SPONTINI GASPARE

Compositore italiano naturalizzato francese
(Maiolati, 14 XI 1774 – Maiolati 24 I 1851)

Secondo di cinque figli, Gaspare fu affidato ad uno zio paterno, in Jesi, per sollecitarne l'eventuale vocazione religiosa. Ma le lezioni impartite a Gaspare, in tal senso, non si dimostrarono proficue; se mai, il ragazzo s'affaccendava intorno all'organo in chiesa.
Ben presto, Gaspare lasciò lo zio sacerdote e chiese assistenza ad un altro zio, - materno, questi - sempre in provincia di Ancona, a Monte San Vito. Il desiderio di dedicarsi alla musica prese forza intanto nella mente del ragazzo, che ritornò presto dallo zio paterno il quale si decise ad assecondare il nipote nelle sue attitudini.
Gaspare, a Jesi, studiò canto, organo e teoria musicale.
Ma essendo necessaria un'educazione disciplinata e sistematica si recò a Napoli, presso il Reale conservatorio della Pietà dove, dal 1793 fu allievo di N. Sala e G. Tritto.
Tre anni dopo *Li Puntigli delle donne* costituirono l'esordio di Gaspare nella carriera ufficiale di operista. (Roma 1796).
Roma fu una tappa iniziale dei melodrammi spontiniani rappresentati nelle più importanti città della penisola. Non gli mancarono gli autorevoli consigli di N. Piccinni; le inevitabili avventure sentimentali, il lusinghiero invito della corte palermitana, in luogo dell'ammalato Cimarosa.
Dopo otto anni di mestiere operistico Spontini era pronto per affrontare, oltre Alpe, una carriera più impegnativa. Nel 1803 era a Parigi dove, ben provvisto di commendatizie autorevoli, esordì, quale operista "all'italiana" nell'anno successivo, con *La Finta filosofa,* già allestita a Napoli nel 1799.
L' "allievo di Cimarosa", come menziona l'annuncio della recita, si fece onore e bruciò le tappe, pur tra la prevedibile, crescente ostilità dell'ambiente artistico locale.
Nel 1804 fece rappresentare *Milton*, fase transitoria, verso il suo capolavoro, *La vestale*, messa in scena con fasto, ma non senza proroghe e rinvii, nel dicembre 1807.
La Parigi napoleonica onorò il proprio cantore ufficiale; Spontini, a sua volta, onorò i suoi augusti protettori con *Ferdinand Cortez*, che reca la data del 1809.
Nel 1811 sposò M. C. Erard, una nipote del fondatore della nota casa di pianoforti; nel 1814 eluse i fastidi della caduta dell'impero e si salvò con la sua rinomanza e la sua diplomazia fino al punto di ottenere, da Luigi XVIII, il titolo di "compositore drammatico del re".

Ma il soggiorno in Francia non poteva ulteriormente prolungarsi: la corte berlinese gli offriva un nuovo brillante approdo, dato l'interesse dimostratogli, in passato, da Federico Guglielmo III.
Nella primavera del 1820, il musicista era a Berlino "direttore generale della musica" e "sovrintendente della musica reale". L'impegno lo obbligava a comporre due opere per triennio.
Spontini all'apogeo della fama doveva affrontare la suprema prova dell'opera di musica secondo il gusto tedesco.

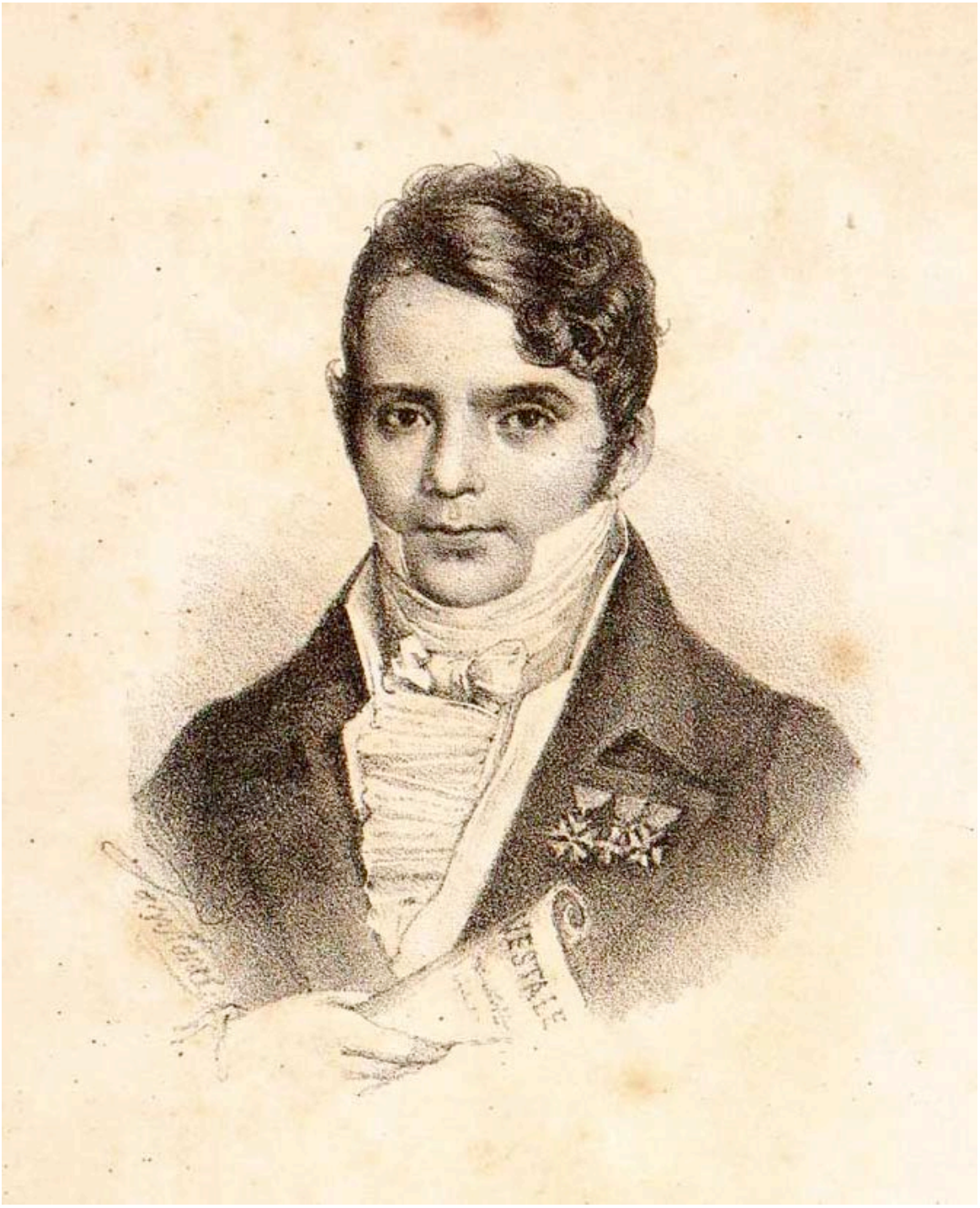
FAMIGLIA SPONTINI

L'ostilità dei detrattori, capeggiati dal conte Bruhl, costituì uno stillicidio sordo, ma ostinato, che contraddistinse praticamente tutto il periodo tedesco di Spontini pur tra le innegabili affermazioni, *Agnes von Hohenstaufen*, che avrebbe dovuto costituire, per l'autore, la conferma artistica di uno strapotere professionale. Ciò non avvenne.
Dopo il battesimo del 1829, l'opera, modificata, venne ripresa sette anni dopo. Praticamente, questa *Agnes* fu il congedo di Spontini melodrammista. Nel 1840 morì Federico Guglielmo III; la lotta antispontiniana si acutizzò.
Nell'aprile 1841 venne montato un furioso e volgare episodio che costrinse il maestro ad abbandonare il podio direttoriale durante una recita di *Don Giovanni* di Mozart. Era la fine.
Estromesso dai ranghi organizzativi e burocratici della vita musicale tedesca, ne mantenne titoli onorifici e accademici nonché il relativo vistoso stipendio.
Autorizzato a fissare la sua residenza in Francia, soggiornò a Parigi e a Passy, talvolta tornando in Germania.
Ma, malfermo in salute, rientrò in patria nell'autunno 1850, accolto con onori regali. Le sue ultime giornate terrene trascorsero nella natale località marchigiana. Si ammalò nel gennaio 1851 e si spense il giorno 24 dello stesso mese.
Riposa nella Cappella dell'Ospizio Spontini, in Maiolati.
Il giudizio critico su Spontini si divide in tre parti, legate ai luoghi in cui dimorò: Italia, Francia, Germania.
Il periodo italiano, solitamente meno studiato, non risulta offrire elementi criticamente sensibili in ordine al tono espressivo (comune, di massima, all'operistica nostrana del secolo Settecentesco) che si prolunga, nel teatro di Spontini, oltre i limiti di una formula, compiuta, per quanto esso valga.
Una dozzina di spartiti giovanili confermano i tratti di un operismo vivace, ma sostenuto, più che altro, dall'attività professionale di una fitta schiera di melodrammisti e dal condiscendente ed automatico compiacimento della società del tempo.
Arrivando in Francia, e soggiornandovi per oltre un quindicennio, Spontini manifesta nella sua apertura e "disponibilità" d'ingegno una dote che gli si dimostrerà altamente fruttuosa.
A Parigi, infatti, trova l'ambiente adeguato al collaudo di caratteri espressivi decisamente nuovi per lui.

