

BERLIOZ HECTOR

Compositore francese (La Cote- Saint-André, Isère, 9 XII 1803
Parigi 8 III 1869)



RITRATTO DEL COMPOSITORE

Figlio di un medico che avrebbe voluto indirizzarlo alla sua stessa carriera e che consentì ad una superficiale educazione musicale del figlio, Berlioz poté solo tardi, a costo di sotterfugi e di una rottura momentanea con la famiglia, interrompere una carriera accademica divenutagli insopportabile per dedicarsi ad una vocazione fattasi col tempo imperiosa.

Accolto al conservatorio, fu allievo di J. F. Lesueur, incontrandovi, per le idee espresse, l'avversione tenace del direttore, Cherubini.

Aveva studiato soltanto il flautino e la chitarra, non il pianoforte: tratto che lo distinse nettamente e in modo negativo dai colleghi tedeschi, i quali appunto sul pianoforte avevano fondato la loro sensibilità.

A tale mancata formazione tradizionale vanno imputate certe deficienze, segnatamente in campo armonico, che la sua scrittura conservò sempre.

La rottura con la famiglia lo costrinse a duri anni di *bohème*, durante i quali fu anche critico estremamente impegnato e polemico, dapprima su "Le Corsaire", poi, dopo un'assenza di due anni per un soggiorno a Villa Medici quale vincitore del prix de Rome (1831-1832), su "Le rénovateur"; quindi nel 1834 sulla "Gazette musicale" e, dal 1835 al 1864, stabilmente, sul "Journal des débats".

Parallela in tutto a questa bellicosa partecipazione alla vita musicale parigina fu la vicenda amorosa del compositore, che lo portò a vaneggiare omicidi o suicidio, e sembrò risolversi (ma fu la peggiore delle sue illusioni) nel matrimonio con una celebre attrice shakespeariana, rivelatasi poi come donna d'impegno assai mediocre.

Una tournée in Germania, quale direttore d'orchestra, lo mise a contatto con i più insigni compositori dell'epoca, che lo accolsero, almeno all'inizio, come un compagno di battaglia.

Ma ben presto la novità integrale di taluni suoi procedimenti compositivi e soprattutto l'assenza di basi storiche e culturali insospettirono Mendelssohn e Schumann.

Il primo, che lo aveva conosciuto a Roma durante il soggiorno a Villa Medici, ne aveva parlato in una lettera a sua madre come di una natura fra le meno musicali che mai avesse incontrato: essendone ricambiato da Berlioz con una battuta tagliente: "Peccato che ami troppo i morti", Schumann, non scorgendo la vastità delle enunciazioni foniche berlioziane, pronunciò un giudizio schiacciante: "Non si sa se debba essere definito un genio o un avventuriero musicale: splende come un lampo, ma lascia dietro di sé una puzza di zolfo; traccia grandi frasi e

verità e tosto cade in un balbettamento da scolaro".

Tale giudizio, che si fondava sulla trascrizione della *Symphonie fantastique* compiuta da Liszt, indica con implacabile rigore, la valutazione dei contemporanei: il compito della critica, in particolare della più recente, fu poi quello di metterne di rilievo l'essenziale ambiguità.

Del resto lo stesso Wagner, che studiò a fondo le partiture berlioziane e considerò la prima rappresentazione di *Roméo et Juliette*, cui ebbe modo di assistere, come un avvenimento decisivo della carriera di Berlioz, osservò che il lavoro avrebbe dovuto essere consegnato a Cherubini per una correzione e parla di vuoti e banalità come mente abituale di un compositore oscillante fra Beethoven e Auber.

BERLIOZ DIRIGE UN CONCERTO



Questi elementi di giudizio non tengono peraltro conto di una componente assai diversa: quella che si allea stranamente alla vocazione al tempestoso, al proclamarsi erede di Beethoven e al gusto per il grandioso monumentale.

Il primo grande lavoro di Berlioz, la *Symphonie fantastique*, contiene, almeno *in nuce*, la totalità dei motivi che le opere della maturità svilupperanno.

Già il suo lancio pubblicitario fu condotto con la più vigile attenzione. Il 21 V 1829, dieci giorni prima della presentazione dell'opera, ne apparve il programma sul "Figaro". L'esecuzione fu poi rinviata, per ragioni organizzative, e poté aver luogo solo il 5 dicembre.

