1788, sono già in atto tutti gli spiriti di quelle Sturm und Drang musicali che caratterizzano i primi due terzi del XIX secolo.

MESSA DELL'INCORONAZIONE

La *Messe du Sacre* di Luigi Cherubini fu scritta per la consacrazione di Carlo X a re dei francesi.

RICCARDO MUTI



La cerimonia, che avvenne nella cattedrale di Reims il 29 aprile del 1825, fu improntata al massimo sfarzo ed alla più grande solennità; con questo rito, ispirato alla liturgia di consacrazione degli antichi re merovingi, la monarchia francese celebrava di fronte all'intera Europa l'inizio di una nuova fase storica, programmaticamente fondata sulla negazione dei valori liberali e borghesi propugnati dalla Rivoluzione, in nome della restaurazione di un assetto arcaico del paese, che aveva i suoi punti di riferimento nella corte, nella nobiltà, nel clero e nell'esercito.

La *Messa* di Cherubini fa dunque parte essenziale di una cerimonia intesa a glorificare l'aspetto sacrale del potere regale, in una cornice di

fasto e di magnificenza nella quale i simboli di un passato arcaico (Carlo X fu unto con l'olio della sacra ampolla fortunatamente ritrovata dopo la Rivoluzione, antichi marescialli di Napoleone gli offrirono la spada di Carlomagno, Talleyrand gli calzò le pantofole bianche ricamate di fiordalisi d'oro) erano utilizzati come espliciti segnali di una radicale svolta storico-politica.

Il tono espressivo e l'impianto strumentale della *Messa* risentono evidentemente della particolarissima occasione celebrativa cui l'opera fu destinata.

L'organico vocale prevede un coro di soprani, tenori e bassi (la mancanza dei contralti non potè essere determinata da occasioni pratiche, quanto dal desiderio di richiamare il simbolo della Santissima Trinità); in due episodi.

L'Offertorio *Propter veritatem* e l'*O salutaris hostia*, il coro è sostituibile, *ad libitum* con tre voci sole. L'orchestra prevede, oltre agli archi, un flauto, un ottavino, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, oficleide (sostituibile con un fagotto), timpani. L'imponenza dello strumentale e soprattutto la tecnica audacissima del trattamento delle singole famiglie strumentali, con l'enfasi del tutto inconsueta conferita ai fiati, la novità della strutturazione del testo sacro in una serie di episodi fortemente contrastanti, anche se unificati da una lucidissima logica formale, spiegano il senso di meraviglia e di sgomento che l'opera produsse per parecchi decenni sugli ascoltatori, e la larga eco che la sua sontuosa monumentalità di concezione (in molti episodi vicina alla *Nona sinfonia* o alla stessa *Missa solemnis* di Beethoven, il quale non a caso considerava Cherubini come il più grande musicista vivente) ebbe sul *Guillaume Tell* di Rossini, su Meyerbeer, su Berlioz e sul *Tannhauser* di Wagner.

Caratterizzata da uno straordinario equilibrio di scrittura e da un timbro che possiede, anche nei momenti di maggior enfasi sonora, una luminosa trasparenza, la *Messa* riesce a fondere la più intensa drammatizzazione soggettiva del testo sacro (così evidente in episodi come l'*Incarnatus* ed il *Crucifixus*) e la più estroversa teatralità, in un tono austeramente contemplativo, insieme sereno e grandioso.

RICCARDO MUTI



Di particolare interesse è il giudizio che Schumann diede nel 1837 della *Messa N. 4 in Do maggiore* di Cherubini, giudizio questo che vale anche per la *Messa dell'Incoronazione*: "La si chiami adatta alla chiesa, stranamente meravigliosa o ch'altro si voglia, qualsiasi termine sarà inadeguato a definir l'impressione che il lavoro produce nel suo insieme, ma ancor più nelle singole parti. Talora la musica, mentre sembra risuonar dalle nuvole, ci fa tremare e rabbrivire. Persino quello che si direbbe mondano, bizzarro e quasi teatrale, appartiene come l'incenso al cerimoniale cattolico, che colpisce la fantasia, in modo che si ha innanzi tutta l'imponenza del rito. In quanto ad arte armonica, la *Messa* sorpassa forse anche il *Requiem in Do minore.....*".

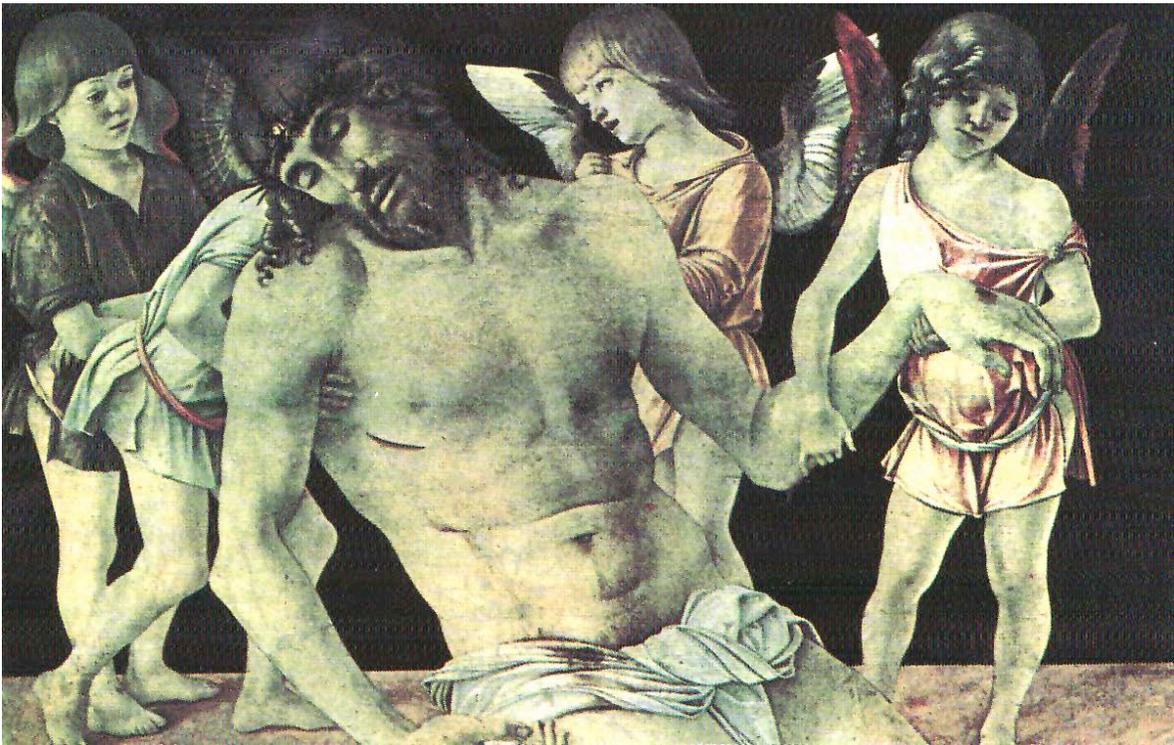
La *Messa* possiede una sorta di appendice strumentale, una *Marche religieuse*, destinata ad accompagnare Carlo X al momento della comunione.

Berlioz ha lasciato un commento entusiastico di questo brano: "La *Marche religieuse* rappresenta l'espressione mistica in tutta la sua purezza, in tutta la sua contemplazione ed estasi cattolica. Traspira unicamente amor divino, fede scevra di dubbi, serenità d'animo in

presenza del proprio creatore. Nessun suono terreno perviene a turbare la sua calma trascendentale che fa spuntare le lacrime sull'occhio di chi l'ascolta. Ma non lacrime così dolci ch'egli vien trasportato al di là della semplice idea artistica, del ricordo del mondo attuale, e permane quasi ignaro della propria emozione. Se mai la parola sublime trovò un giusto impiego, questo è il caso della *Marche religieuse* di Cherubini".

REQUIEM IN RE MINORE

Luigi Cherubini (1760-1842) appartiene a quel folto numero di compositori che la storia non ha ricordato con altrettanto favore quanto l'opinione dei contemporanei avrebbe potuto far credere - quest'uomo che Beethoven chiamò il primo compositore teatrale d'Europa, e più tardi, semplicemente il più grande compositore vivente.



Nato a Firenze, abbandonò la nativa Italia all'età di 24 anni e tre anni dopo si stabilì a Parigi, dove avrebbe passato il resto della sua vita.

La prima metà della sua carriera fu trascorsa per lo più nel mondo operistico e poi, dopo un'interruzione nel primo decennio del secolo quando pareva che la sua carriera di compositore fosse giunta al termine e che si fosse ritirato per poter proseguire i suoi studi di botanica, si dedicò alla musica sacra.

È noto l'aneddoto della sua visita alla tenuta di campagna della Principessa di Chimay nel 1808: mentre si trovava lì gli abitanti del villaggio gli chiesero un pezzo musicale da eseguire in chiesa nel giorno di Santa Cecilia.

Dopo essersi inizialmente rifiutato, scrisse un *Kyrie* e parte di un *Gloria* per la funzione religiosa – il rimanente della sua prima *Messa in Fa maggiore* fu completata nel 1809.

Quanto quest'evento fosse cruciale resta discutibile, ma la sua successiva dedizione alla composizione di musica liturgica, fino ad equivalere, come è stato affermato, ad un'effettiva rinascita come compositore, è evidente di per sé.

E tra le sue opere per chiesa, che comprendono ben cinque *Messe* ed innumerevoli *Mottetti* in latino, regnano supreme le due orchestrazioni del *Requiem*.

La prima, *in Do minore*, fu scritta nel 1816: gli era stata commissionata dal governo l'anno precedente per l'anniversario dell'esecuzione di Luigi XVI.

La carriera di Cherubini toccava allora il vertice - era stato nominato Sovrintendente della Cappella Reale nel 1814 - ed il carattere di universalità di cui seppe dotare la composizione ne garantì un successo immediato e duraturo.