Con *La Vestale* prima e, successivamente con *Ferdinand Cortez* e con *Olimpye*, rinnova in profondità, non soltanto il proprio vocabolario ma l'avvio, il taglio, la dimensione, lo svolgimento della sceneggiatura musicale, conferendo unitario vigore e consistente impulso all'istinto "ritmo estetico".

Lo dimostra il fatto che un fervore riesumativo, perfino troppo zelante, ha riproposto agli ascoltatori dei tempi nostri non solamente *La Vestale* (per la quale il consenso è, e non da oggi, universale) ma *Fernand Cortez* e *Olympie* e *Agnes von Hohenstaufen*; e, il tutto, nel giro di un lustro appena (1950-1955).
Durante il periodo berlinese Spontini sembrò vivere piuttosto di rendita, per il suo superbo passato in Francia, anziché per il profilarsi di una nuova mentalità lirica. Comunque l'orchestra spontiniana si fa ancora più densa e consistente; e al fasto degli inni, delle marce, dei cortei sembra

subentrare un più pensoso sentimento poetico.
Ciò dimostra che Spontini visse col suo tempo, intelligentemente desideroso di sondare e captare ogni voce, anche la meno evidente, di una transizione espressiva in pieno atto.



FERNAND CORTEZ

Tipo: ou La conquête du Mexique Tragédie lyrique in tre atti
Soggetto: libretto di Victor-Joseph-Etiénne de Jouy e Joseph-Alphonse d'Esmenard
Prima: Parigi, Opéra, 28 novembre 1809
Cast: Fernand Cortez (T); Montezuma, re del Messico (B); Télasco, parente del re (B); Amazily, sua sorella (S); Alvarez, fratello di Cortez (T); Moralez, amico e confidente di Cortez (B); il sommo sacerdote messicano (B); sacerdoti, ufficiali e soldati
Autore: Gaspare Spontini (1774-1851)

Spontini lavorò a lungo all'opera, che coniuga in modo problematico la grandiosità monumentale, cara al gusto imperiale francese, e la vocazione melodrammatica romantica, propria delle molte situazioni di intensvità emotività. Il soggetto qui riportato corrisponde alla prima versione dell'opera.

La trama

Atto primo

Le truppe spagnole sbarcate in Messico intendono far ritorno in patria, ma il loro comandante, Fernand Cortez, riesce a convincerle a desistere dalla rivolta. Il fratello di Cortez, Alvaro, è prigioniero dei nemici e il comandante stesso è innamorato di Amazily, principessa indigena, che gli reca la notizia dell'imminente sacrificio rituale di cui sarà vittima Alvaro. Si avvicina intanto una folla di messicani guidati da Télasco, fratello di Amazily: le donne si esibiscono in danze affascinanti, cui Cortez contrappone le evoluzioni belliche della cavalleria spagnola. Inaspettatamente, Télasco proclama i propositi di vendetta del suo popolo e consiglia a Cortez di partire. Questi però ribatte di essere intenzionato a rimanere, se non altro per abolire il locale culto inumano e, a riprova delle sue intenzioni, appicca il fuoco alla propria flotta.

Atto secondo

Mentre i soldati spagnoli avanzano verso il tempio, Télasco, loro prigioniero, invoca la morte e accusa la sorella di tradimento verso il proprio popolo. Cortez annuncia la liberazione di Alvaro e libera a sua volta Télasco. L'idillio dura pochissimo, perché i messicani hanno chiesto, in sostituzione di Alvaro, la testa di Amazily. Cortez si trova conteso tra i due affetti, mentre Amazily decide di accettare eroicamente il proprio destino: raggiunge il tempio attraversando a nuoto il lago e salva così Alvaro, per amore di Cortez. Mentre sta per compiersi il sacrificio di Alvaro, il fratello, raggiunto dalle tragiche notizie, ordina alle truppe spagnole di attaccare il tempio.

BOZZETTO

Atto terzo

Nel tempio del dio del Male, Alvaro esorta gli altri compagni di sventura a morire con dignità. I sacerdoti e i guerrieri sono pronti per il sacrificio, e il dio risponde, con un oracolo, di volere il sangue dei nemici e non di una «bontà colpevole». Giunge Amazily per proporsi come vittima. Di fronte agli insulti del sommo sacerdote, che la apostrofa come traditrice, Télasco difende la sorella. Un soldato annuncia che il re Montezuma è caduto nelle mani degli spagnoli.

Télasco muove alla liberazione del sovrano, portando con sé i prigionieri nemici come ostaggi. Il sommo sacerdote decide intanto di procedere al sacrificio di Amazily, mentre i cannoni di Cortez tuonano sempre più vicini al tempio. Gli spagnoli giungono proprio nell'istante in cui la ragazza sta per cadere vittima del rito. Distrutto il tempio, i due amanti possono venire uniti in matrimonio proprio da Télasco, in segno di riconciliazione tra le due nazioni, nel tripudio generale.

L'opera venne in origine commissionata, forse su richiesta di Napoleone stesso, quale strumento di propaganda negli anni della campagna militare francese in Spagna (paese funestato, come il Messico del Cinquecento, da fanatismo religioso da redimere con le armi, secondo l'assunto ideologico implicito nella vicenda). Non fu ritenuta del tutto soddisfacente (resse solo per tredici rappresentazioni) e venne sottoposta a un lungo iter di revisioni da parte dell'autore.

Spontini la presentò in forma largamente alterata, sempre all'Opéra, il 28 maggio 1817: i cambiamenti consistettero soprattutto nel rivoluzionamento della disposizione dei fatti - e quindi della musica già composta - all'interno dei tre atti, nonché in alcune soppressioni e aggiunte. In particolare venne smembrato il primo atto, che nella versione originale prevedeva 307 pagine di partitura, quasi quanto gli altri due atti messi insieme. Un'ulteriore revisione del 1824, per Berlino, introdusse lo spettacolare incendio di Città del Messico nel terzo atto, mentre nell'ultima versione predisposta da Spontini (Berlino 1832) il grandioso rogo veniva soppresso. Protagonista prima dell'opera è Amazily, contesa tra l'amore per il conquistatore e i doveri verso la patria.

A lei spettano alcuni dei pezzi migliori della partitura, quali il recitativo con Cortez e l'aria "Hélas! Elle n'est plus" (spostati dal primo al secondo atto nel rifacimento), entrambi esemplari dell'intensità espressiva degli interventi di Amazily su diversi registri, dall'elegiaco a quello romanticamente appassionato (si veda la seconda sezione dell'aria, Allegretto animato). Altra apparizione notevole della ragazza è nel duetto con Cortez "Un instant nous reste" sul finire del terzo atto, luogo in cui i sentimenti dei personaggi (lo 'spirto guerrier' dell'uno e la calma rassegnazione dell'altra) si scontrano, risolvendosi, nella seconda versione dell'opera, in una scena di Amazily in cui l'orchestra commenta drammaticamente la situazione angosciosa della ragazza.

FOTO DI SCENA

Carattere insigne della partitura è l'elaborata strumentazione: Spontini utilizza una seconda orchestra fuori scena, introduce in modo massiccio le percussioni, tra cui l' ajactazily messicano, e prescrive per diversi strumenti l'impiego con la sordina (tra di essi i clarinetti e i piatti). Sorta di 'vetrina' di questa serie di esperimenti timbrici è il coro di spagnoli "O doux moment": su un motivo di marcia sentito da lontano il coro festeggia la liberazione di Alvaro, cedendo poi il passo a un gruppo di tre solisti (Cortez, Amazily e Moralez), che viene quindi raggiunto dalla massa corale, ottenendo in progressione un effetto di sonorità monumentale.

L'opera, secondo le consuetudini di Francia, è ricca di danze, tra le quali spicca in particolare quella che precede, nel secondo atto, il coro "Enfants du dieu de la lumière", un Allegretto cantabile affidato al timbro argentato di violini e flauto; oppure la danza 'barbara' migrata, nel rifacimento, all'inizio del primo atto. Tra i pezzi scritti ex novo per la ripresa del 1817, emergono il concertato iniziale dell'opera e quello che chiude il primo atto.