Lo splendido pubblico, comprendente tutta la Parigi altolocata, comprendeva anche Liszt, che poi avrebbe largamente contribuito, con la sua trascrizione integrale, alla diffusione dell'opera.

Memorabile restò il giudizio del vecchio Cherubini che, richiesto se non andasse a sentire la nuova opera di Berlioz, rispondeva: "Non ho bisogno di andare ad imparare come non si compone.

La *Symphonie fantastique* deve il suo relativo successo, e i sinceri entusiasmi che suscitò nei giovani, senza dubbio alla sua idea compositiva, vale a dire al programma letterario, e alla vistosità della sua attuazione musicale.

Bisogna tuttavia riconoscere che, vi è qualcosa di vero nella formazione "codina" secondo cui la musica di Berlioz era nata per piacere essenzialmente ai non musicisti.

Nulla poteva accontentare il gusto di questo Romanticismo del 1830, in ritardo di almeno una generazione sul Romanticismo tedesco.

Resterà sempre in Berlioz qualcosa di torbidamente giornalistico, l'aria viziosa oltre il profumo della metropoli: qualcosa che ai colleghi tedeschi, nelle loro piccole città medievali, o barocche, sfuggì radicalmente. Qualcosa di analogo certamente al caso Baudelaire, a quella mescolanza, indicata da Claudel nei *fleurs du mal*, del gergo giornalistico e dello stile colto di Racine.

In realtà il musicista ci dà lui stesso la chiave interpretativa quando osserva che aspre critiche vennero mosse a pretese violazioni che non esistevano. I suoi tentativi di invenzione integrale fin da questo lavoro si rifanno a procedimenti appresi dalla lettura di testi classici.

L'atteggiamento fondamentale è l'enfasi, o almeno la compiacenza della propria capacità di rappresentarsi. La violenza del dettato non può

ingannare: esso è agli antipodi di una musica ingenua, nel senso schilleriano.

La stessa condotta è di continuo dissolta nel gesto estetizzante. Il materiale tematico è predisposto con cura, ai fini di un effetto rappresentativo: è facile notare la parentela intervallare fra i temi.

Ma ciò non guida l'inventiva musicale verso un conflitto sonoro interno, come nello sviluppo classico: al contrario gli dà, con l'insistenza, qualcosa di visionario. Le dissolvenze, cui Berlioz sottopone i suoi temi, spegnendoli nel silenzio dopo averli sviluppati coerentemente fino alla fine, valgono precise didascalie e fungono da illustrazioni sonore a situazioni che erano nella mente di tutti.

L'ATTRICE IRLANDESE HARRIET SMITHSON CHE BERLIOZ SPOSÒ NEL 1833



La continuazione che egli appose all'opera di *Lélio ou Le retour à la vie*, come in un *feuilleton* o in un romanzo di Dumas, spinge queste connotazioni all'estremo fino ad uscire quasi dalla musica.

Tutto quanto si può dedurre da questo lavoro giovanile è sufficiente a spiegare la radicale indifferenza di Berlioz alla musica da camera: atteggiamento che si sviluppa parallelamente alla insensibilità all'intimismo romantico, e lo spinge alle violenze gestuali, a concepire il concerto come una celebrazione liturgica, se non "come un'Olimpiade" (D'Amico), e cioè qualcosa a metà strada fra il populismo tutto moderno dello spettacolo di massa e i richiami al rito tradizionale.

Estraneo a qualsiasi pensiero, alla stessa ideologia dell'artista romantico, gli è indifferente che una musica debba celebrare i caduti della rivoluzione di Luglio, la Grande esposizione internazionale, o la morte di Napoleone: se coglie qualche tema del giorno, è solo per ragioni di pratica convenienza: scrivere *La révolution grecque* quando il filellenismo, lanciato da Byron, è di moda.

Quest'essenziale egoismo, o egocentrismo estetico, fino all'estetismo dichiarato, lo apparenta, anche più a Chateaubriand, per il quale anche la monarchia era, essenzialmente, la tradizione della parata.

L'esame attento e sensibile che Berlioz dedica alle sinfonie beethoveniane spiega questa convinzione che la musica vera e propria sia da considerarsi esaurita e che occorra d'ora in poi puntare sulla materia sonora.

E, parlando di "legge del crescendo" indubbiamente non intendeva soltanto una legge intenta alla sinfonia considerata, la *Nona*, ma pensava ad una legge generale della musica, una necessità di sonorità sempre inedite e correlativamente di spessori fonici e vastità formali sempre più grandiosi: principio schiettamente moderno, passato pari pari all'avanguardia storica.