Ben diverso è il caso del *Requiem in Re minore*, scritto molto più tardi, nel 1836. Molti fatti erano successi negli anni che intercorsero. La chiusura della Cappella Reale da parte di Luigi Filippo lo aveva privato del maggior incentivo per la composizione e mentre i suoi doveri quale Direttore del Conservatorio di Parigi andavano assorbendo la maggior parte delle sue energie, lo stimolo creativo sembrava abbandonarlo ancora una volta.

Inoltre, i tempi stavano cambiando e nella Parigi di Berlioz, Chopin e Liszt, egli stava diventando una specie di anacronismo. (Niente, comunque, che giustifichi il feroce attacco di cui Berlioz lo fece

bersaglio nei suoi *Mémoires*).

Nel 1834 l'arcivescovo di Parigi aveva obiettato l'impiego del *Requiem in Do minore* in un funerale perché comprendeva voci femminili. Cherubini decise allora di scrivere una nuova composizione, per il proprio funerale, che potesse ovviare a questa lamentela.

Ne risultò un'opera altamente personale ed unica, scritta per coro maschile a tre parti ed orchestra.

CHERUBINI GIOVANE



La parte del primo tenore era destinata a quella curiosa voce tenorile alta, fino a rasentare quella del controtenore, che a quel tempo era molto comune in Francia, il che significava che il compositore aveva a disposizione un'estensione vocale relativamente ampia con cui lavorare, come pure il timbro ricco ed omogeneo di un coro totalmente maschile.

L'*Introito e Kyrie* riflettono tutto questo nell'orchestra, dove le parti scritte per gli strumenti bassi (fagotti, corni, timpani, violoncelli divisi, e contrabbassi) creano un suono ricco, caldo, pacato e sommesso.

Il *Kyrie* si apre in tonalità maggiore, ma il postludio orchestrale rispinge la musica in quella minore. Dopo una breve introduzione, in cui un grandioso tema si innalza suonato dai violoncelli, viene cantato il *Graduale* (pianto, come l'*Introito*) interamente senza accompagnamento.

Le voci si soffermano sull'accordo finale in La maggiore: quindi, introdotto da una sfrecciante scala ascendente suonata dalle sezioni alte degli archi, prorompe il *Dies irae*. Questa è la prima volta che il ripieno orchestrale e vocale *tutti* viene udito, e l'effetto è elettrizzante.

Durante tutti i brani meno movimentati si alternano momenti drammatici ed appassionati, la sezione finale, "*Pie Jesu*", volgendo alla tonalità maggiore, ancora una volta viene contestata dall'orchestra.

Il movimento centrale è uno stupendo brano di scrittura drammatica.

L'*Offertorium*, infine, ci riporta risolutamente al modo maggiore, ed è questo un bell'esempio della caratteristica maniera di Cherubini di accostare brani di ampia armonia diatonica a quelli di intenso cromatismo.

Il *Sanctus*, pure in maggiore, è anche più grandioso: l'ampia apertura armonica dà quasi la sensazione di un lungo accordo in Si bemolle maggiore. Il *Pie Jesu*, la parte più serena del lavoro, ci riconduce al modo minore come pure allo stile a cappella del *Graduale*, ma questa volta con delle brevi intromissioni dei legni.

L'avvio tripartito dell'*Agnus Dei* viene accennato ogni volta dagli archi con una scala cromatica ascendente, dopo di che la musica volge altrove per riprendere l'atmosfera dell'inizio del lavoro.

Per la terza ed ultima volta, le voci s'innalzano cercando di affermare la tonalità maggiore, ma, con pessimismo caratteristico dell'intero lavoro, nel postludio finale l'orchestra scende nuovamente ad un Re minore, per terminare dove aveva iniziato.

REQUIEM IN DO MINORE

Cherubini si era stabilito a Parigi nel 1787, cedendo alle insistenze del suo compatriota Giovanni Battista Viotti. Faceva già parte, durante la grande rivoluzione, dei musicisti più celebri di Francia, accanto a Gossec, Grétry e Méhul e fu nominato professore (uno dei cinque in carica) nel 1795 al Conservatorio di musica appena fondato; ne fu il direttore dal 1822 al 1842. Con una grande abilità politica, Cherubini riuscì a consolidare e ad ampliare il suo prestigio a Parigi malgrado i successivi cambiamenti del governo.

Il fatto che fu proprio Cherubini, un italiano, a far approvare un decreto che proibiva ai musicisti stranieri di accedere al conservatorio (il giovane Franz Liszt, tra gli altri, si vedrà rifiutare la domanda di ammissione) dimostra il suo carattere alquanto spietato.



Inoltre Cherubini, come tutti gli opportunisti, seppe sempre adeguarsi alle necessità del momento; sebbene avesse celebrato la rivoluzione che doveva portare al patibolo Luigi XVI nel 1793, scrivendo, tra il 1790 ed il 1800 opere quali l'*Hymne à la fraternité* (Inno alla fraternità) ed il *Chant républicain* (Canto repubblicano). Nel 1816, su richiesta di Luigi XVIII, compose il *Requiem in Do minore* per coro misto a quattro voci ed orchestra destinato ad una festa commemorativa in onore del Borbone decapitato.

L'*introitus*, *Requiem aeternam* (larghetto sostenuto), inizia nei bassi con una figura di violoncelli e di fagotti; l'atmosfera lugubre del movimento è accentuata dalla strumentazione: i violini tacciono; a parte i fagotti Cherubini usa solo i corni come strumenti a fiato.

Nel *Graduale*, *Requiem aeternam* in Sol minore che segue (andantino), l'accompagnamento è limitato agli alti, violoncelli e contrabbassi.

L'effetto dell'attacco degli ottoni all'unisono, che intonano il *Dies irae* (allegro maestoso), seguito da un colpo sordo di timpano, è ancora più grandioso.

La concezione formale di questo movimento che inizia con un canone serrato di voci di donne e di uomini che sembrano bisbigliare, fa pensare, con la sua potenza drammatica, al compositore di opere che fu Cherubini, all'autore di *Médée* e degli *Abencérages*.

L'*Offertorium*, *Domine Jesu Christe* (andante) inizia con una marcia energica; Cherubini diede al verso finale *Quam olim Abramae promisisti*, la forma di una doppia fuga (poco allegro) che rappresenta un capolavoro di contrappunto.

E d'altronde è proprio questo attaccamento accademico alle tecniche polifoniche che rese il giovane Hector Berlioz nemico dichiarato di Cherubini.

Dopo un breve *Sanctus* in La bemolle maggiore, risuona il *Pie Jesu* (larghetto) nella stessa tonalità. Come nel caso dell'*Introito* i violini sono assenti; tuttavia l'atmosfera generale del movimento non è lugubre, ma piuttosto soffusa di una muta desolazione.

L'*Agnus Dei* finale (sostenuto) torna alla tonalità principale in Do minore e, dopo un avvio angosciato, va placandosi ed attenuandosi per spiegarsi infine in un accordo perfetto in Do maggiore "Come se i fedeli mormorassero con voce monotona le loro orazioni funebri".

Il *Requiem* di Cherubini fu pubblicato subito dopo la sua composizione e fu spesso eseguito durante feste commemorative o funerali, in occasione,

tra l'altro, delle esequie di Francois Adrien Boieldieu.

L'opera ottenne una rapida diffusione in Germania grazie all'abbondanza delle società corali. Il 23 marzo 1820 risuonò per la prima volta al *Gewandhaus* di Lipsia ed in quella occasione si fece scivolare tra il *Dies irae* e l'*Offertorium* un concerto per violino di Viotti ed una Sinfonia di Bernard Romberg.

Nel novembre 1834 Felix Mendelssohn-Bartholdy diresse la rappresentazione organizzata dal *Musikverein* di Dusseldorf; vent'anni più tardi, la *Singakademie* di Berlino se ne impadronì.

Nel 1836, il *Requiem in Do minore* di Cherubini fu seguito da un secondo *Requiem in Re minore*, per coro di voci maschili e grande orchestra, destinato ai suoi stessi funerali.

RICCARDO MUTI



LODOISKA

Lodoiska "Comédie-heroique" in tre atti su libretto di Fillette Loreaux, tratto dal romanzo "Vie et amours du chevalier da Faublas" di Louvet de Coudray.

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre Feydeau, 18 luglio 1791.

L'esordio di Cherubini a Parigi fu difficile: il suo *Demophon* (1788) fu un chiaro insuccesso. Allora tentò la carta dell'"opéra-comique" che stava trapassando dall'opera comica propriamente detta verso un genere più vasto, non strettamente (o meglio esclusivamente) legato alla comicità.

Tanto è vero che questa viene definita "Comédie-héroïque", quasi un'area di passaggio ideale tra l'ironia e l'eroismo, che aveva ed avrebbe acquistato un suo spazio importante e ben definito.

In quest'ambito non si può non citare il capolavoro assoluto rappresentato dal *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, dato alcuni anni prima e definito "dramma giocoso".

Il tema prescelto per l'opera di Cherubini ricalca quello di almeno una dozzina di altre opere, precedenti e seguenti, tra cui alcune piuttosto importanti.

Tra queste l'omonima opera di Simon Mayr, il *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, e *Torvaldo e Dorliska* di Gioacchino Rossini, anche se con diverse variazioni nella trama.

Lodoiska di Cherubini fu un grande successo, gli diede fama e gli schiuse la carriera che sembrava arrivata ad un punto cruciale.