In quest'ultimo, che muove da un quartetto (Amazily, Telasco, Montezuma e il sommo sacerdote), la tensione cresce progressivamente e inesorabilmente sino all'intervento del coro; al popolo messicano viene affidata in questo caso una parte scritta nel primo Cortez per il finale del secondo atto e destinata in origine ai soldati spagnoli.

Un altro importante coro, scritto già dal 1809, è quello dei prigionieri spagnoli con Alvaro, "Créateur de ce nouveau monde", in cui un afflato religioso, di sapore già romantico, viene evocato da un'orchestrazione rarefatta, basata su viole e violoncelli con sordina.

AGNES VON HOHENSTAUFEN

Tipo: Grande opera storico-romantica in tre atti
Soggetto: libretto di Ernst Raupach
Prima: Berlino, Königliches Opernhaus, 12 giugno 1829
Cast: l'imperatore Heinrich VI (Bar); Agnes, cugina dell'imperatore (S); Irmengard, madre di Agnes (S); Philipp, fratello dell'imperatore (T); Heinrich der Löwe [il Leone], acerrimo avversario dell'imperatore (B); Heinrich, detto 'Palatinus'(B)
Autore: Gaspare Spontini (1774-1851)

Sembra che Spontini rispondesse al compositore Kazynski - che l'interrogava quindici anni dopo la prima versione dell' Agnes - di aver sviluppato «il mio pensiero, pensiero grandioso, per un'opera maestosa, grande, di vaste dimensioni, opera che sempre sognavo». Questa partitura prediletta, sua ultima fatica, è un lavoro problematico, di cui già l'autore profetizzò le difficoltà di esecuzione e pubblicazione. La stesura delle sue 1045 pagine occupò Spontini molto a lungo, tanto che la 'prima', prevista per il 28 maggio 1827, dovette essere posticipata di ben due anni; nel 1837 il compositore presentò una versione largamente riveduta (introducendo ad esempio il personaggio di Heinrich der Löwe).

La trama

Atto primo

Quadro primo

Con una cerimonia a Magonza, l'imperatore Heinrich VI e i suoi principi si preparano a piegare la resistenza dei guelfi, guidati da Heinrich 'il Leone', e a condurre un esercito in Sicilia. Irmengard chiede invano che il fidanzamento di sua figlia Agnes con Heinrich, figlio del Leone, rimanga valido nonostante la guerra tra le due famiglie. Sopraggiunge l'ambasciatore del re di Francia, alleato dell'imperatore. Anch'egli rivolge una supplica a quest'ultimo perché il valoroso Heinrich, già condannato all'esilio e ora ferito e prigioniero dei francesi, possa ritornare in patria; anche questa preghiera rimane inascoltata.

Sulla scena resta solo Philipp, fratello dell'imperatore, raggiunto da un trovatore che intona un lamento d'amore: è Heinrich, che Philipp accoglie con commiserazione, avvertendolo che l'ambasciatore francese è venuto a chiedere la mano di Agnes per il proprio re. La ragazza sopraggiunge alla partenza dei due compagni d'armi: la sua tristezza viene consolata dalla madre, e quindi dal ritorno di Heinrich e Philipp, finché sui quattro non si abbatte la notizia dell'approssimarsi minaccioso del Leone con il suo esercito.

FOTO DI SCENA

Quadro secondo

Alla festa notturna dei principi, rallegrata da cori e danze, partecipa anche Heinrich in incognito. Fra la sorpresa generale l'imperatore annuncia il fidanzamento di Agnes con il re di Francia. Durante le danze l'ambasciatore mostra un interesse poco formale nei confronti di Agnes, suscitando la gelosia di Heinrich, che lo affronta insultandolo. I cavalieri francesi si schierano a difesa del loro duca, mentre l'imperatore strappa la maschera dal volto di Heinrich, che viene trovato in possesso di una lettera compromettente del padre, prova del suo tradimento verso

l’imperatore. Nonostante le proteste, quest’ultimo condanna Heinrich a morte e Agnes alla monacazione forzata. La decisione arbitraria muove però a sdegno i principi tedeschi, che temono l’estendersi dell’autoritarismo imperiale.

Atto secondo

Quadro primo

Heinrich è in prigione insieme al servitore Theobald, che fugge - gettandosi da una finestra nel Reno sottostante - all’arrivo del burgravio. Questi offre a Heinrich il perdono imperiale, a prezzo della rinuncia ad Agnes e dell’esilio. L’indignazione con cui il giovane reagisce non può che costargli la morte, quando irrompono nelle carceri i principi ribelli. Mentre, nella confusione, il burgravio è già riuscito a portare con sé Heinrich attraverso un passaggio segreto, giungono l’imperatore e Philipp.

Il furore del primo per la rivolta dei principi viene esasperato dall’arrivo dell’ambasciatore, che ha appena catturato personalmente Heinrich per vendicarsi in singolar tenzone dell’offesa subita. Il duello viene fissato per l’indomani, ma l’imperatore ordina di nascosto al burgravio di lasciar fuggire il prigioniero e quindi di ucciderlo. La rabbia dei principi aumenta intanto incontenibile.

Quadro secondo

Agnes attende la consacrazione per mano dell’arcivescovo nella chiesa del convento, mentre fuori scena si ode un coro di suore. Dapprima Irmengard, quindi Heinrich stesso, fuggito, compaiono in chiesa e, con la complicità dell’arcivescovo, i due giovani si uniscono in matrimonio. Infuria frattanto una tempesta: giunge dapprima Philipp, quindi una folla di popolo e infine, scortato dai suoi cavalieri, l’ambasciatore, furibondo per la presenza di Heinrich. La situazione sta per precipitare verso lo scontro aperto, quando l’arcivescovo minaccia l’ira divina nei confronti di un sacrilego combattimento in chiesa: quando il prelato si frappone tra i contendenti innalzando un’imponente croce, tutte le spade vengono abbassate in un’atmosfera di religioso timore.

Atto terzo

Quadro primo

Nel chiostro del convento Agnes viene esaltata da cavalieri e trovatori come futura sposa del re di Francia. Grazie all'intervento di Irmengard, la ragazza viene lasciata sola e può ricevere Heinrich che le propone la fuga: ha infatti deciso di allearsi con l'esercito del padre.

Quadro secondo

Alla festa dei cavalieri, nella piazza di Magonza, manca solo Agnes. Dopo la danza e la giostra arriva il momento del duello; inaspettatamente Philipp si propone come campione di Heinrich. Prima che il combattimento inizi vengono portati davanti all'imperatore i due giovani amanti, scoperti mentre tentavano di fuggire. Heinrich decide di difendere da sé il proprio onore e sconfigge l'ambasciatore, ferendolo mortalmente. Tra lo stupore generale, si scopre trattarsi del re di Francia in persona, venuto per conoscere la futura sposa; Heinrich ha dunque ucciso chi gli aveva un tempo salvato la vita. Quando poi Irmengard rivela l'avvenuto matrimonio, la furia dell'imperatore scatena lo sdegno dei principi.

Le spade vengono sguainate ma, nuovo colpo di scena, Heinrich si pone a difesa dell'autorità imperiale. A quel punto un cavaliere mascherato si alza la visiera, rivelandosi per Heinrich il Leone e annunciando che il suo esercito è già entrato in Magonza. Davanti alla disperazione dell'imperatore anche il Leone fa atto di sottomissione, mentre il re di Francia morente offre il suo perdono a Heinrich. Alla fine anche l'imperatore perdona la giovane coppia e invita i principi a farsi valere nelle guerre d'Italia.

La singolarità del lavoro sta nell'intenzione, esplicitata sin dalla denominazione di 'Grosse historisch-romantische Oper', di integrare la grandiosità dell'opera francese (di cui Spontini era stato a Parigi uno dei massimi alfieri con la *Vestale* e *Fernand Cortez*) nel nuovo modello dell'opera romantica tedesca (*Der Freischütz* di Weber era apparso otto anni prima dell' *Agnes*). L'intento monumentale viene perseguito attraverso il predominio di strutture formali complesse, che sfruttano una

massa sonora grandiosa per imponenza dei cori, scrittura orchestrale e numero di personaggi in scena (quasi tutti nobili di alto lignaggio).

FOTO DI SCENA

L’orchestra, potenziata dall’intervento di un piccolo ensemble sul palcoscenico, viene ampliata notevolmente nella sezione dei fiati, portati a ben sedici tipi di strumenti, e presenti talvolta in numero impressionante (nel secondo quadro del secondo atto suonano contemporaneamente 8 trombe e 20 corni). La materia cavalleresca e il colore storico della vicenda vennero confezionati da Raupach (autore di una tragedia in prosa, Heinrich VI , sullo stesso soggetto) in un libretto in lingua tedesca strabordante di colpi di scena, al di là di ogni verosimiglianza; ne deriva una vicenda di difficile comprensione, in cui la musica di Spontini emerge solo a tratti nella sua qualità.