I problemi di Berlioz erano dunque risolvibili mediante l'orchestra sola o legata al sussidio delle voci e delle enormi masse corali.

Sono ben indicativi, a tal riguardo, i gusti del critico, il quale tratta con una leggera sufficienza persino l'orchestra mozartiana, come non abbastanza colorita, mentre s'inchina a Gluck, come al solo musicista del Settecento che sfugge radicalmente alle esigenze di musica pura di quel secolo.

E, naturalmente, accoglie l'orchestra dei grandi contemporanei tedeschi, ma non senza tener conto di quanto si faceva altrove, perfino dagli

odiatissimi Italiani in Francia: la divisione dei violoncelli a cinque, per esempio, attuata da Rossini nella sinfonia di *Guglielmo Tell* (atto IV). Contro la ripartizione dei violini nell'orchestra beethoveniana, Berlioz arriverà a 4 parti di violini primari e 4 di violoncelli, 4 parti di viole, 5 parti di contrabbassi.

In tal modo, osserva G. Confalonieri, "quest'orchestra..... alle volte sembra sdoppiarsi in tante altre più piccole simultaneamente operanti".

Altra volta il cammino sarà l'opposto. Fino alla riduzione allo strumento solista o concertante: la viola che nella sinfonia *Harold en Italie* incarna le pene, gli smarrimenti, le meditazioni e i deliri dell'eroe byroniano; l'ottavino cui è affidata nell'ouverture *Le carnaval romain* la gaiezza assurda di un carnevale hoffmanniano, da *Principessa Brambilla*.

FIGURINO PER LA DANNAZIONE DI FAUST



E, anche in altre opere, l'autore difficilmente rinunzia a momentanee supremazie, a inserzioni improvvise di colori precisi, o a piene campiture di colore puro: le sue note lunghe (indimenticabile quella che commenta il sonno della Vergine, nell' *Enfance du Crist*), i suoi pedali, specie nei registri acuti, fino a intravedere la possibilità del suono isolato, e il suo (proprio valore pressoché puntiforme" (Confalonieri): che è un altro tratto di modernità quasi profetica.

Altro aspetto dell'orchestra berlioziana è sempre la considerazione sottile alle possibilità dei singoli strumenti.

Per primo Berlioz notò quali tesori si potessero ritrovare nelle note difficili. Proprio nella sua celeberrima *Proposta sui conservatori* (1848), scriverà: "Si nota in quasi tutte le partiture moderne, come nelle antiche, la prudente riserva con cui i loro autori si mantengono nella regione media degli strumenti evitando con ugual cura di farli salire o discendere in quanto temono di superare dei limiti che non conoscono esattamente, e non sospettano il partito che si può trarre da queste note gravi e acute, rimaste vergini alle due estremità della scala".

Così i contrabbassi presero a rivaleggiare coi violoncelli, e le viole coi violini, il flauto trovò il proprio colore velato, quasi di tromba con sordina, nel registro basso; il clarinetto, con una sordina inusitata (un sacchetto di pelle) diventò notturno e misterioso quanto il clarone.

Di pari passo la curiosità inesauribile del musicista andava a strumenti poi abbandonati, quale l'oficleide (che pure Mendelssohn aveva usato) e agli strumenti nuovi, come quelli inventati dalla genialità di A. Sax: a cominciare, s'intende, dai sassofoni.

Nelle sue pagine di ricordi tedeschi vi è costantemente espressa la malinconia di non avere strumenti a disposizione, le arpe in specie, estranee alla tradizione strumentale tedesca.

L'innesto di queste voci estranee, con Wagner, parte chiaramente dalle premesse berlioziane.

In tal modo, se da un lato il funzionamento delle famiglie in gruppi minori produceva nuovi bagliori, incantevoli effetti luminosi (si vedano, paradigmaticamente, nello scherzo di *Roméo et Juliette*, dedicato a Mab, regina delle fate), dall'altro l'uso vasto dei registri estremi allargava l'orchestra ad un ambito, una larghezza (fino a sei ottave) che doveva, sul suo esempio, divenire normale.

Altro tratto di straordinaria modernità, l'uso in orchestra del pianoforte (a quattro mani in *Lélio*....) rimasto senza eco, salvo sporadici esempi in

Saint-Saens, e *l'ottava Sinfonia* di Mahler, fino allo stravinskiano *Petruska*.