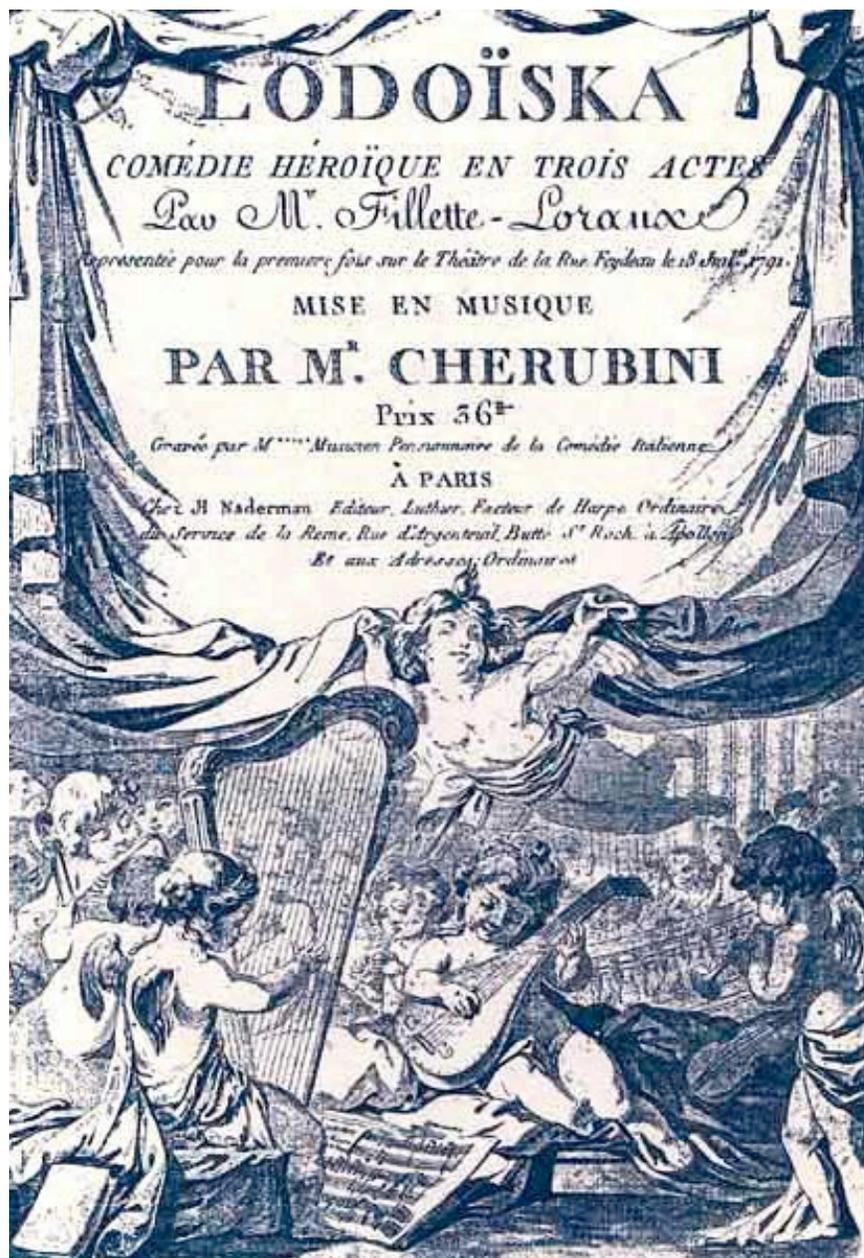
Il tema delle trame complicate ed in qualche modo poco credibili, con travestimenti, contrattempi ed impedimenti al ricongiungimento degli amanti, ma che alla fine si risolvono con la condanna del cattivo e la gloria dei buoni, non erano per nulla una novità.

In tutta l'opera, il ballo ed il teatro sia barocco che settecentesco si ritrova questo filone, magari ispirato ai classici e risolto da *déi ex machina* o personaggi idealizzati (per es. da imperatori romani "buoni").

Qui si profila comunque un'atmosfera specifica, che costituisce in qualche modo un filone a sé stante. La tensione drammatica (che a volte passa sopra gli aspetti anche secondari ma che riecheggia l'originario sapore comico della commedia) e la scrittura orchestrale innovativa per

un'opera lirica di questo genere, furono dunque ben compresi dal pubblico, mostrando così che (per via di questa e molte altre opere) i tempi erano maturi per traghettare l'opera settecentesca verso quella del mondo romantico.

MANIFESTO PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE



La trama

Dourlinski è un barone malvagio a cui è stata affidata in modo malaccorto la giovane Lodoiska. Da par suo, il cattivo barone tenta di sposarla anche se non è riamato.

Lodoiska infatti ama Floreski, che la riamava, ma un impedimento di ordine politico si è frapposto in passato al loro amore.

L'amato giunge in prossimità del castello da dove Lodoiska da una torre invoca aiuto.

Floreski ed il servo Varbel si travestono, si fingono fratelli della giovane e chiedono di poterla portar via. Tuttavia vengono smascherati ed imprigionati.

Tutto sembra perduto quando i tartari (che peraltro sono in debito con il generoso Floreski) assaltano il castello, lo conquistano e riportano le cose al loro posto: Dourlinski viene imprigionato e la coppia di amanti può alla fine ricongiungersi.

LES DEUX JOURNÉES

Una "pièce-de-sauvetage"

Il libretto di Jean-Nicolas Bouilly si basa su una vicenda vera dell'epoca del Terrore giacobino, quando un impiegato venne salvato dalla morte da un portatore d'acqua.

Si trattò di una "lezione d'umanità", come scrisse Bouilly nelle sue *récapitulations* del 1836, e non d'una presa di posizione politica antirivoluzionaria.

Per questa ragione egli spostò l'azione al 1647, quando il cardinale Giulio Mazzarino, su ordine del principe Luigi Condé, ordinò l'esecuzione dei membri del partito aristocratico.

La prima rappresentazione dell'opera di Cherubini ebbe un successo straordinario.

Essa rimase in cartellone all'Opéra-Comique fino al 1830, e venne ripresa nel 1842.

BOZZETTO



Ebbe successo anche fuori dalla Francia: nei paesi di lingua tedesca entrò ben presto in repertorio.

A cavallo del secolo l'interesse venne meno, e si tentò di intervenire con rielaborazioni ed attualizzazioni. Ma nonostante questo, nel Novecento l'opera è caduta nel dimenticatoio.

Il contenuto fondamentale di quest'opera è il pensiero umanitario: si deve soccorrere ogni essere umano in pericolo indipendentemente dalla sua origine e dalla sua posizione sociale.

Nobiltà d'animo e spirito di sacrificio dalla parte dei salvatori, orrore e terrore mortale dalla parte dei minacciati, offrivano al compositore un'abbondanza di sentimenti umani e varie opportunità per realizzare raffinate figure musicali nel segno della morale illuministica.

L'opera di Cherubini fu altamente apprezzata sia da Beethoven, sia da Carl Maria von Weber.

La tipologia narrativa del *Fidelio* di Beethoven è modellata sulla *pièce-de-sauvetage* di Cherubini - una presenza riconoscibile anche in singoli elementi formali come l'adozione della tecnica del melologo.

Del resto, è al librettista di Cherubini, Jean-Nicolas-Bouilly che si deve il primo *Fidelio*, il quale, musicato da Pierre Gaveaux, giunse sulle scene parigine nel 1798.

Quando Cherubini - con la sua raffinata orchestrazione, l'efficace utilizzo di mezzi stilistici di grande energia drammatica e l'inserimento di canti strofici popolari - sia servito di modello ed abbia influenzato i compositori della sua epoca, è dimostrato dalla musica scritta sul medesimo soggetto da Jean Frederic Auguste, Simone Mayr, Thomas Attwood e Paolo Fabrizi.

La trama

Atto I

Appartamento di Mikéli a Parigi

Antonio deve sposare il giorno dopo la figlia di un ricco proprietario, Angelina. Per provare l'uguaglianza di tutti e la necessità della nobiltà d'animo, egli racconta di come, un giorno, un nobile salvò un savoiaro dalla morte per assideramento, e di come questi riuscì a ricambiare liberando il nobile dal carcere.

Egli stesso è stato salvato dalla morte per fame da un nobile straniero. Mikéli, padre di Antonio, ha animo nobile, ed intende proteggere dalle persecuzioni di Mazzarino il conte Armand e la moglie. Li nasconde in casa sua facendoli passare per un portatore d'acqua ed una savoiarda; nemmeno durante una perquisizione domiciliare essi vengono scoperti. Antonio riconosce nel conte il suo salvatore d'un tempo.

Atto II

Una piazza davanti al corpo di guardia di una porta della città

Nelle vesti di Marcellina, ed accompagnata da Antonio, la contessa di mattino presto tenta di varcare la porta, ma viene fermata, e le viene vietato di procedere poichè la descrizione del lasciapassare non corrisponde alla sua persona.

Interviene l'ufficiale che il giorno prima aveva diretto la perquisizione in casa di Mikéli, e, identificata falsamente la contessa con la figlia del portatore d'acqua, la fa passare.

Mikéli, come al solito, segue con la sua botte d'acqua sul carro.

Interrogato sulla coppia di nobili ricercati, egli spedisce gli inseguitori su una pista falsa.

In questo modo il conte può uscire indisturbato dalla botte e fuggire a Parigi.

FOTO DI SCENA



Atto III

Regione campestre ai margini del villaggio di Gonesse

Antonio ha messo in salvo il conte e la contessa in casa di suo suocero.

Durante le feste nuziali gli abitanti del villaggio donano alla sposa Angelina delle colombe come simbolo d'amore, ma ecco che alcuni soldati italiani occupano il villaggio e prendono alloggio in casa di Semos.

Il conte deve nascondersi nella cavità di un albero.

La moglie Constance gli porta da mangiare, ma viene spiata e catturata dai soldati.

Armand sente le grida d'aiuto e viene tirato fuori dal suo nascondiglio. All'ultimo minuto, Mikéli, accompagnato da soldati francesi, salverà i due dalla morte: con l'appoggio dei borghesi parigini, è riuscito ad ottenere dal re la grazia per la coppia di nobili, che tutti stimano.

Adesso nulla si oppone più alla festa nuziale di Angelina ed Antonio.

LES ABENCÉRAGES

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Victor-Joseph-Etienne de Jouy, dal romanzo Gonzalve de Cordoue di Jean-Pierre Claris de Florian

ou L'étendard de Grenade Tragédie lyrique in tre atti

Prima:

Parigi, Opéra (Académie impériale de musique), 6 aprile 1813

Personaggi:

Noraïme, principessa della casata degli Zégri (S); Almansor, nobile guerriero della casata degli Abencérages (T); il visir Alémar, della casata degli Zégri (B); Alamir (Bar) e Kaled (T), nobili della casata degli Zégri; Abderam, presidente del Senato e del Tribunale (B); Oктаïr, guerriero (Bar); un araldo (B); Egilone, confidente della principessa (S); un trovatore (T); Gonsalvo, generale spagnolo (T); membri delle due casate, Mori, Spagnoli, trovatori, dame di corte, popolo, guerrieri.