È il caso della delicata romanza di Agnes "Als der Zephir flog vorüber" (I, quadro primo), dei cori, quasi sempre ricchi di energia e vigore, dei diversi interventi di Heinrich, improntati a una calda vocalità ormai romantica, del terzetto "Ja statt meines Kerkers Grauen" (II, quadro secondo) dal sofisticato, intenso lirismo, e soprattutto dello straordinario finale del secondo atto, che Spitta esaltava come senza pari: la concatenazione dei diversi episodi (la tempesta, i successivi interventi dei personaggi con il loro seguito, il coro delle suore accompagnato da un’orchestra di fiati a imitazione dell’organo, la preghiera intima e sofferta di Agnes, il suo duetto con l’arcivescovo, di atmosfera religiosa autentica, il grandioso concertato, l’ammonimento «con voce terribile» dell’arcivescovo e il suo esito pacificatore) vengono condotti con sicurezza di scrittura drammatico-sinfonica, avvertibile chiaramente nello stemperarsi stupefatto di tanta furia nell’intenso lirismo della preghiera di Agnes.

La fortuna dell’opera nel Novecento fu data da una rappresentazione a Firenze nel 1954, sotto la direzione di Vittorio Gui, con Franco Corelli nel cast . Nel 1970 l’opera venne trasmessa dalla Rai, diretta da Riccardo Muti; Agnes era interpretata da Montserrat Caballé.

OLIMPIE

Tipo: Tragédie-lyrique in tre atti
Soggetto: libretto di Armand-Michel Dieulafoy e Charles Brifaut, da Voltaire
Prima: Parigi, Opéra, 22 dicembre 1819 (seconda versione: Berlino, Königliches Opernhaus, 14 maggio 1820)
Cast: Cassandre, figlio del re di Macedonia (T); Antigone, generale di Alessandro Magno e sovrano di un regno asiatico (B); Statira, vedova di Alessandro, sotto il finto nome di Arzane (S); Olimpie, figlia di Alessandro, sotto il finto nome di Aménais (T)
Autore: Gaspare Spontini (1774-1851)

L'opera conobbe una lunga gestazione: le sue origini risalgono al decennio che segue la trionfale rappresentazione di *Fernand Cortez* (1809), quando il compositore era occupato con diversi progetti, fra i quali giunse a realizzare una seconda versione di quell'opera e un allestimento delle *Danaïdes* di Salieri con balletto proprio. In quegli stessi anni si stava affacciando la prospettiva di un impiego presso la corte prussiana di Federico Guglielmo III, e il progetto di *Olimpie*, che apparve all'orizzonte già nel 1815, fu probabilmente collegato a quella prestigiosa eventualità.

Dopo la 'prima' parigina, venne apprestata da E.T.A. Hoffmann per Berlino, dove ormai Spontini si era trasferito, una traduzione tedesca che capovolse il finale tragico dell'omonima tragedia volterriana del 1761, introducendo quel lieto fine che sarebbe stato conservato anche per la terza e ultima versione della partitura, cinque anni più tardi, per Parigi. Riportiamo la vicenda conformemente alla seconda versione.

La trama

Atto primo

Nel tempio di Efeso, durante l'invocazione rituale a Diana, lo ierofante annuncia imminente la riconciliazione dei re Cassandre e Antigone, coinvolti (sebbene Cassandre non direttamente) nell'uccisione di Alessandro Magno. Come pegno dell'alleanza, Antigone vorrebbe in moglie da Cassandre la schiava Aménais, innamorata corrisposta di Cassandre stesso. Antigone si è intanto accorto che Aménais è in realtà Olimpie, figlia creduta morta di Alessandro Magno. Statira, la vedova di Alessandro, nascosta sotto le finte spoglie della sacerdotessa Arzane, rifiuta l'incarico di benedire l'unione tra Aménais e Cassandre, poiché ritiene quest'ultimo l'assassino di suo marito. Antigone crede allora di aver trovato in lei una complice.

Atto secondo

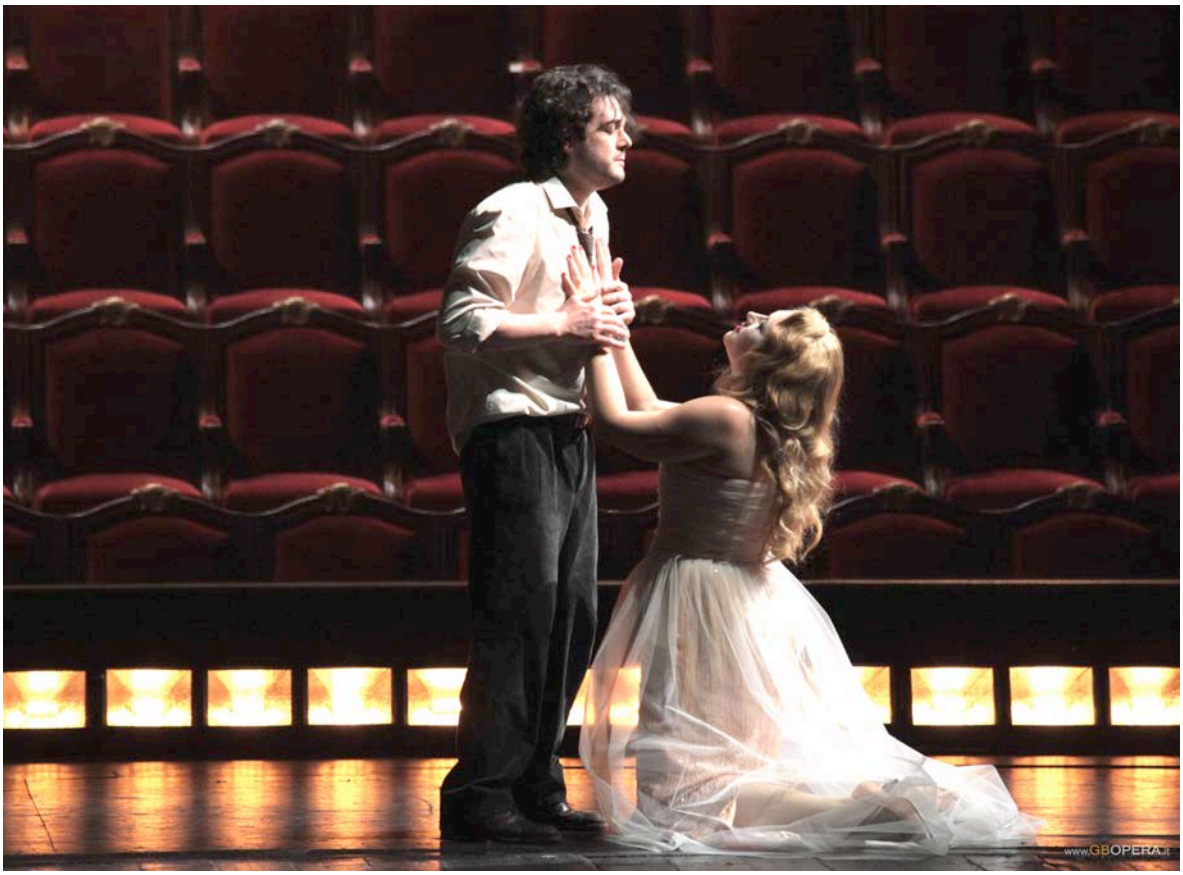
Nel bosco sacro viene compiuto un sacrificio a Diana. Statira rivela la propria identità e quella della figlia Olimpie, mentre Cassandre si difende dalle accuse, rivendicando di aver salvato la vita a Olimpie. Statira ripudia i due amanti, sostenuta da Antigone, che ha radunato le sue truppe per combattere Cassandre.

Atto terzo

Olimpie è ancora innamorata di Cassandre, che compare nel tempio ma fugacemente, perché l'esercito dei suoi fedeli è pronto allo scontro con le truppe di Antigone. Nel conflitto quest'ultimo viene ferito mortalmente. Prima di spirare maledice la dea Diana e confessa la sua responsabilità nell'omicidio di Alessandro. Olimpie potrà dunque sposare Cassandre, vincitore innocente, con la benedizione della madre Statira.