A tale infiammato virtuosismo della scrittura si devono le massime riuscite di Berlioz: fra cui non si possono tacere la seconda parte dell' *Enfance du Christ*, che Brahms prediligeva, gran parte delle scene faustiane, divenute poi *La damnation de Faust*, e particolarmente la scena della taverna di Auerbach, la discesa all'inferno, le danze di gnomi e silfidi, certe parti del *Requiem* (singolare composizione per quattro orchestre, uno dei più tipici casi di stereofonia dell'intera storia della musica), la scena d'amore, ancora in *Roméo et Juliette*, l'ultima parte del grandioso *Te Deum*.

BOZZETTO PER I TROIANI



Fra le opere per il teatro, in *Béatrice et Bénédict*, nei *Troyens* e in *Benvenuto Cellini* vi sono pagine fra le più straordinarie che il musicista abbia immaginato.

Un posto a sé, nell'opera di un autore tanto estroverso, occupano le liriche: esse costituiscono una soluzione eccezionale, una possibilità che non fu sviluppata.

Anche il ciclo di gran lunga più importante, le *Neuits d'été* su testo di Th. Gautier, non stabilisce, nei confronti dello strumentalismo posteriore, alcuna premessa.

Vi si può al massimo verificare qualche caratteristica lessicale, che esso spartisce con il vocalismo dei grandi lavori: anche qui un singolare rapporto fra melodia ed armonia, curiosamente dominato dalla prima, sì che essa riesce ad indurre le modificazioni accordarli decisive.

Inoltre si ritrovano talune successioni intervallari, come il costante salto di quarta, che tornano con ostinazione in tutto Berlioz.

Per il resto, si tratta di dimensioni, quasi private. Se esse non hanno conseguenze in Berlioz (salvo qualche atteggiamento della linea vocale nel duetto notturno dei *Troyens*), aprono la strada alla lirica del secondo Ottocento, spingendo qualche punta avanzata fino a G. Fauré.

In questo, Berlioz era ben consapevole di far cosa nuova: e difatti non le definì romanze, secondo la tradizione dell' Ancien régime, protrattasi nella Restaurazione, ma, per la prima volta, melodie.

È probabile che nessun altro lavoro si possa dire da cima a fondo incontestabile. Il metodo compositivo, francamente moderno, tende costantemente a incapsulare il singolo frammento in una luce individuale, e non riesce a combaciare con le trame letterarie o pittoriche predisposte.

Ma, in quella relativa discontinuità, nasceva intanto la più moderna, e anzi profetica, interpretazione della decadenza.

Alla fine dei *Mémoires*, racconto non imparziale ma appassionatissimo di una vita d'artista fra le più coraggiose, Berlioz, approdato ad un'estrema sfiducia scriveva: "L'artista più potentemente dotato di qualità è come un obice caricato che va per la sua via, rovescia tutto ciò che trova, lascia una traccia, è vero, ma che non pertanto deve, al termine della sua corsa, spezzarsi scoppiando. Io farò tuttavia, in generale, tutti i sacrifici possibili".

Ma, intanto, seppur con ritardo assai indicativo, i modelli berlioziani invadevano l'Europa.

A tacere di artisti su cui l'influsso è diretto (come G. Charpentier), tutto il sinfonismo racchiuso fra due secoli, Rimskij-Korsakov, R. Strauss, Ravel, non si potrebbe pensare senza *Grand traité* e l'esempio vivo delle sue partiture.

HECTOR BERLIOZ

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

Canto del cigno come commedia?

Considerando la produzione complessiva di Berlioz, una lunga serie di prestazioni straordinarie e tentativi falliti, sembra strano che la sua prima partitura completa sia un *opéra-comique*, che del resto rimarrà la sua unica prova di questo genere.

Berlioz conferì alla storia di *Béatrice et Bénédict* un tono amareggiato ed imbarazzato al tempo stesso.

Quest'opera costituisce la critica di un compositore inattuale, che non si vuole piegare a nessun potere esterno, alle convenzioni e alla moda.

Pertanto, nel caso di *Béatrice et Bénédict* l'etichetta *opéra-comique* assume un significato del tutto particolare: se la struttura formale rientra pienamente nei canoni del genere, il contenuto non ha più nulla a che vedere con le opere di Auber e Halévy, che nella prima metà del XIX secolo, a Parigi, venivano confezionate e consumate a ritmi vertiginosi.