Quasi un *grand-opéra* ante litteram, questo lavoro monumentale condivide quella tendenza alla *grandeur* dell'opera francese di inizio secolo ben rappresentata dalle opere di Spontini (per il quale era stato proprio l'autore di questo libretto a firmare la *Vestale*).

La trama

Atto primo

Il giovane guerriero Almansor e la principessa Noraïme progettano le proprie nozze, ostacolati dalla casata della ragazza, gli Zégri, che non vedono di buon occhio la parentela con un Abencérage. Arriva il giorno delle nozze, ma proprio durante il banchetto giunge la notizia della ribellione di una tribù. Almansor parte all'istante per sedarla, portando con sé il sacro stendardo di Granada, la cui perdita verrebbe punita con l'esilio.

Atto secondo

Almansor torna vincitore, ma senza stendardo. Benché racconti di averlo affidato, quando la vittoria era ormai certa, al compagno Okaïr, viene condannato all'esilio.

STRALCIO DELLO SPARTITO

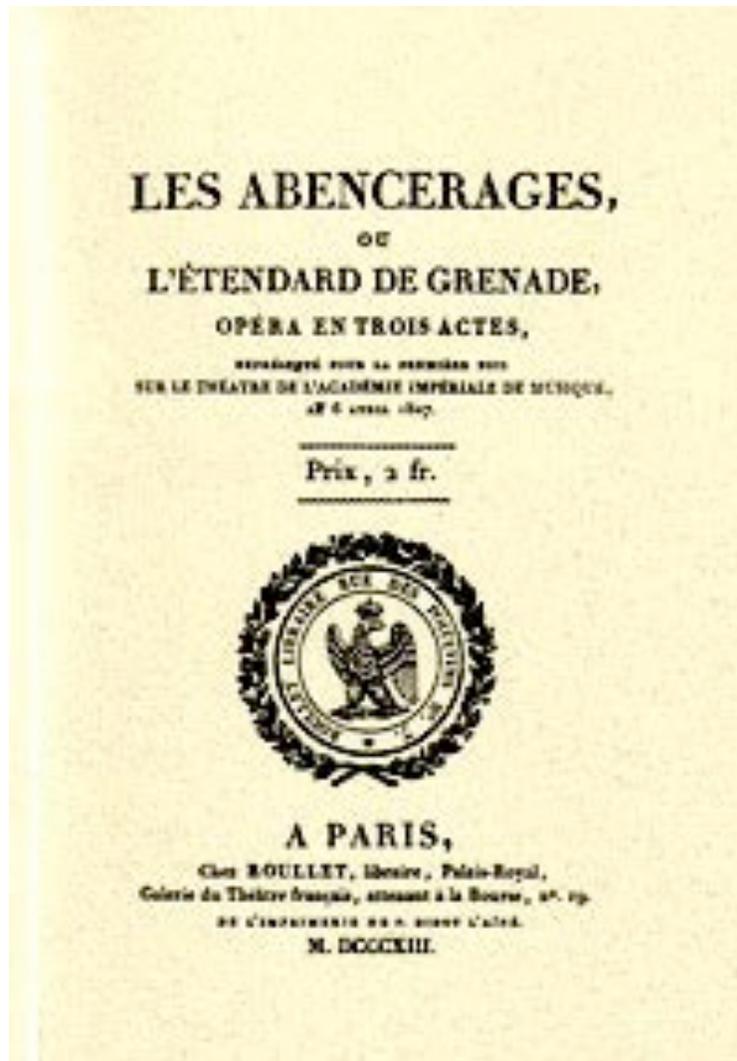
The image shows a page of a musical score for the Overture of the opera *Die Abenceragen* by Luigi Cherubini. The title "OUVERTURE zur Oper Die Abenceragen." is centered at the top, with the composer's name "Luigi Cherubini." to the right. The tempo is marked "Largo." and the time signature is 3/4. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Clarinetti in C, Fagotti, Corni in D, Corni in G, Trombe in D, Alto Tenore, Basso, Timpani in D.A., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, it says "Overtures N° 60. S.E. 3340 Ernst Eulenburg, Leipzig."

Atto terzo

Durante la notte Almansor raggiunge Noraïme nei giardini dell'Alhambra, dove la principessa disperata è in preghiera sulla tomba della madre. I due decidono di fuggire, ma vengono catturati dagli Zégri, che imprigionano Almansor e lo condannano a morte: il mattino seguente sarà gettato da una rupe, se nessun campione si batterà per lui contro Alamir nel giudizio di Dio. Inaspettatamente, un cavaliere mascherato si presenta alla contesa: dopo aver sconfitto Alamir si rivela il generale Gonsalvo, che ha recuperato lo stendardo e scoperto le prove del tradimento di Oктаïr. Questi, su ordine degli Zégri, aveva nascosto lo stendardo affidatogli da Almansor che, scagionato, può finalmente unirsi in matrimonio con Noraïme, mentre gli autori della congiura vengono arrestati.

All'interno di uno spettacolo vasto, che sfrutta la moda dei soggetti di Spagna, luogo romantico delle passioni (nel 1831 Chateaubriand pubblicherà *Le Dernier des Abencérages*), Cherubini trova momenti di grazia nella solennità profonda dei cori nei finali d'atto, nel trattamento dell'orchestra e nell'invenzione melodica sempre affascinante, varia, raffinata e di vivacità sorprendente. Notevoli anche le danze dell'opera, tra cui un caratteristico bolero nel balletto finale, alcune variazioni sul tema della *follia* e l'interessante balletto durante la festa nuziale, in cui Gonsalvo ed un coro di trovatori intervengono ad accompagnare le danze con il canto.

Nonostante il successo alla 'prima', presenti in sala Napoleone e Maria Luisa, l'opera, ammirata da Berlioz, Mendelssohn e Spontini (che la diresse a Berlino), non riuscì ad entrare mai in repertorio.



ALI BABA

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Mélesville [Joseph-Anne-Honoré Duveyrier] ed Eugène Scribe, da Le mille e una notte

ou Les quarante voleurs Tragédie lyrique in un prologo e quattro atti

Prima:

Parigi, Opéra, 22 luglio 1833

Personaggi:

Ali Baba, ricco mercante di Isfahan (B); Délia, sua figlia (S); Morgiane, schiava confidente di Délia (S); Nadir, amante ricambiato di Délia (T); Abul-Hassan, esattore capo delle imposte (B); Urskan, capo di una banda di ladroni (B); Thamar, suo vice (B); Calaf, tesoriere della banda (T); Phaor, schiavo di Ali Baba (Bar); il narratore (rec); ladroni, soldati, funzionari di dogana, schiavi e schiave, popolo.

Con *Ali Baba* Cherubini si accosta per l'ultima volta al teatro, prima di ritirarsi nuovamente nell'isolamento degli ultimi anni, da cui usciranno pensosi lavori come il *Requiem* in Re minore.

La trama

Prologo

Al ritorno da un lungo viaggio, Nadir scopre il nascondiglio del tesoro della banda di Urskan: una grotta che viene aperta e richiusa alla parola 'sesamo'. Se possedesse quel tesoro il ragazzo sarebbe in grado di ottenere in sposa Délia, figlia del ricco mercante Ali Baba.

Atto primo

Nadir si presenta da Ali Baba con una grossa somma di denaro, che gli consente di prevalere sull'offerta già fatta da Abul-Hassan per la mano di Délia. Ali Baba concede che i ragazzi si sposino.

Atto secondo

Mentre tutti sono ancora sconcertati per l'improvvisa ricchezza di Nadir, si viene a sapere che Délia è stata rapita dai ladroni. Una piccola spedizione viene organizzata per salvarla.

Atto terzo

I ladroni hanno portato la ragazza nella spelonca. Vi si reca anche Ali Baba ma, dimenticando la parola magica, vi resta imprigionato; catturato dai ladroni, viene chiesto per lui un enorme riscatto.

Atto quarto

Calaf e Urskan si presentano alla dimora di Ali Baba travestiti da mercanti, trasportando tutta la banda nascosta in alcune balle di merce. Ali Baba e Nadir, che hanno notato il trucco, chiedono aiuto ad Abul-Hassan che, responsabile della dogana, manda a bruciare le balle non sdoganate, mentre i due capi della banda vengono arrestati.

FOTO DI SCENA



Per il suo ritorno all'Opéra, Cherubini sceglie di rimettere mano ad un lavoro lasciato incompiuto nel 1793, *Koukourgi*, rivisto drasticamente da Scribe e Mélesville (il padre di quest'ultimo era stato l'autore del libretto originario); il compositore scrisse la musica *ex novo*, conservando soltanto una marcia di banditi, due terzetti ed un duetto. Si tratta di una partitura di dimensioni imponenti, che alterna una varietà considerevole di situazioni musicali: il registro buffo nel sestetto all'inizio del quarto atto, il belcanto della protagonista nella cavatina del terzo atto (con corno inglese obbligato), il declamato e l'arioso, pervasivi al punto da suscitare le critiche dei contemporanei.

La mancanza di contorni definiti tra i pezzi chiusi, insieme all'utilizzo spregiudicato dell'orchestra (dove timpani, tromboni, contrabbassi, grancassa ed armamentario 'turco' vengono impiegati con grande violenza espressiva), ha fatto parlare alcuni musicologi di anticipazioni wagneriane; nel duetto Ali-Nadir, notevole per la descrizione musicale dei sacchi d'oro, si è voluto ravvisare un precedente dell'incantesimo del fuoco nella *Valchiria*.

ANACRÉON

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di C.R. Mendouze

ou L'amour fugitif Opéra-ballet in due atti

Prima:

Parigi, Opéra, 4 ottobre 1803

Personaggi:

Anacréon (T); Corine (S); Vénus (S); l'Amour (S); Bathille, amico di Anacréon (T); Glycère, sua amata (S); Athanaïs, amica di Corine (S); due schiave (S, A); danzatori e danzatrici, schiavi e schiave.