Hoffmann (coinvolto nel progetto, ma anche fine interprete del romanticismo tedesco e della sua influenza sulla musica europea) vide in *Olimpie* una pietra miliare nel rinnovamento dell'opera tedesca - si prodigò in elogi entusiastici nel saggio che dedicò all'opera nel 1821 - mentre Spitta ne paragonò la grandiosità dell'impianto al *Ring* wagneriano. Sicuramente dovette impressionare l'apparato imponente dello spettacolo di Spontini, già reduce dal colossale *Fernand Cortez*. L'orchestra - che da sola vanta ben venti strumenti a fiato, oltre agli archi e alle percussioni - viene potenziata dalla presenza di un complesso di ottoni e percussioni dietro le quinte e di un altro sul palco, che al momento clou del terzo atto (la marcia trionfale) raggiunge l'impressionante numero di 38 strumenti, tra cui 24 trombe.

FOTO DI SCENA



L’impatto fonico di questa massa orchestrale, amplificato dalle potenzialità stereofoniche della sua disposizione, indica adeguatamente la grandiosità visiva dello spettacolo: nel citato secondo quadro del terzo atto la scena prevede che un arco trionfale e, sullo fondo, la flotta di Cassandre accolgano l’arrivo di un corteo, derivato anch’esso dai trionfi dell’antica Roma, completo di elefanti, ingigantendo quell’esito glorioso della vicenda che smentisce il finale della tragedia di Voltaire (che contemplava invece il suicidio di Statira e Olimpie, l’apparizione del fantasma di Alessandro e l’apoteosi dei tre congiunti).

Spontini fonda la partitura sul modello della tragédie lyrique, proponendo scene molto articolate ma di struttura unitaria, in cui il personaggio si esprime nella sequenza aria-recitativo-arioso intercalato dall’intervento di altri personaggi (così, ad esempio, avviene a Statira all’inizio del secondo atto).

A tal fine giovò senz’altro l’esperienza della *Vestale*, con la sua scansione essenziale degli atti in blocchi di notevoli dimensioni: il secondo atto di *Olimpie* si compone infatti del coro introduttivo (un coro religioso: come già nella *Vestale*, in quest’opera è frequente l’ambientazione sacrale), dell’intervento dei solisti e dell’imponente concertato finale con solisti e coro.

Se l’opera fu molto popolare in Germania per tutto l’Ottocento (veniva ancora allestita nel 1879), la sua riscoperta novecentesca risale a un’edizione in lingua italiana del Maggio musicale fiorentino (1950) con Renata Tebaldi, sotto la direzione di Tullio Serafin.

La Vestale

Aquile imperiali e fuochi sacri

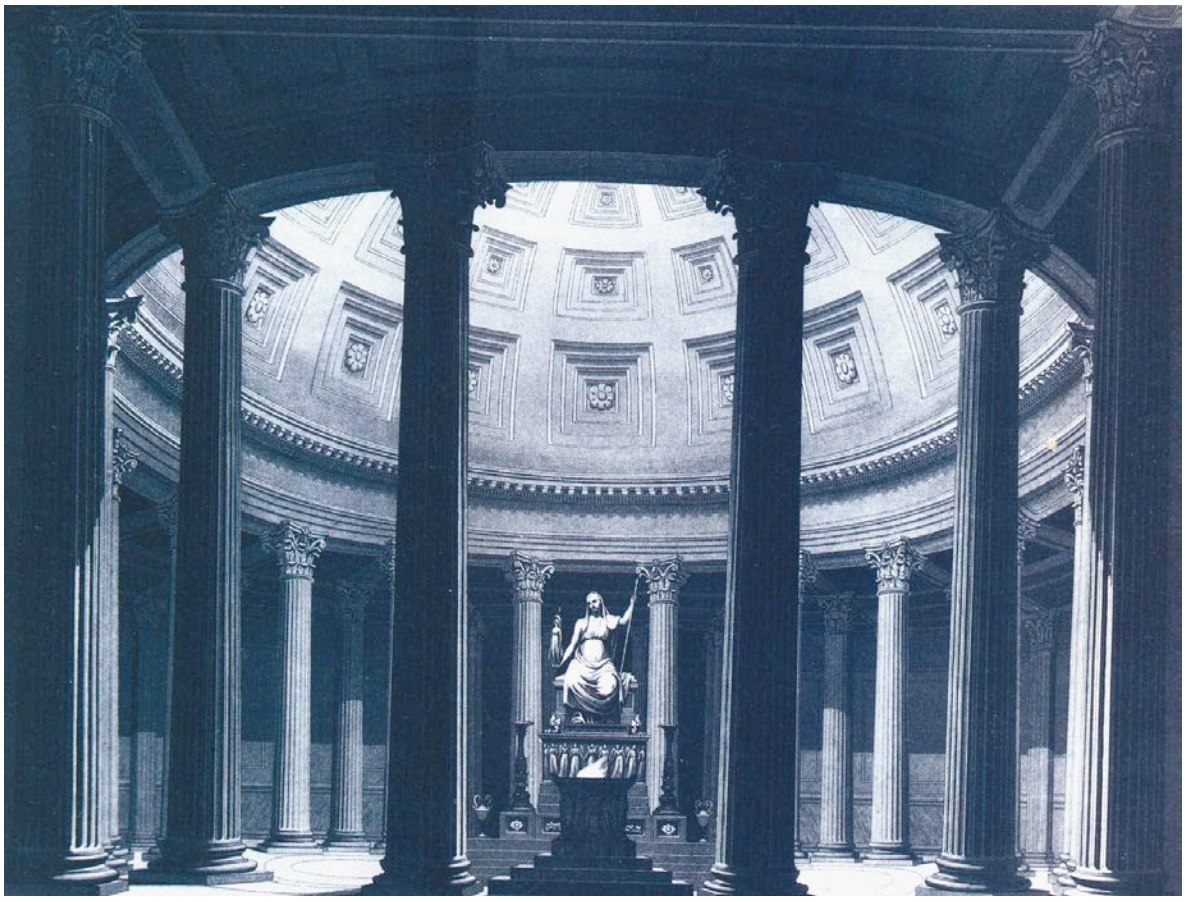
La decisione di Gaspare Spontini di stabilirsi a Parigi nel 1803, in pieno e trionfante regime napoleonico, rappresentò una scelta forte e radicale. Contrariamente agli altri *Italiens*, che approdavano in Francia solo dopo essersi solidamente affermati in patria, il compositore marchigiano intraprese l'avventura parigina senza rete.

MARIA CALLAS

Non un vero successo alle spalle, né una conquistata maturità artistica.
Solo esordi faticosi e una personalità *in fieri*.
Pochi anni, e Spontini conquisterà con *La Vestale*, rappresentata all'Opéra il 15 dicembre 1807, il Prix décennal de l'Institut de France per la migliore opera del decennio ed una fama europea.
La Parigi napoleonica e la sua smisurata potenza, il "pensar grande " che circolava nell'aria dovettero avere la loro influenza sulla rapida trasformazione del compositore, sollecitandolo verso un lavoro di sintesi, di vocazione universale ed insieme rispondente alle esigenze pratiche del regime imperiale.
Tentiamo di ripercorrere in breve le tappe ed i motivi di questa singolare mutazione ed affermazione artistico-politica.
Di umili origini, Spontini abbandonò ben presto la famiglia, che lo avrebbe voluto avviare alla carriera ecclesiastica, per continuare gli studi musicali a Napoli.
Ma presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini la formazione del giovane non venne mai completata: l'irregolarità del suo rendimento ed i modi alquanto molesti, infatti, gli causarono umilianti bocciature ed infine lo costrinsero alla fuga.
Gli esordi teatrali, opere buffe e serie, rimasero all'interno di un artigianato di maniera neppure troppo rifinito.
L'affrettata istruzione non aveva permesso al compositore di affinare le proprie armi, ma sembrava lasciare al suo spirito inquieto la possibilità di affrancarsi dalle convenzioni.
Ed i primi lavori di Spontini (tra cui *Li puntigli delle donne*, Roma 1796, *Teseo riconosciuto*, Firenze 1798, e *La finta filosofa*, Napoli 1799, mostrano una personalità alla ricerca di una dimensione autonoma rispetto alla vecchia scuola napoletana.
Sarà proprio la Francia a fornirgli i mezzi per la formazione di un proprio linguaggio.
La Parigi che nel 1804 incoronava Napoleone Imperatore è una città con nuove grandi ricchezze, nuovi banchieri, industriali ed imprenditori: ed è questa classe dirigente a guidare la vita civile e culturale della città.
Anche in campo musicale, come per le altre arti, L'Impero era alla ricerca del compositore "nuovo" capace di aderire ai suoi fasti e di riscattare il melodramma francese dalla crisi in cui versava: non pareva adeguato Cherubini (troppo "rumoroso" e legato alla Rivoluzione per i gusti di Napoleone), né il venerando Paisiello, né i più giovani Méhul e Le

Sueur.
Si esigeva un ritorno, dopo tanta attenzione all'attualità ed al fatto reale, a motivi idealizzanti ed al decoro dell'opera francese tradizionale, a soggetti possibilmente ambientati nella Roma Antica, non più quella repubblicana cara alla Rivoluzione, ma quella imperiale, con fasci, troni ed aquile.
Il consenso di regime chiedeva con forza un teatro che funzionasse come cassa di risonanza ideologica e politica. Inoltre si attendeva dal compositore "nuovo" la capacità di dare vita ad un teatro sovranazionale, come esigeva l'Impero, e fondere le diverse forze centrifughe del linguaggio musicale dei tempi.