La stessa scelta di un soggetto shakespeariano è indicativa dell'intenzione di creare qualcosa di più di un banale *opéra-comique*

Musica individuale

La musica di *Béatrice ed Bénédict* va ben oltre i cliché dell' *opéra-comique*.

Essa è molto più ricca di particolari e di finezze rispetto alla produzione coeva. L'ampia ouverture, la cui parte principale ritorna nel duetto finale al termine del secondo atto, rappresenta una concezione che valorizza molto più l'umorismo arguto della comicità corrente.

Sullo sfondo di un'atmosfera piena di umorismo e di una tecnica straordinaria, Berlioz mise in risalto il lato drammatico della vicenda, come si può rilevare in particolare nella grande aria di Béatrice (secondo atto): la protagonista è oppressa da ricordi angoscianti, in un crescendo che si conclude in un monologo grandioso degno dei *Troyens*.

FOTO DI SCENA ATTO I



LA TRAMA

ATTO I

Nel parco del governatore Leonato gli abitanti di Messina cantano un coro di gioia: stanno attendendo in festa il ritorno di Don Pedro d'Aragona, vincitore dei mori.

Entra Leonato, con la figlia Héro e la nipote Béatrice; un messaggero gli annuncia che Don Pedro e il suo seguito (che include Claudio e Bénédic) hanno sconfitto i turchi senza subire grosse perdite da parte loro, e stanno per sbarcare a Messina.

Héro apprende con gioia che Claudio, da lei amato, è tornato illeso e carico di onorificenze per il valore dimostrato.

Béatrice chiede sarcasticamente notizie del "Signor Matamoros", e cioè di Bénédic - e a questo punto Leonato spiega che tra costui e Béatrice "c'è una guerra d'epigrammi: non s'incontrano mai senza affrontarsi in una scaramuccia di ingegni".

Riattacca il coro, ad onta delle proteste di Béatrice per la banalità dei pubblici festeggiamenti che a lei sembra uno dei tanti disastri della guerra.

Dopo una siciliana, danzata per celebrare la vittoria, la folla si disperde e la bella Héro resta sola a fantasticare sulla felicità del prossimo ricongiungimento con l'amato Claudio.

All'arrivo di Don Pedro, le nozze sono prontamente stabilite e Bénédic e Béatrice s'incontrano e si burlano a vicenda in un duetto in cui i motti pungenti non riescono a celare il vivo interesse che ciascuno dei due nutre per l'altro.

Don Pedro si congratula con Claudio per la sua fortuna: le nozze sono state sollecitate ed avranno luogo quella stessa sera. Può darsi che l'esempio valga a tentare anche Bénédic.

Ma questi rimane indifferente di fronte ai loro scherzi e volge in ridere le loro pompose esaltazioni della felicità coniugale.

Egli vuol vivere scapolo e dichiara che il toro feroce può ben sottomettersi al giogo, ma se il savio Bénédic giungesse mai ad imitarlo, allora potranno conficcargli sulla porta un cartello con le parole: "Qui vive Bénédic, l'uomo che prese moglie".

Partito Bénédic, Claudio e Don Pedro risolvono di trovare un mezzo per costringere lui e Bénédic ad innamorarsi l'uno dell'altra.

Giungono i musicisti di corte, al seguito del loro maestro Somarone, per trovare la canzone che quest'ultimo ha composto in onore degli sposi.

La prova riesce male con grande irritazione di Somarone, ma quando giunge Don Pedro il maestro di cappella si lascia convincere a riprovare il brano con l'aggiunta di alcuni abbellimenti composti lì per lì.

Nel frattempo entra Bénédic che, partiti i musicisti, ascolta nascosto dietro ad un cespuglio una conversazione apparentemente seria tra Don Pedro, Leonato e Claudio circa lo straordinario comportamento di Béatrice (la quale sarebbe innamorata di Bénédic!).

Sembra che ella non abbia alcuna intenzione di rivelare i suoi sentimenti ed essi concordano che sarebbe meglio non parlarne a Bénédic, perché questi non farebbe altro che burlarsi di lei. Quando tutti se ne sono andati, Bénédic esce da un nascondiglio stupito ed impressionato per quanto ha sentito: "Non è uno scherzo..... Compiangono Béatrice; sembra che la sua passione sia al colmo. Ella mi ama! Lo devo contraccambiare.....".