Dopo un decennio di trionfi continui nell'agone dell'*opéra-comique* (*Lodoïska*, *Médée*, *Les deux journées*) il ritorno di Cherubini nel campo concorrenziale dell'Opéra, con *Anacréon* e dopo quindici anni

di assenza, fu un fiasco completo; non si andò oltre la settima rappresentazione, e non solo per ragioni contingenti. Il soggetto era completamente alieno da quei temi di impegno e tensione morale che caratterizzavano il teatro repubblicano dell'epoca e che, rappresentando le eroiche virtù dell'amor patrio e della responsabilità individuale, andavano mietendo successi; il tempo dell'*Anacréon chez Polycrate* di Grétry, messo in scena solo pochi anni prima, era già lontano.

FOTO DI SCENA



Ma Cherubini inseguiva probabilmente un fantasma personale: la figura dell'antico poeta lo aveva già spinto a mettere in musica due sue odi, in una raccolta a stampa pubblicata dal filologo Jean-Baptiste Gail, insieme ad altre liriche intonate da Méhul. Il passaggio però dalla poesia delle odi *Lo straniero* e *La colomba* al palcoscenico dell'Opéra (ribattezzata allora Théâtre de la République) fu fatale all'immagine di Anacreonte presso i contemporanei; la rappresentazione di questo eroe decadente, simbolo malinconico del rimpianto tempo passato, del trascorrere della vita tra

piaceri veementi eppure effimeri, apparve a qualcuno come il ritratto d'«un vieux débauché déguisé en héros d'opéra».

La trama

Atto primo

Nel cuore della giovane etèra Corine si agita una violenta passione per il celebre poeta Anacréon. Mentre si prepara una festa per il cinquantesimo compleanno del glorioso personaggio, la ragazza prega il dio Amore perché il suo affetto venga corrisposto. Non sa che in realtà Anacréon è già innamorato di lei, ma crede la differenza di età un ostacolo troppo grande. Nel segno dell'amore si danza e si canta, quando scoppia improvvisamente un temporale, durante il quale un piccolo ospite si presenta fradicio alla porta di Anacréon: senza che il padrone di casa possa sospettarlo, si tratta di Amore, dio bambino irrequieto, volitivo ed indisciplinato che ha eluso il controllo della madre Venere. Prima che l'infuriare della tempesta provochi una fuga generale, il nuovo arrivato riesce ad esercitare il suo fascino su tutti i presenti.

Atto secondo

Amore dapprima commuove Anacréon con il racconto della sua infanzia infelice, quindi, con un comportamento irriverente e malizioso, imprime alla vita di tutti i personaggi un ritmo sino ad allora sconosciuto, riaccendendo la passione dei due infelici innamorati, così come quella di Glycère e Bathille. Ma, mentre si sta svolgendo una seconda festa, giunge un messaggio di Venere che avverte della fuga del figlio e promette a chi lo catturi una ricompensa straordinaria: l'esaudimento di ogni desiderio. Non occorre molto ai convitati per individuare l'ospite in incognito, che viene prontamente immobilizzato ed impacchettato per l'arrivo della madre. Ma, si sa, i lamenti d'Amore sono sempre commoventi, e presto il piccolo impostore viene restituito alla libertà. Non per molto, tuttavia, perché il suo comportamento insolente gli frutta una nuova cattura; questa volta viene legato alla beneaugurante statua della Sapienza. Venere sarà ben lieta di esaudire il duplice desiderio di Anacréon: che ciò che gli rimane da vivere sia dedicato al culto della bellezza, e che Corine ricambi l'amore del vecchio poeta.

Interamente musicata (senza cioè i dialoghi parlati tipici dell'*opéra-comique*), *Anacréon* si distingue per un chiaro debito verso il sinfonismo viennese. Da Haydn, ma soprattutto da Mozart (del quale Cherubini aveva da poco organizzato l'esecuzione del *Requiem* al Conservatorio di Parigi) il compositore mutua quel libero gioco con le forme musicali che consiste nella elaborazione di temi concepiti anzitutto per gli strumenti: l'orchestra diventa, ben aldilà di ogni sua precedente esperienza, prima protagonista della partitura.

BOZZETTO



I maggiori pregi dell'opera vanno ricercati nella trama delle sofisticate introduzioni orchestrali, di grande densità espressiva (come avviene per l'ingresso in scena di Anacréon, preceduto dal timbro inconfondibile dell'arpa, a simboleggiare la lira del poeta); nei numerosi brani puramente strumentali, come il temporale, l'ouverture è l'esemplificazione dei quattro generi di danza, colti ora attraverso il delicato gioco degli archi, ora tramite la contrastante sezione riservata ai fiati; negli incisi tematici che circolano numerosi tra i recitativi;

nell'alternarsi incalzante di atteggiamenti e sentimenti estremamente diversificati all'interno della stessa scena; nella bellezza dell'invenzione melodica, da taluni accostata a quella delle composizioni cameristiche brahmsiane.

In *Anacréon* la linea melodica si presenta generalmente in sé conclusa, circolare, nobile e composta, ma anche malinconicamente ripiegata su se stessa: persino quando Corine, nell'atto primo, intona la canzone-rondò "Jeunes filles aux regard doux" che l'anziano innamorato le ha dedicato, il cui testo invita le donne ai piaceri dell'amore, è chiaramente avvertibile una vena di inquietudine; oppure si considerino la forza evocativa del canto di Anacréon "Je n'ai besoin pour embellir ma vie", l'accorata dichiarazione di Corine "Tout mon coeur est à toi", la natura dissimulante ed ambigua degli interventi di Amore nell'atto secondo (ad esempio l'aria "Mon père est vieux").

In particolare è la celebre ouverture (Introduzione) a dover essere considerata una pagina sinfonica autonoma, fortemente caratterizzata e di primissimo piano: in un solo tempo, Allegro preceduto da un Largo assai introduttivo, è strutturata secondo principi indipendenti dalla canonica forma-sonata. I suoi tre temi contrastanti (che alternano solennità, quieta serenità e gioia sfrenata) vengono esposti tutti in Re maggiore.

Il secondo tema, in particolare, riceve un rilievo straordinario, innestato su un climax di vigore beethoveniano, trattenuto 'sulla scena' per più di cinquanta battute nella sonorità di un irrealistico 'pianissimo' e ripreso in seguito anche durante l'opera (nell'episodio del temporale); né gli altri due temi sono da meno, come dimostra la loro dotta combinazione in contrappunto doppio o l'utilizzo del terzo tema per vivacizzare la seconda scena del primo atto.

L'ouverture non mancò di venir notata da Berlioz e da Weber, che la definì 'Champagnerleben', una festa del movimento, «scintillante e piena di splendido fuoco».

L'opera ha conosciuto nuova vitalità negli ultimi decenni: nel 1973 è stata eseguita a Torino dall'orchestra Rai, mentre nel 1983 si è avuta alla Scala la prima rappresentazione moderna (direttore Gianandrea Gavazzeni).

LE CRESCENDO

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Charles A. Sewrin [C. A. de Bassompierre]

Opéra-bouffa in un atto

Prima:

Parigi, Opéra-Comique, 1° settembre 1810

Personaggi:

il capitano Bloum (T); Sofia, sua nipote (S); il maggiore Frankenstein (B); Alfonso, suo nipote (T); Filippo, servitore di Alfonso (B); popolo.

La piccola farsa ruota attorno alla fobia per i rumori (elemento in parte autobiografico per il discretissimo Cherubini), che ispira al compositore una caratterizzazione alquanto originale dei personaggi.

La trama

Il ricco maggiore Frankenstein, uomo particolarmente sensibile ai rumori, si è innamorato della bella Sofia, nipote del capitano Bloum, suo vicino. Mentre quest'ultimo, tutore della ragazza, sta considerando con favore le nozze, giunge il nipote del maggiore, Alfonso, accompagnato dal servitore Filippo. Alfonso ama Sofia e, ascoltandone di nascosto un colloquio con lo zio, apprende con stupore che la ragazza è pronta ad accettare la mano del maggiore. Quest'ultimo resta però inorridito all'idea di un ballo che la futura sposa vorrebbe organizzare. Mentre infuriano i rumori (al popolo che si è radunato a festeggiare si aggiungono i clangori di una banda militare), il maggiore, profondamente infastidito, non può che fare intervenire il nipote. Affrontando la furia della ragazza, l'anziano militare riesce a convincerla a desistere dalle intenzioni nuziali originarie ed a sposare in sua vece Alfonso. Il piano segreto di Sofia, che aveva architettato tutto così bene approfittando dell'odio del maggiore per la confusione, si conclude quindi con pieno successo.

La figura del maggiore gabbato ed ingannato, pur nella tipica configurazione buffa della sua parte, risente di una vena di malinconia

che induce più alla compassione che alla derisione. Attorno a questo vecchio goffo ed infelice (parente prossimo del Don Pasquale donizettiano), la musica produce il clamore organizzato da Sofia.

CHERUBINI



Il carattere chiassoso dell'astuta ragazza viene pubblicizzato dal servitore Filippo in un'aria sostenuta dal fragore della grancassa e degli ottoni, mentre l'apoteosi del baccano viene raggiunta nella scena corale, nel corso della quale il piano di Sofia entra finalmente in azione. Tuttavia, poca fortuna arrise alla farsa: all'epoca oggetto di aperte critiche per il suo soggetto, non entrò mai stabilmente in repertorio.