BOZZETTO



Parigi, capitale del mondo, aveva continuato ad accogliere senza sosta ogni moda musicale più o meno importante: ed il melodramma francese utilizzava un lessico sempre più eterogeneo, con marasma di idiomi e stili a cui nessuno sembrava saper dare un senso.
Potremo dire che Gaspare Spontini fu l'uomo giusto al momento giusto.
Giunto in Francia Spontini coglie subito il cambiamento dei tempi ed il forte spirito nazionalistico maturato durante la Rivoluzione: da qui la decisione quasi immediata, di trasformarsi in compositore francese.
Dopo un timido tentativo di proporre rifacimenti delle proprie opere italiane, Spontini si cimenta con il genere "minore" dell'*Opéra-comique* mettendo in scena *La Petite Maison* (1804), *Milton* (1804) e *Julie ou Le Pot de fleurs* (1805) al Théatre Feydeau.
Si tratta di un periodo di alto praticantato e di rigenerazione stilistica, con punti di grande interesse specie nel *Milton*, che permette al compositore di impratichirsi con la prosodia francese e di assimilare quanto il teatro e l'ambiente musicale parigino potevano offrirgli: così Spontini, oltre a personalizzare il proprio linguaggio "italiano", viene a contatto con il classicismo di Gluck, con il vigore orchestrale di Cherubini, con la lezione di Mozart e del primo Beethoven, con la nuova sensibilità liederistica.
Inoltre Spontini concepisce presto e con grande sicurezza il nuovo ruolo del musicista nella società e conseguentemente si muove per assicurarsi una solida cerchia di amicizie importanti.
Tra questi verranno rapidamente ad annoverarsi il Presidente del Senato Lacépède, i fabbricanti di pianoforti Érard, lo storico e critico musicale Fétis, le grandi famiglie della nuova borghesia con i loro *salons* (per cui Spontini scriverà diverse romanze da camera), donne celebri come Madame de Stael o Juliette Récamier (la bellissima, sempre vestita da antica romana e di bianco con spilla rossa nei capelli), ma soprattutto l'Imperatrice Giuseppina.
Accanto ai lavori teatrali ecco dunque la cantata encomiastica *L'eccelsa gara* (1806) celebrante il ritorno di Napoleone dalla vittoria di Austerliz ed il *vaudeville Tout le monde a tort* (1806) scritto per l'onomastico dell'Imperatrice (ed eseguito dalle sorelle di Napoleone, dalle dame di compagnia ed altri cortigiani).
Arte e politica procedevano di pari passo e si confondevano: così, mentre il compositore maturava la sua vera vocazione artistica, contemporaneamente non perdeva di mira ciò che la società ed i tempi

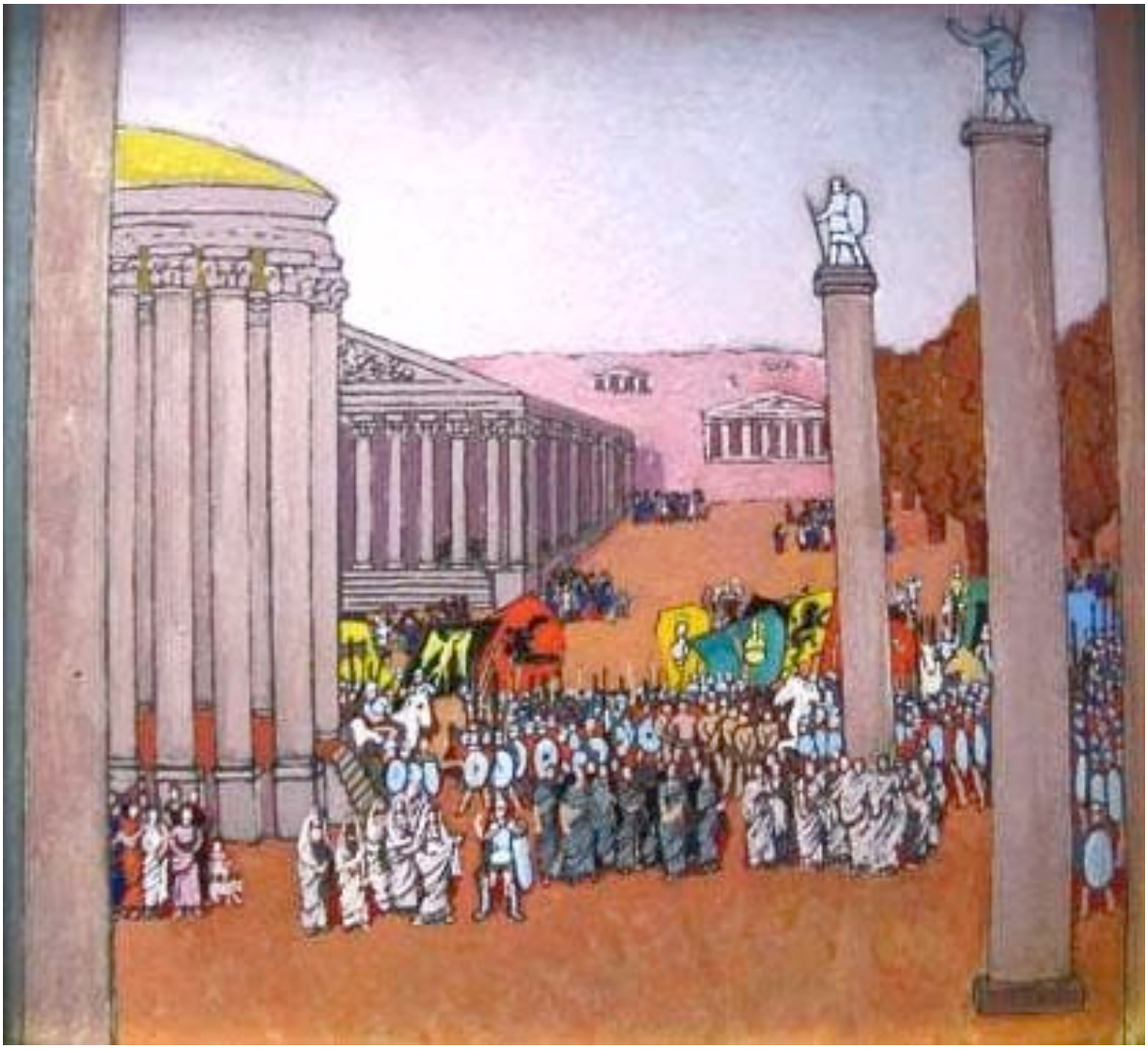
esigevano dalla sua musica.
Il grande passo era vicino e Spontini, terminato il praticantato dell'*opéra-comique* e dei lavori di circostanza, sarebbe stato in grado di cimentarsi nel nobile genere della *tragédie lyrique*, fornendo a Napoleone ed al suo pubblico quel lavoro francese ma insieme "universale", maturato nella tradizione ma assolutamente nuovo, antico nel soggetto ma ricco di riferimenti al presente, decorativo ed enfatico eppure intimamente borghese nel suo conflitto di amore e dovere. Saggiamente Spontini cominciò a pensare alla sua prima grande opera seria solo dopo aver conquistato nel 1805 un'importante posizione nella cultura ufficiale con il titolo di "Compositeur particulier de la chambre de S.M. l'Impératrice".