In un'aria dall'accento esuberante annuncia di voler "idolatrare" Béatrice e riflette estasiato sui pregi e le incantevoli qualità di lei.

Héro e Ursula, sua dama di compagnia, lasciano il banchetto e s'inoltrano nel parco, ridendo insieme dell'inganno giocato a Béatrice cui hanno fatto udire come per caso un racconto sul pazzo innamorato di Bénédic per lei.

Sorge la luna e le due fanciulle piombano in una dolce e melanconica fantasticheria sulla bellezza della notte e sulle nozze ormai vicine.

ATTO II

Un salone nel palazzo del governatore, con servitori che passano e ripassano portando brocche di vino.

Dalla vicina sala del banchetto giungono risa, suoni di chitarre e di trombe, grida di soldati che reclamano vino, e al di sopra di tutto, la voce di Somarone che improvvisa una canzone in onore dei vini di Sicilia.

Egli tenta di cantare una seconda strofa, ma è troppo ubriaco per completarla e viene fatto tacere dagli urli dell'uditorio. L'arrivo di altro vino è un segnale per tutti di uscire nel giardino a bere ancora.

Entra Béatrice in preda all'agitazione. Evoca "lo strano sentimento di tristezza" che l'invase il giorno in cui Bénédicte partì per la guerra con gli altri soldati, e gli incubi che la tormentarono durante la sua assenza, quantunque ella tentasse invano di disperderli ridendo.

Infine, con repentina decisione, prende di petto i propri sentimenti: "Addio disdegni, addio follie..... Béatrice cede anch'essa vittima dell'amore".

Rientrano Héro ed Ursula, fingendo sbalordimento nel vedere Béatrice insieme agitata e stranamente intenerita.

Con lei cantano la felicità della fanciulla che va sposa all'uomo che l'ama e l'amerà per sempre; indi - cambiando musica - provocano Béatrice con ammonizioni sugli orrori e le delusioni del matrimonio.

Si fermano però davanti alla sua violenta reazione e il terzetto termina serenamente.

Héro e Ursula lasciano il salone per andare ad abbigliarsi per la cerimonia.

Béatrice resta sola ed ascolta un coro in lontananza (con accompagnamento di chitarra) che chiama la sposa alle nozze.

Entra Bénédicte e i due scaramucciano ancora, ma ormai con un accento nuovo.

Le loro imbarazzate repliche sono interrotte dall'arrivo del corteo che accompagna la sposa.

Alla presenza di tutti gli invitati di Leonato, Héro e Claudio firmano il contratto di matrimonio; il notaio però tira fuori un secondo contratto. "Chi dunque si sposa ancora?" - domanda Don Pedro.

Béatrice e Bénédicte si affrontano: entrambi sostengono di non amarsi "più del ragionevole".