FANISKA

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Joseph Sonnleithner, da Les Mines de Pologne di René-Charles-Guilbert de Pixérécourt

Opéra-comique in tre atti

Prima:

Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 25 febbraio 1806

Personaggi:

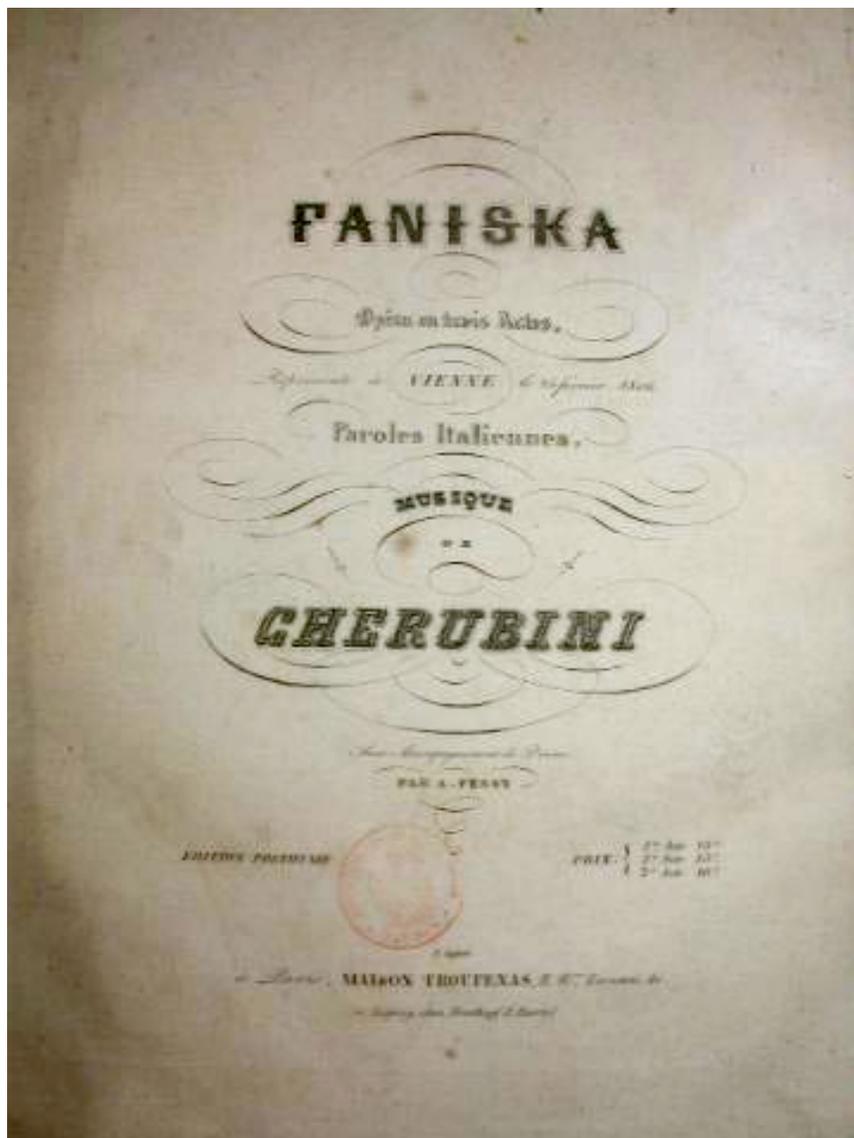
Rasinski, starosta di Rava (T); Faniska, sua moglie (S); Hedwig, sua figlia (S); Zamoski, starosta di Sandomir (B); Oranski, capo dei cosacchi al servizio di Zamoski (B); Moska, servitrice di Zamoski (S); Rasno, suo nipote (T); Manoski, un amico di Rasinki (T); due ufficiali dei cosacchi (T, B); cosacchi, guardie, servitori, contadini e contadine.

L'opera venne commissionata a Cherubini per il viennese Teatro di Porta Carinzia. È possibile che il compositore abbia messo in musica, una volta giunto nella capitale austriaca, un libretto italiano, poi tradotto in tedesco da Sonnenleithner.

La trama

Atto primo

Zamoski ordina al suo luogotenente Oranski di rapire Faniska, l'affascinante moglie di Rasinski, di cui è innamorato. La donna viene condotta al castello di Sandomir insieme alla sua bambina e, con l'aiuto della serva Moska, riesce a fatica a difendersi dalle insidie dei rapitori. Nel frattempo giunge al castello suo marito, travestito da messaggero, ma è ben presto smascherato. Alla coppia, che non intende separarsi, viene destinata la buia prigione sotterranea del castello.



Atto secondo

Malgrado il generoso impegno e l'aiuto del nipote Rasno, Moska non riesce a liberare i due sposi: anzi, in conseguenza del fallito piano di fuga, i fuggitivi catturati sono ora in pericolo di morte.

Atto terzo

L'evasione finalmente riesce, grazie ad un ulteriore intervento di Rasno. Le truppe di Rasinski sono state informate degli avvenimenti e muovono contro il castello di Sandomir. Negli scontri Zamoski muore, mentre Oranski, prigioniero, verrà sottoposto a giudizio.



Cherubini, forse perché ospite della città di Haydn, Mozart e Beethoven (quest'ultimo ebbe occasione di assistere alla rappresentazione dell'opera), sembra volersi cimentare con i grandi classici, abbandonando il suo consueto stile, che tanti successi aveva mietuto in tutta Europa, e scrivendo invece una partitura irta di complessità contrappuntistiche, quasi in onore allo stile strumentale viennese.

L'attento Weber - di solito entusiasta ammiratore delle opere di Cherubini - giudicò il lavoro «più una splendida sinfonia con canto che non un'opera drammatico-musicale». Nonostante questi palesi limiti (e quelli della vicenda, con i suoi ripetuti, goffi tentativi di fuga), l'opera - il cui tema ricalca quello di gran moda di *Lodoïska* - nel giro di tre anni raggiunse otto città dell'Europa centrale; persino Mikhail Glinka scrisse delle Variazioni per pianoforte su uno dei temi dell'opera.

PIMMALIONE

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Stefano Vestris, da Rousseau e Antonio Simone Sografi

Dramma lirico in un atto

Prima:

Parigi, Tuileries, 30 novembre 1809

Personaggi:

Pimmalione (S), Galatea (S), Amore (S), Venere (A); allievi di Pimmalione, seguito di Venere.

La scène lyrique Pygmalion, di cui Jean-Jacques Rousseau scrisse il testo ed in parte la musica, godette di straordinaria fortuna in Germania ed in Italia. Il libretto, nella versione italiana di Antonio Simone Sografi, venne intonato dapprima da Giovanni Battista Cimador (Venezia 1790) e quindi da Gaetano Donizetti, per il quale *Il Pigmaliione* fu in assoluto il primo testo teatrale messo in musica (1816; la prima rappresentazione ebbe luogo però solo il 13 ottobre 1960 a Bergamo). Il testo di Vestris intonato da Cherubini introduce due divinità ed altri personaggi nell'essenziale canovaccio rousseauviano, che per di più era stato

concepito per degli attori e non per cantanti. Una riapparizione ottocentesca del soggetto, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è l'operetta in un atto di Franz von Suppé: *Die schöne Galathee* .

La trama

Lo scultore Pimmalione si è innamorato del suo capolavoro, la statua di Galatea: prega gli dèi di liberarlo da questa passione innaturale. Mentre sta dormendo, Venere e Amore animano la statua, che a sua volta si innamora di Pimmalione. Accolti nel palazzo di Venere, i due amanti possono festeggiare le loro nozze.

GIUSEPPINA GRASSINI



Pimmalione è un lavoro singolare, per una serie di motivi che ne ostacolarono la fortuna. Venne scritto quasi 'su misura' per le celebri voci del soprano Girolamo Crescentini e del contralto Giuseppina Grassini (rispettivamente *Pimmalione* e *Venere*), entrambi favoriti di Napoleone: il primo ne aveva ricevuto, contro ogni consuetudine, l'ambita Croce di ferro, mentre la seconda era stata l'amante dell'imperatore.

Pimmalione fu dunque concepito per il teatro privato delle Tuileries, presente Bonaparte in persona che, così almeno si dice, rimase profondamente colpito dal dramma: volle presenziare alle successive tre repliche e fece pervenire a Cherubini un considerevole compenso ed una nuova commissione; ma la 'prima' del *Fernand Cortez* di Spontini, avvenuta due giorni avanti all'Opéra, avrebbe contribuito al declino dell'astro operistico di Cherubini ed alla conseguente sfortuna del suo più recente lavoro.

Quest'opera da camera trova nella rappresentazione della folle passione del protagonista - che si manifesta ostinatamente, nonostante l'indifferenza dell'oggetto amato - il cuore della partitura: il tema erotico viene espresso in termini di una contemplativa purezza melodica, risolta nella bellezza del canto ed aliena dagli eccessi drammatici di una *Médée*, ma al contempo percorsa da quella sottile inquietudine di cui il soggetto è portatore.

DÉMOPHOON

di Luigi Cherubini (1760-1842)

libretto di Jean-François Marmontel, da Metastasio

Tragédie lyrique in tre atti

Prima:

Parigi, Opéra, 2 dicembre 1788

Personaggi:

Démophoon, re di Tracia (B); Osmide e Néade, suoi figli (T); Astor, generale (B); Dircé, sua figlia (S); un fanciullo, figlio di Dircé (m); Ircile, figlia del re di Frigia (S); Lygdame, sommo sacerdote del tempio di Apollo (B); Adraste, ufficiale (T); sacerdoti, ufficiali, soldati, guardie, servi, schiavi, popolo

FOTO DI SCENA



Il libretto si deve a Marmontel, già schierato dalla parte di Piccinni e contro Gluck nella virulenta *querelle* parigina di pochi anni prima; libretto che peraltro rese un pessimo servizio all'opera (caduta miseramente alla 'prima' e presto dimenticata), anche a causa della scarsa dimestichezza con la lingua francese da parte del compositore, da poco giunto a Parigi.

La forza della partitura risiede nella scrittura orchestrale, cui Cherubini annette un peso molto maggiore dei suoi compatrioti contemporanei. Haydn e Gluck agiscono come modelli imprescindibili: lo studio delle Sinfonie del primo ispira al compositore una serie di pagine strumentali di grande efficacia, come l'ouverture, i balletti e l'introduzione al secondo atto (con una significativa predilezione per la corrusca tonalità di Do minore); i grandi esempi teatrali del secondo lo spronano invece verso quell'ideale di opera 'sinfonica' che prevede cori fortemente espressivi ed insieme monumentali, nonché un massiccio coinvolgimento dell'orchestra, in competizione con le voci.