FOTO DI SCENA

Era ormai un anno che Spontini meditava un soggetto romano fornitogli dal librettista Victor-Joseph Étienne de Jouy ed incentrato sulla figura di una vestale combattuta tra il suo amore per il generale Licinius e la fedeltà ai valori religiosi.
Il libretto, prima di giungere nelle mani dell'italiano, era stato offerto ad altri importanti musicisti come Boieldieu e Méhul, ma sempre rifiutato.
Spontini, al contrario, colse subito l'ampia funzionalità del testo.
Tratto, come scrive Jouy nella premessa del libretto, da scritti di Johann Joachim Winchelmann (ma altre fonti andranno segnalate e tra queste in particolare la tragedia *Éricie ou La Vestale* di Jean Gaspard Dubois Fontanelle), il soggetto della *Vestale* presentava numerosi elementi di interesse per i nuovi gusti del pubblico.
L'antica Roma repubblicana, tinta con anacronistici colori imperiali (scettri, aquile ed altro), consentiva quella solennità e quel fasto cari alla grandiosa liturgia scenica dell'Impero.
In questo senso, per es., andrà letto il finale dell'Atto I con il suo imponente corteo trionfale che incorona Licinius per le sue vittoriose campagne militari.
Un tributo a Napoleone, ben leggibile per tutti, addirittura scoperto quando il testo recita: "Magnanime héros / La paix est en ce jour le fruit de vos conquetes, / jouissez dans son sein de vos nobles travaux / Et comme à nos destins présidez à nos fetes" (Magnanimo eroe, / la pace in tal giorno è il frutto delle vostre conquiste, / gioite nel suo seno delle vostre nobili fatiche / e presiedete ai nostri festeggiamenti come alle nostre sorti; Atto I, Scena 6ª).
L'argomento permetteva una intensa tragicità drammatica, calata però in una dimensione radiosa, solenne, riccamente coreografica.
Contrariamente a Cherubini, Spontini tende a dilatare e dare vita ad episodi di grande mole, tanto da un punto di vista scenografico che musicale, basati sulla combinazione di danze e movimenti corali. Così il finale dell'Atto I, con le sue marce e balli, occupa da solo più di metà dell'Atto. E Spontini non bada ad economie facendo ricorso all'uso della banda sul palcoscenico ed alle forti tinte orchestrali, compresi i tromboni e gli strumenti a percussione della musica "alla turca".
Nella *Vestale* la ricerca di "teatralità" e "spettacolarità" diventa molto più evidente rispetto alla precedente e coeva produzione melodrammatica francese ed anima le strutture drammaturgiche tradizionali, come le arie, e quelle più moderne come i grandi finali dell'Atto.

Il coro di entrata delle vestali (Atto I, Scena 3ª), ad es., viene spezzato e teatralizzato dagli interventi della Gran Vestale e di Julia.
Così la prima aria di Julia "Licinius, je vais donc te revoir" (Atto I, Scena 5ª) viene interrotta dall'eco della marcia trionfale utilizzata come sipario sonoro alla disperazione dell'eroina: e la contrapposizione di due diverse situazioni musicali e drammatiche, il soliloquio e la marcia trionfale, sarà un effetto estremamente sfruttato dal futuro melodramma romantico (si pensi ai "piani sonori" di Meyerbeer).

BOZZETTO



L'azione procede con un'ansia e slancio ignoti al classicismo della *tragédie lyrique*: tutto lo straordinario Atto II (che Berlioz definirà "un crescendo gigantesco") precipita verso il finale con un allargamento delle strutture che dall'aria di Julia passa direttamente al duetto con Licinius e quindi, senza soluzione di continuità, al terzetto con Cinna.
Come la passione amorosa diventa sempre più incontrollabile, così le strutture musicali assumono un ritmo più concitato privilegiando una teatralità dalle strutture asimmetriche e ricca di colpi di scena, ormai lontana dalla statica gestualità del melodramma francese.
Esemplari le due arie di Julia "Toi que j'implore avec effroi" e "Impitoyables dieux!" (Atto II, Scena 2ª), che anticipano la struttura "aria-cabaletta" del futuro melodramma rossiniano dando luogo ad uno dei monologhi più ampi ed articolati sin ad allora concepiti per una eroina d'opera.
La scena mostra inizialmente Julia sola immersa nel suo dolore chiedere aiuto alla dea Vesta. Sullo sfondo di un corno obbligato, il malinconico canto spianato della giovane sembra cedere alle leggi disumane della religione: improvvisamente l'ansia febbrile di rivedere il suo amato spinge Julia ad una vera e propria "scena di pazzia" *ante litteram*, "Un pouvoir invincible..... m'entraine, il me presse" (Un potere invincibile..... mi trascina, m'incalza): ecco allora le escursioni melismatiche, gli episodi declamati resi incandescenti da un andamento sempre più accidentato, ed infine l'ostinata esclusione di "Impitoyables dieux!".
Spontini si dimostra uomo di teatro più deciso di Cherubini anche nel richiamare alla memoria alcuni temi durante il corso dell'opera, pronto ad animare l'azione con l'accumulazione di effetti (di grande efficacia, ad es. la ripresa dell'Inno della sera che apre l'Atto II nel finale dell'opera con i suoi impasti crepuscolari di coro ed ottoni).
È quello di Spontini un teatro legato al classicismo di Gluk e Cherubini, totalmente volto verso il futuro. Anche nelle scelte musicali.
Questa l'illuminante opinione di Berlioz come la si legge nelle *Soirées de l'orchestre* del 1852: "S'è detto che Spontini deriva da Gluk. Per quanto concerne l'ispirazione drammatica, l'arte di delineare i personaggi, l'autenticità e la veemenza dell'espressione, questo è vero. Ma quanto allo stile melodico ed armonico, quanto alla strumentazione, quanto al colorismo musicale, egli procede in modo autonomo".
Spinto dal clima politico della Parigi dell'epoca, Spontini concepisce un linguaggio musicale sovranazionale, e dunque agevole e limitato quanto

incisivo ed espressivo, dove elementi italiani, francesi e di aria tedesca si fondono in un risultato fortemente innovativo.
Un'espressione artistica volta verso orizzonti europei, dunque, che supera le mode o le preclusioni delle scuole nazionali.
Le maniere melodiche di origine napoletana assumono maggiore plasticità nel loro sviluppo fraseologico (anche sotto l'influsso della musica strumentale di un Viotti, un Clementi o del giovane Beethoven) e per la loro configurazione intervallare, l'impeto degli attacchi, la colorazione armonica anticipano il cantare di Rossini e Bellini (sorprendente riascoltare l'episodio finale della chiusa dell'Atto II, "De son front, que la honte accable" trasfigurato da Rossini nel primo finale del *Barbiere di Siviglia* "Mi par d'esser con la testa").

STALCIO DELLO SPARTITO

È proprio *La Vestale* a rendere chiara la vocazione di Spontini all'eloquente gestualità del tratto melodico, dell'inciso, dell'accento.
Così l'orchestrazione si allontana definitivamente dal delicato ordito *standard* di tipo napoletano per acquistare vivaci effetti di sicura efficacia teatrale.
Fondamentale, in questo caso, il debito al dinamismo sinfonico di Cherubini che tuttavia Spontini rilegge in maniera personale.
Se la dimensione sinfonica di Cherubini era di tipo sonatistico, vale a dire basata sul concetto classico dell'elaborazione tematica, Spontini ne rimane sostanzialmente estraneo favorendo, a fini drammatici o teatrali, l'interazione (ora di semplici strutture tematiche, ora di segni orchestrali ed armonici) ed il timbro.
Ecco, dunque, la continua presenza di piccole cellule (di tre, cinque note al massimo) che si ripetono ostinatamente in modo da accumulare tensione in tutti i momenti salienti: dove Cherubini, fedele alle simmetrie ed eleganze formali dell'Ottocento, avrebbe scorciato, sintetizzato ed elaborato, Spontini dilata operando spettacolari interazioni di sicuro impatto emotivo, opportunamente interrotte da efficaci ed inaspettati mutamenti.
Ecco, dunque, la ricerca della macchia di colore e delle armonie inusitate di impronta espressionistica e non sinfonica: poche partiture coeve presentano un'orchestra tanto opulenta e fantasiosa, capace di trasfigurare in gesti sonori eventi oggettivi (la tempesta nel finale dell'Atto III) e del cuore (l'angosciosa attesa notturna di Julia prima dell'arrivo di Licinius, resa da un clarinetto ed un oboe utilizzando frammenti tematici della precedente aria).
L'entrata di Licinius nell'Atto II, con la sua reiterata invocazione (licinius: "Julia....." - Julia: "je l'entends....." - Licinius: "Julia.....") appare tanto sorprendentemente moderna, con le sue armonie di sesta eccedente ed i preziosi impasti dei legni, che non stupisce Wagner l'abbia accolta di sana pianta nel suo *Ring* come tema del Destino.
Napoleone aveva finalmente la sua opera e le aquile imperiali avevano ripreso il loro volo nel tempio della *tragédie lyrique* risorta a nuova vita.
Così *La Vestale* fu accolta da un grandioso trionfo, replicata più di duecento volte ed additata come l'opera alla moda.
Un successo dell'arte, ma anche della politica che valse a Spontini, oltre a quanto stabilito in contratto, un donativo di diecimila franchi da parte della cassa privata dell'Imperatore.

Il tempio neoclassico, con i suoi caratteri razionali ed universali, però, non era destinato ad avere lunga vita: i fuochi sacri della passione bruciavano prepotentemente al suo interno e l'incendio che ne sarebbe scaturito avrebbe aperto presto le porte al nuovo teatro romantico.