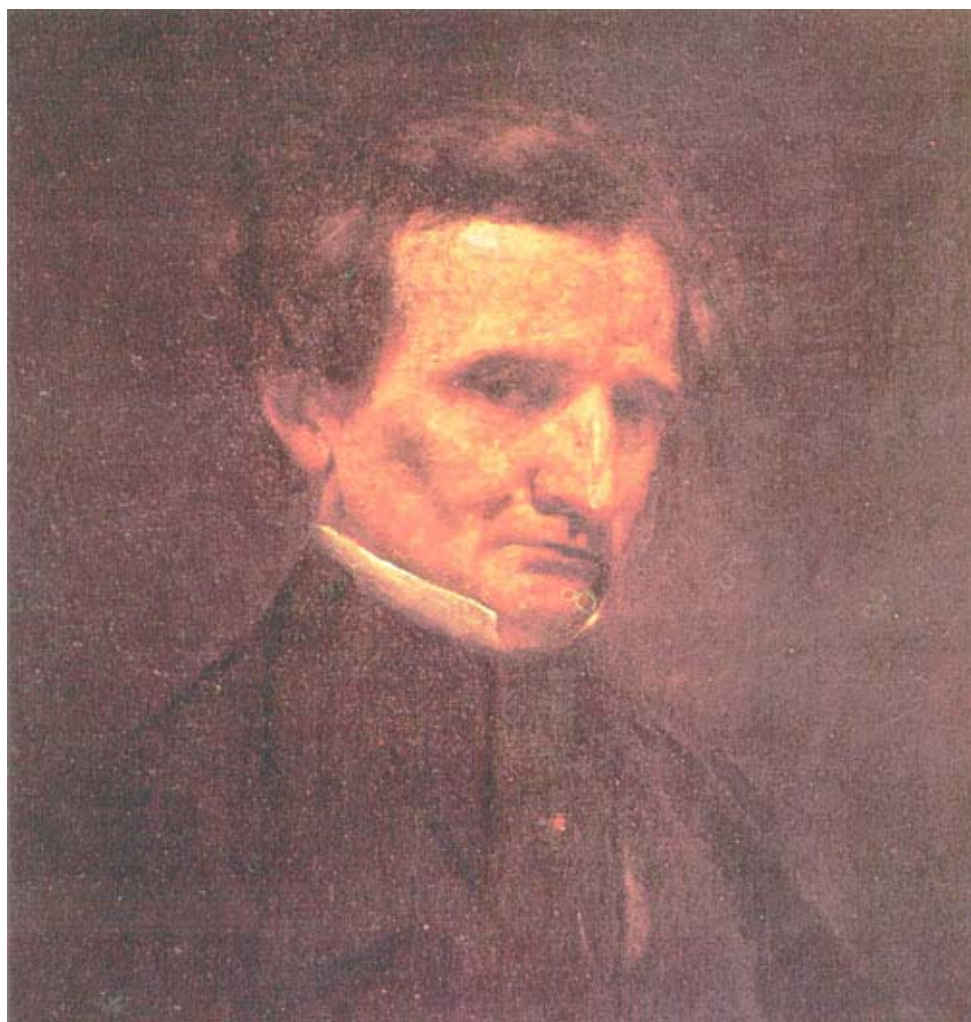
Vengono portate le loro confessioni d'amore autografe, ma essi insistono ad affermare scherzosamente di accettare le nozze soltanto "per compassione".

A questo punto viene portato anche un cartello con le parole "Qui vive Bénédicte, l'uomo che prese moglie" che tutti ricantano sulla musica del terzetto dell'atto primo, laddove Bénédicte aveva giurato di non sposarsi mai.

Bénédicte, quasi imperturbato, risponde riconoscendo in tono agrodolce la potenza dell'amore e la fragilità umana, e continua, insieme con Béatrice a sostenere fino alla fine la commedia dei dispetti, sotto la quale essi nascondono una passione più profonda di quanto gli altri non possono

comprendere o anche solo indovinare. "Per oggi la tregua è firmata; domani torneremo nemici".

HECTOR BERLIOZ



HECTOR BERLIOZ

LES TROYENS

“Ars poetica” in forma drammatica

È stato notato che le opere di Berlioz contengono elementi autobiografici. Il fonditore di bronzo Cellini, il tormentato Faust e il giovane Romeo innamorato sono tutte personificazioni degli ideali cui s'ispirava il compositore.

Nei *Troyens* la designazione divina di Énée a fondatore di un nuovo impero dà una svolta all'intera vicenda. Verso nuovi lidi: questa idea costituiva un elemento fondamentale dello spirito romantico, che sperava di poter ricostruire un mondo nuovo sulle rovine di quello passato.

Nel caso di Énée questo avviene attraverso la rinuncia all'amore del protagonista, una rinuncia che costituisce l'unità d'azione dell'opera.

Né la felicità propria, né quella altrui possono sviare dalla loro missione gli uomini - e gli artisti - chiamati dal destino: questa è la spietata conclusione di Berlioz.

Tale posizione è contraddittoria nella musica in cui la poetica di Berlioz non consisteva in uno slancio verso il nuovo, ma nel ritorno ad una tradizione centenaria, risalente alle opere di Gluck che nell'ottavo decennio del XVIII secolo avevano dato nuovo impulso alla musica francese del tempo.

Se la riforma di Gluck aveva riportato la musica allo splendore classico, Berlioz voleva essere l'artefice di una svolta analoga, conforme alle circostanze storiche del suo tempo.

L'anziano compositore chiamò ancora una volta a raccolta i suoi modelli. A parte Gluck che egli tenne sempre in altissima considerazione, e di cui ogni tanto riprendeva le opere per allestire rappresentazioni sempre più fedeli agli originali, egli amava il classicismo di Spontini, il maestro dell'impero di Napoleone, e naturalmente Mozart e Shakespeare.

In questo cenacolo immaginario, egli si riteneva degno di Virgilio e delle sue grandi problematiche.

Berlioz voleva dare l'addio all'opera fondando il dramma musicale del futuro. E Wagner?