Per queste ultime, Cherubini sfrutta una serie di sfumature intermedie tra il recitativo e l'aria, come l'accompagnato e l'arioso; ed anche nelle arie vere e proprie non si avverte più il simmetrico ed affabile melodizzare di scuola napoletana, bensì una linea di canto di grande vigore espressivo, più problematica nel suo sviluppo, dall'estensione molto ampia ed animata da nuove inquietudini.

ELIZA

Tipo: ou Le voyage aux glaciers du Mont St-Bernard Opéra-comique in due atti

Soggetto: libretto di Jacques-Antoine Reveroni Saint-Cyr

Prima: Parigi, Théâtre Feydeau, 13 dicembre 1794

Cast: Eliza (S); Laure, sua cameriera (S); Florindo, pittore genovese (T); Germain, suo servitore (B); il priore dell'ospizio del Gran San Bernardo (B); una guida montana (B); Michel, mulattiere (T); monaci, montanari, savoardi

Autore: Luigi Cherubini (1760-1842)



L'opera partecipa della moda per l'ambientazione montana, imperversante in quegli anni nell'*opéra-comique*: la Svizzera, piuttosto che la Savoia, tramite la suggestione scenografica delle vette alpine e l'evocazione musicale del colore locale (ad esempio i canti popolari o pseudopopolari, come quelli evocati dal coro di savoiarda all'inizio del secondo atto e dalla canzone di Michel) amplificano la patetica storia d'amore dei protagonisti, attraverso uno sfondo di natura e di popolo molto vicino alla sensibilità preromantica.

La trama

Eliza e Florindo si amano, ma il padre della ragazza ostacola i loro progetti di nozze. Il giovane chiede accoglienza all'ospizio dei monaci sul Gran San Bernardo, dove resta in attesa di notizie dall'amata. Una lettera inquietante lo turba con sospetti angosciosi: Eliza sarebbe innamorata di un amico. Florindo decide allora di togliersi la vita e si dirige verso i ghiacciai, non prima però di aver scritto un biglietto in cui avverte dei suoi intenti il priore dell'ospizio.

Nel frattempo sopraggiunge la ragazza, priva ormai di impedimenti dopo la morte del padre: messa al corrente degli eventi, parte - assieme a tutti i monaci, ai domestici della coppia e ai montanari - alla ricerca dell'amato, mentre imperversa una bufera di neve. Florindo viene avvistato, ma una valanga lo travolge; i pii monaci riescono tuttavia a salvarlo, restituendolo all'amore di Eliza.

La montagna non è solo luogo del pittoresco: la presenza dei ghiacciai incombe minacciosa sulla vicenda, comunicando un tono di timore reverenziale per la natura indomabile. La partitura cherubiniana, ammirata senza riserve - e non a caso - da Berlioz e Weber, presta una continua attenzione all'atmosfera particolare in cui si svolgono gli eventi: l'orchestrazione della marcia dei mulattieri e le scene dedicate alla vita dei monaci dell'ospizio montano ne sono una dimostrazione.

Celebre è la 'scena della campana': al tramonto del sole, mentre il priore invita Florindo all'ospizio, l'orchestra evoca il risuonare dell'Ave Maria, attraverso il timbro suggestivo di una vera campana e dei corni (la

simmetrica accoglienza di Eliza all'ospizio verrà invece descritta nello splendido finale primo); senz'altro degna di nota per la sua complessità, inoltre, è l'ouverture dell'opera. Interpretata alla 'prima' da Julie-Angélique Scio (che sarà anche la prima Médée), *Eliza* godette di un buon successo di critica e venne spesso ripresa in Germania.

BOZZETTO PER L'OPERA "MÉDÉE"



MÉDÉE

"Vedetta suprema della musica drammatica": così fu definita l'opera *Médée* di Luigi Cherubini da un collega posteriore non certo prodigo di elogi, Johannes Brahms.

Andata in scena a Parigi il 13 marzo del 1797 al Teatro Feydeau (già Theatre de Monsieur negli anni dell'*ancien régime*) - affidata alla direzione musicale d'un altro illustre italiano, Giovanni Battista Viotti - *Médée* incontrò subito il massimo successo di critica e pubblico.

Con la sua musica l'opera incarnava a meraviglia la maturazione del gusto neoclassico avvenuta negli anni della rivoluzione francese, e consegnava all'imminente cambio politico un perfetto modello di *opéra-empire*, panneggiata nella nobiltà tragica dei greci, e scolpita nel marmo di una solida drammaturgia musicale, alla quale occorreva grandiosità di mezzi vocali e impetuoso sostegno sinfonico.

A sei anni di distanza dalla *Lodoiska*, l'opera che lo aveva consacrato presso il pubblico di Parigi (dove s'era stabilito fin dal 1787), l'arte del fiorentino Cherubini consegue con questo lavoro euripideo il vertice della propria maestria drammatica: il suo statuario declamato deriva ovviamente da Gluk, ma è passato attraverso il filtro neoclassico della *Clemenza di Tito* mozartiana, testo aureo per l'opera seria di fine Settecento, e viatico per l'austera compostezza dell'opera napoleonica, per la quale *Médée* funge appunto da prototipo.

Nata con i dialoghi parlati - nella forma dell'*opéra-comique* - *Médée* fu poi dotata nel XIX secolo di recitativi cantati (realizzati da Franz Lachner nel 1854 per l'Opera di Francoforte) e in questa guisa si è trionfalmente riappropriata dei palcoscenici all'inizio degli anni Cinquanta del nostro secolo, quando l'eroina tragica di Euripide trovò in Maria Callas la sua più convincente reincarnazione contemporanea.

Dopo una fugace apparizione alla Scala (1909), l'opera fu infatti riallestita a Firenze per merito di Vittorio Gui e Francesco Siciliani in occasione del XVI Maggio musicale fiorentino (1953), con la direzione dello stesso Gui e la regia di André Barsacq; oltre alla Callas (che nell'occasione conquistò uno dei suoi ruoli più celebri), nel *cast* figuravano Fedora Barbieri come Nérís, Gabriella Tucci come Glauce (così è chiamata Dircé nella versione italiana di Carlo Zangarini) e Mario Petri come Creonte.

MARIA CALLAS



A questa storica riesumazione ne seguì una, ugualmente celebre, pochi mesi dopo alla Scala, con un giovanissimo Leonard Bernstein sul podio e ancora la Callas.

Altro importante allestimento scaligero fu quello del 1961, affidato a Thomas Schippers, mentre sulle orme della cantante greca hanno poi affrontato il personaggio Magda Olivero, Leyla Gencer, Leonie Rysanek, Sylvia Sass, Gwyneth Jones e Shirley Verrett. Quest'ultima è stata l'artefice, in due occasioni, del ripristino del testo originale francese, benché ancora fornito dei recitativi cantati di Lachner, prima a Parigi nel 1986 e quindi a Firenze (direttore Bruno Bartoletti) pochi mesi più tardi, in un medesimo allestimento di Liliana Cavani.

Per la restituzione dell'opera ai suoi originali dialoghi parlati, secondo le consuetudini dell'*opéra-comique*, si dovrà aspettare il 1995, quando *Médée* fu allestita al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca (direttore Patrick Fournillier, protagonista Iano Tamar) nella revisione del testo condotta da Angelo Inglese, che correggeva i molti errori presenti nella precedente edizione Ricordi curata da Flavio Testi.

L'ammirazione che Beethoven ebbe per la musica di Cherubini, e per *Médée* in particolare, è immediatamente comprensibile nell'ascolto dell'ouverture all'opera, che ha la forza eroica e tragica delle più celebri sinfonie del compositore di Bonn.

Capolavoro di orchestrazione e di sapienza armonico-contrappuntistica, questa pagina riassume in sé l'esperienza del *coté* sentimentale del secondo Settecento (dalle Sonate di Carl Philipp Emanuel Bach alle Sinfonie in tonalità minore di Haydn, alle grandiose scene patetiche di Gluk) e la consegna, maturata in una nuova grandiosità di eloquio direttamente nelle mani di Beethoven.

Médée rappresenta un vertice nel processo di consolidamento dell'opera francese, e nell'acquisizione da parte di quest'ultima di un peso specifico sempre maggiore di fronte allo strapotere europeo dell'opera italiana.

Infatti, benché fiorentino di nascita, Cherubini deve essere in tutto e per tutto assimilato ai musicisti della scuola francese, nella quale egli entrò ancor molto giovane e pienamente disposto ad allinearsi ai gusti e alle esigenze stilistiche della sua nuova patria.

Lo testimonia, al di là dell'evidenza delle sue partiture scritte dopo il 1787, il legame stretto e la stima reciproca che intercorse con Méhul, uno dei massimi rappresentanti dell'opera francese del periodo della rivoluzione e negli anni dell'impero.

Méhul, Lesueur, Grétry e Cherubini costituiscono la generazione di eredi diretti di Gluck e del suo allievo Salieri che a Parigi aveva suscitato una profonda impressione con le sue *Danaïdes*.

FOTO DI SCENA



Prima di conquistare con *Médée* un modello rinvigorito di classicismo tragico, Cherubini aveva assecondato, e con successo, il genere della *pièce à sauvetage*, prediletto nella Francia rivoluzionaria e destinato a diventare il punto di riferimento drammaturgico del tormentato progetto beethoveniano del *Fidelio*.

Tanto *Lodoiska* quanto *Eliza* (1794) pagano il loro tributo al gusto per il trionfo degli oppressi e per le insperate liberazioni in *extremis* da un tiranno.

Infatti, fu proprio l'*Eliza* a determinare il ritardo nel completamento di *Médée*, alla quale Cherubini stava lavorando già dal 1792.

Il libretto di Francois-Benoit Hoffman era stato scritto anni prima per l'Académie royale de musique, ma era stato rifiutato: lo stile ampolloso della tragedia, "sorta di nobile palude ove intristiscono le ombre di Corneille, di Quinault, di Voltaire e, giù giù, di Crébillon e di Marmontel" (Carli Ballola), fu trasportato per forza di cose nel più scorrevole stile dell'*opéra-comique*, che già in quegli anni era diventato il contenitore d'ogni sorta di dramma per musica, indipendentemente dal sostegno, come l'argomento ipertragico di *Médée* indica.