Precursore del teatro d'opera romantico

Il soggetto non è nuovo.
Bellini l'aveva già usato come base per la sua - *Norma*.
Ma la drammaturgia di Spontini è ben diversa.
Figlia del sentimento vitale del periodo napoleonico, la musica punta a caratterizzare la psicologia dei personaggi in modo molto preciso, raggiungendo il culmine nella solennità dei *tableaux*.
Spontini tenne conto anche della dimensione spaziale dei suoni (coro lontano o orchestra dietro le scene), una sensibilità che avrebbe ispirato Berlioz. Anche in Rossini, in Meyerbeer e soprattutto in Wagner si ritrovano tracce della tecnica musicale di Spontini.
Che Spontini pretendesse precisione ed esattezza nell'esecuzione musicale è intuibile dal perfezionismo delle sue partiture.

Direttore musicale d'importazione

Il re di Prussia Federico Guglielmo III, nominò Spontini "primo *kapellmeister*", coniando per lui il titolo di "direttore musicale generale", che dava diritto ad uno stipendio elevato e ad importanti privilegi - un fatto che procurò molte inimicizie al compositore.
In Germania si stava cercando di sviluppare uno stile originale nel campo dell'opera, e l'idea di restare sotto la protezione d'un italiano non era ben vista. Per superare l'inconveniente Spontini si assicurò la collaborazione di E.T.A. Hoffmann, che curò la versione tedesca di *Olympie*.
La prima esecuzione fu accolta con scetticismo.
Ma il re, che non gradiva le polemiche ingiustificate, fece censurare le critiche negative. La conseguenza fu che la stampa esaltò oltre misura i meriti di Hoffmann ed elargì ovazioni euforiche al - *Freischutz* (1821) di Weber. Ma alla fine anche gli avversari di Spontini dovettero riconoscere la sua sensibilità e le sue grandi capacità organizzative.

BOZZETTO

La trama

Atto I

Nella penombra dell'alba sul foro romano, Licinius, un giovane generale appena tornato vittorioso da una campagna contro i Galli, lamenta il suo destino davanti al tempio della dea Vesta. Cinna, suo amico e compagno di battaglia, riesce finalmente a scoprire la ragione del suo dolore: Licinius è tormentato dall'amore per Julia, la cui mano gli era stata promessa cinque anni prima dalla madre di lei.
Timoroso che il padre di Julia rifiutasse il suo consenso al matrimonio a causa delle nobili origini della giovane, Licinius era partito per la guerra deciso a ritornare coperto di gloria e quindi dimostrarsi degno di lei.
Ma al suo ritorno apprende che sul letto di morte, il padre ha stabilito che Julia diventasse vestale. Qual vergine al servizio della dea Vesta, Licinius l'ha persa. Cinna, inorridito ed allo stesso tempo mosso a compassione, cerca di dissuadere Licinius a persistere su un amore proibito e pericoloso, ma deve riconoscere che i sentimenti dell'amico sono troppo forti da permetterglielo. Promette quindi a Licinius la sua fedeltà e il suo aiuto in qualunque circostanza, ed i due amici partono.
Le sacerdotesse si riuniscono nel bosco sacro davanti al tempio della dea Vesta per l'inno del mattino. Il loro canto racconta tra l'altro delle punizioni che minacciano una vestale che vien meno al voto di castità.

Julia, la quale rimpiange ancora il suo amore per Licinius, è sempre più terrorizzata. Mentre le altre vestali rientrano al tempio a preparare le festività in onore del conquistatore Licinius, Julia rimane sola con la Gran Vestale, la quale, conscia del conflitto interiore della giovane, non solo non accoglie la preghiera di Julia di non partecipare al corteo trionfale, ma le ordina di coronare lei stessa Licinius e di sorvegliare la notte seguente la fiamma sacra nel tempio.
Julia è disperata e tormentata dalla prospettiva di poter vedere Licinius ancora una volta e dalla paura della vendetta della dea.
Viene annunciato il corteo trionfale e Julia si affretta verso il tempio a presenziare alla cerimonia. L'arrivo del corteo trionfale attira tutta Roma al tempio della dea Vesta. Appaiono le vestali e si avviano ai loro posti d'onore. Julia consacra la corona d'alloro sulla fiamma sacra e la presenta quindi a Licinius il quale riesce a sussurrarle che le farà visita la notte al tempio.
Le festività proseguono con giochi, danze e combattimenti di gladiatori fino a quanto il Pontefice Massimo ordina a tutti i presenti di recarsi al Campidoglio, dove Licinius offrirà un sacrificio di ringraziamento a Giove.

Atto II

Alla presenza delle sacerdotesse, la Grand Vestale consegna a Julia la verga d'oro con cui dovrà mantenere vivo il fuoco sacro e le ricorda ancora una volta i suoi doveri. Rimasta sola, Julia implora gli dei di avere pietà di lei e del suo infelice amore.

CAROLINE BRANCHU

Nonostante tutti i sensi di colpa, ascolta alfine la voce del suo anore ed apre la porta del tempio. Appare Licinius e i due amanti si giurano eterna fedeltà; egli la scongiura di fuggire con lui. Ma Julia non è pronta a commettere questo sacrilegio nonostante Licinius cerchi di assicurarla che il loro amore non può essere empietà contro gli dei.
Nel frattempo la fiamma sacra si affievolisce sempre più fino ad estinguersi.
Il destino di Julia sembra così segnato ed il suo unico desiderio è quello di non coinvolgere il suo amato e di saperlo in salvo.
Cinna arriva precipitosamente ed assieme riescono a convincere Licinius a fuggire.
Da lontano si odono già le grida minacciose della folla che esige la punizione per il danno recato al tempio.
Licinius e Cinna riescono a fuggire, ma giurano di liberare Julia o di morire con lei.
Davanti a tutti i sacerdoti riunitisi al tempio, Julia assume tutta la colpa su di sé, rifiuta categoricamente di svelare il nome del suo amato e si dichiara pronta invece a morire per il suo sacrilego atto.
Al comando del Pontefice Massimo, il sacerdote romano di più alto rango, Julia viene spogliata dai gioielli e dal velo di vestale e condotta al supplizio dai littori.

Atto III

Davanti alle porte di Roma, nel campo dove sono sotterrati i sacrileghi, è stata scavata la tomba dove Julia verrà sepolta viva.
Licinius osserva sconvolto e pieno di rabbia le preparazioni. Arriva Cinna e lo informa di aver trovato fra le schiere solo un pugno di soldati a rischiare la vita con loro per liberare Julia.
Giunge Licinius ad implorare il Pontefice Massimo di perdonare Julia, mentre lui ed i suoi uomini si radunano al Quirinale ad aspettare il segnale d'attacco.
Appaiono il Pontefice Massimo ed il capo degli aruspici.
Licinius, svelando di essere l'amante segreto della condannata e quindi dichiarando di essere il colpevole effettivo, cerca di far cambiare loro idea.
Vane le preghiere e le minacce: giurando di non abbandonare Julia al suo

destino senza combattere, Licinius se ne va.
Il popolo si riunisce per assistere all'esecuzione della vestale sacrilega.
Quanto Julia arriva trascinata dai littori, negli animi dei presenti si alternano sentimenti di compassione, tristezza e richieste di punizione.
Julia riceve l'ultima benedizione dalla Gran Vestale.

MARIA CALLAS

Il Pontefice Massimo ordina che il velo di Julia venga posto sull'altare spento: qualora gli dei fossero disposti al perdono, esso brucerà davanti agli occhi di tutti.
La folla fissa trasfigurata l'altare, ma non avviene nessun miracolo e Julia viene condotta alla tomba. Sopraggiunge Licinius e dichiara che la sua colpevolezza ha attirato la collera della dea Vesta. Julia smentisce la sua colpa ed entra nella tomba il cui ingresso viene immediatamente chiuso dai littori.
Licinius ed i suoi soldati si preparano a dar battaglia.
I sacerdoti ed il popolo sobillatore esigono vendetta ed i soldati del Pontefice Massimo si schierano davanti alla tomba. Un confronto sembra ormai inevitabile.
In questo momento il cielo si oscura, scoppia un fragoroso temporale e si crea una spaventosa confusione generale. Al culmine dello scompiglio il cielo invia finalmente un segno: un fulmine incendia il velo sull'altare, la dea Vesta ha perdonato la sua sacerdotessa.
Nel frattempo Licinius e Cinna hanno aperto la porta della tomba ed estratto Julia, svenuta, che lentamente riprende i sensi.
Il Pontefice Massimo ringrazia gli dei per il segno propiziatorio ed affida gli amanti alle cure di Venere Ericina, davanti al cui tempio iniziano le celebrazioni delle loro nozze.