Così, priva dell'elemento legante del recitativo accompagnato, usuale nell'opera francese, *Médée* soffre non poco delle interruzioni forzate al suo flusso musicale e drammatico causate dai dialoghi parlati.

Eppure, a dispetto dell'*handicap* formale, Cherubini seppe innescare in gran parte dei suoi numeri chiusi una potenza espressiva fino a quel momento pressoché inaudita, alimentata da una concezione essenzialmente sinfonica, nella quale il canto non è perciò accompagnato dall'orchestra, ma piuttosto sprigionato dalla massa delle tensioni accumulate nel tessuto strumentale.

Esempio perfetto di questa interdipendenza del canto e dell'orchestra è l'aria di Nérís ("Ah, nos peines seront communes"), dove un fagotto obbligato fa da specchio alla toccante elegia della parola cantata.

Ancor più significativo è poi il fatto che Cherubini abbia dotato ciascun atto di un'introduzione sinfonica, nei quali sembra riallacciare il temperamento drammatico al clima dell'ouverture. Questo sinfonismo inquieto, nervoso, si sostituisce alla grandiosità regolata in scansioni proporzionate dell'opera gluckiana, e porta per la prima volta nel melodramma il fuoco di un'urgenza tragica che neppure la forma contaminata dell'*opéra-comique* riesce a distruggere o limitare, tanto forte è la spinta che proviene dall'orchestra, dai monumentali *ensembles*,

dalla consueta e connaturata predilezione per la polifonia corale, nel segno della quale, non a caso, Cherubini spenderà le sue ultime forze di vegliardo creatore.

In questa materia incandescente la natura del canto è particolarissima: le linee vocali sono scolpite con massima essenzialità, senza mai inclinare alla fioritura belcantistica o alle morbidezze melodiche di marca italiana. Viceversa, quella nuda venustà, tendente alla declamazione, si carica di un'energia che caratterizza in modo nuovissimo e rivoluzionario soprattutto il ruolo della protagonista, per la quale è necessario un soprano drammatico capace di dominare l'acuto con *vis* tagliente e al tempo stesso di caricare l'accento con una determinazione interpretativa quasi selvaggia.

FOTO DI SCENA



Médée è il prototipo dell'eroina d'opera così come l'amerà e la saprà ingigantire la temperie romantica, della *Léonore* di Beethoven alla *Vestale* di Spontini, da *Norma* fino ai più complessi ruoli verdiani (ad esempio *Lady Macbeth*) e addirittura wagneriani.

Unicum anche nel percorso creativo dello stesso Cherubini - che nei lavori successivi non oserà misurarsi ancora con un linguaggio drammatico così esasperato - *Médée* è rimasta in tutto l'Ottocento un mito inavvicinabile, se non dai massimi musicisti, e troppo ricco di concentrazione espressiva per poter assecondare l'edonismo del pubblico e conquistarne di conseguenza i favori.

La storia ha reso piena giustizia a questo capolavoro, ma è tuttavia innegabile che solo l'apparizione di una vera *tragédienne* come Maria Callas, "sacerdotale a tratti, feroce a volte come una belva che raspi il suolo consumando gli ultimi resti del suo pasto" (Eugenio Montale), ha reso possibile una piena comprensione della lava musicale fuoriuscita dalla penna di Cherubini.

Médée sulla scena d'opera

Fino al XX sec. le prime opere sul soggetto di *Médée* - nonostante i numerosi tentativi di far rivivere la *Médée* di Cherubini - finiscono lentamente nel dimenticatoio.

Ciò può forse dipendere anche dalla circostanza che i più prestigiosi e stimati operisti del Settecento e dell'Ottocento (Gluk, Mozart, Weber, Meyerbeer, Verdi, Wagner) non composero *Médée*.

Al giro di boa del XX sec. comparvero sul teatro d'opera figure femminili distruttive, quali *Salome* o *Elektra* (Richard Strauss), ma *Médée* non venne "resuscitata".

I posteri per sentire *Médée* di Cherubini dovettero attendere Maria Callas nel 1953, e, per la *Médée* di Marc-Antoine Charpentier, la riscoperta del repertorio barocco francese da parte del movimento interpretativo "Alte Musik" (William Christie ed il suo *ensemble* "Les Arts Florissants", 1985).

FOTO DI SCENA



Le due "*Médée*" seguivano ideali operistici che non fecero scuola e che non ebbero seguaci.

Esiste anche una terza "*Médée*", e porta il titolo di *Norma*.

La *Norma* di Bellini è una variante del medesimo soggetto (del resto, rappresenta anche la fine di un'epoca stilistica, l'era del belcanto).

Mentre le "*Médée*" di M. A. Charpentier e di Cherubini, nonostante le differenze nel trattamento della vicenda, pongono al centro del dramma la protagonista, che alla fine scatena le forze malvage. *Norma* all'ultimo momento vince la sua furia vendicatrice, risparmia i suoi figli e si avvia verso il rogo assieme all'amante-traditore.

In Bellini il sentimento romantico ha il sopravvento sul principio arcaico della vendetta.

Nell'ultimo decennio del XVIII sec. si diffuse nell'arte europea un nuovo tipo di classicismo (Mozart, - *La clemenza di Tito*), espressione della Restaurazione politica e del ritorno dell'*Ancien régime* dopo la Rivoluzione Francese.

Luigi Cherubini è considerato il maestro di questo classicismo.

Paradossalmente, il libretto per Cherubini è opera di quello stesso Francois-Benoît Hoffman - il soggetto risale ad Euripide ed alla *Médée* di Pierre Corneille - che aveva scritto i libretti per Étienne Nicolas Méhul (1763-1817), il "divo" degli operistici dell'epoca rivoluzionaria.

Médée pose le basi della fama di Cherubini.

Egli strutturò questa monumentale opera nello stile dell'*opéra-comique* con dialoghi parlati, ma nei punti musicalmente nevralgici creò alcuni *ensembles* ben congegnati.

E questo avveniva, come nel suo modello - Gluck, allo scopo di narrare la tragedia del mito di *Médée* attraverso un'espressione musicale quanto mai serrata.

Personaggio centrale, *Médée* è in scena quasi ininterrottamente; tutti i suoi stati emotivi - dalla felicità suprema all'odio fremente - vengono rappresentati con tecniche sottili, di chiara natura sinfonica: ne va della monumentalità dei sentimenti e di quella dei personaggi che la circondano.

La trama

ATTO I

L'azione si svolge a Corinto.

Dircé, figlia di Créon re di Corinto, attende con ansia le sue nozze con Jason, impaurita dal pensiero di Médée, la precedente moglie che l'Argonauta intende ripudiare.

FOTO DI SCENA



Le ancelle la consolano. La fanciulla teme la vendetta della maga di Colchide, ed implora quindi il dio dell'amore d'infonderle forza per affrontare il confronto con la feroce rivale.

Entrano in scena Créon, Jason e gli Argonauti: il re rassicura l'eroe sulla sorte dei figli che ha avuto da Médée, e Jason lo ringrazia.

Il re e sua figlia assistono allora al corteo degli Argonauti, che portano in trionfo il vello d'oro conquistato in Colchide.

A quel nome, tuttavia, si accresce l'angoscia di Dircé, subito consolata dal promesso sposo e dal padre, che invoca gli déi perché proteggano la giovane coppia.

Il capo delle guardie però avverte che una donna misteriosa si aggira per il palazzo: costei avanza in scena e si rivela per Médée, giunta a rivendicare i diritti dei figli di fronte allo sposo e a maledire le sue nuove nozze.

Le si oppone Créon, che minaccia la maga e si ritira.

Rimasta sola con Jason, Médée cerca di toccare il cuore di lui col pensiero dei figli, ma invano. Ella allora maledice Jason ed annuncia vendetta: entrambi maledicono il vello, che è costato così tanta infelicità.

ATTO II

In un'aula del palazzo di Créon, Médée medita vendetta. Nérís, la sua ancella, cerca invano di persuaderla a lasciare Corinto e a salvarsi dall'ira popolare.

Entra Créon col suo seguito ed intima a Médée di lasciare la città. Costei ottiene tuttavia, con le sue preghiere, di trattenersi ancora per un giorno.

Nérís cerca allora di consolare Médée, e le promette di starle sempre al fianco. Uscita dal suo abbattimento, la maga comincia ad individuare l'obiettivo della sua vendetta: saranno i figli suoi e di Jason.

È proprio l'eroe che allora si avanza e a lui Médée si finge addolorata per l'imminente separazione dalle sue creature. I due rievocano i giorni felici del loro amore.

Partito Jason, Médée ordina all'ancella di recare a Dircé in dono di nozze il manto e la corona che ella stessa ebbe un giorno da Apollo.

Il re e la corte entrano nel tempio di Giunone per un rito e i loro canti si fondono in grandioso contrasto alle violente minacce di Médée, che infine si allontana con in mano una torcia fiammeggiante.

ATTO III

Su una montagna presso la reggia di Corinto, Médée invoca gli dei perché le diano la forza di compiere la sua vendetta sui figli. Nériss però le conduce i piccoli, e la madre, vinta dalla compassione e dall'amore, lascia cadere il pugnale.

FOTO DI SCENA



No, la sua vendetta avrà altri per strumento, e Médée rivela a Nérís che i doni nuziali inviati a Dircé erano avvelenati.

Dircé conduce allora i bimbi nel tempio, ma improvvisamente si riaccende in Médée la smania di ucciderli. Dal tempio giungono voci sinistre: Créon e Dircé sono morti avvelenati dai doni della maga.

Jason accorre per arrestare Médée, ma questa, raccolto il pugnale, fugge nel tempio e consuma il suo orrendo delitto anche contro i figli.

È Nérís a dare il tremendo annuncio a Jason: esce dal tempio e a stento riesce a comunicare la feroce notizia. Médée, circondata dalle Eumenidi (le Furie), esce dal tempio; ha ancora in mano la lama insanguinata e si presenta allo sposo giustificando il proprio gesto con la sua giusta vendetta.

Le sue maledizioni si arrestano soltanto quando intorno a lei si levano le fiamme, che poi circondano il tempio e l'intera scena, nel terrore generale.