È sorprendente, e al tempo stesso tipico di Berlioz, ch'egli, nel 1861, dopo una serie di concerti parigini, abbia riassunto in un articolo le tesi principali del nuovo ideale del dramma in musica: Berlioz dichiarò guerra - come del resto tutti gli altri riformatori - alle convenzioni, allo strapotere dei cantanti, alla melodia tradizionale, in nome del motto: "Sì al dramma, no all'opera".

Il prototipo della sua idea di dramma, che aspettava solo di essere rappresentato, era già pronto e il suo titolo era *Les Troyens*.

Il compimento della tradizione

In che cosa *Les Troyens* si avvicinano alla tradizione? Nella totale assenza di virtuosismi e di concessioni ai cantanti, le parti cantate sono semplici, spesso poco caratterizzate.

Per Berlioz era molto più importante creare un'atmosfera di fondo coinvolgente in cui l'orchestra avesse un ruolo altrettanto rilevante dei cantanti che non indulgere ad eccentricità liriche o drammatiche.

Di conseguenza, l'opera è caratterizzata, dall'inizio alla fine, da una certa prolissità epica, riscontrabile tanto nella predilezione dei tempi lenti quanto nella fusione di più "numeri" di un vasto quadro complessivo.

Anche i conflitti tra recitativi ed arie tendono a sfumare, ma tutto questo non rende l'opera noiosa, come si potrebbe temere.

Si tratta solo di criteri nuovi rispetto a quelli del XIX secolo. Viene spontaneo paragonare l'opera di Berlioz a quella di Wagner.

Estratti musicali

La prima metà dei *Troyens* è dominata dalla figura profetica di Cassandre. Le sue scene, in particolare il suo lungo duetto con l'amato Chorèbe, sono sovrastate da un'atmosfera d'oscura risolutezza, che raggiunge l'apice nel furioso omicidio di massa che ella ordisce nel finale del secondo atto.

La visione della verità da parte di Cassandre è in netto contrasto con l'illusione dei troiani, i quali dopo il lungo assedio, si sentono ormai liberi.

Oltre che nella grintosa ed energica introduzione, questo ottimismo s'impone nella cosiddetta marcia troiana (finale del primo atto).

Per questa scena monumentale, Berlioz, sempre molto sensibile agli

effetti spaziali della musica, prevede tre orchestre di scena, che fanno risuonare la marcia a distanze differenti. Alla marcia segue l'apparizione dell'ombra di Hector, che costituisce il punto di svolta della vicenda e un momento di profonda tensione musicale e scenica.

L'atmosfera di questa scena, molto complessa e raffinata dal punto di vista teatrale, è resa singolarmente mistica dalla presenza di quattro corni con sordina.

Al dolore dei troiani sconfitti fanno seguito le voci felici dei cartaginesi. L'entusiasmo di tutto il paese è illustrato da una parata di architetti, marinai e operai che s'inserisce all'interno di un canto nazionale. Dalla melodia s'irradia una pace sublime, in deciso contrasto con l'infuocata marcia troiana.

CARICATURA PER I TROIANI



Solo la regina Didon è felice. Ella non si sente del tutto appagata dalla propria attività a tutela del bene comune perché nella sua vita manca l'amore (duetto tra Didon e Anna).

All'arrivo dei profughi troiani risuona il loro "sigillo musicale", ma questa volta la marcia è in tonalità minore, in modo che sia presente anche lo stato d'animo malinconico e bramoso della regina.

I cartaginesi accolgono i troiani come compagni d'armi e questo conferisce uno slancio militare al finale.

Nell'opera si manifesta anche il talento sinfonico di Berlioz (quarto atto, primo quadro). L'interludio intitolato *Caccia reale e tempesta* è un brano orchestrale che accompagna una pantomima predisposta nei minimi particolari.

Il primo incontro a due tra Didon e Énée è ambientato in una natura idilliaca; un coro di personaggi mitologici arricchisce di un colore caratteristico la tavolozza musicale dell'orchestra.

Il secondo quadro del quarto atto conduce, attraverso un lungo balletto, al duetto finale. Questo viene introdotto da due grandi scene d'insieme che motivano psicologicamente il crescente amore di Didon per l'eroe troiano.

Per questa scena Berlioz si ispirò a un dipinto di Pierre Guérin.

Énée parla del suo triste destino, e quando i due innamorati restano soli, essi si confessano i propri sentimenti con il cuore colmo d'amore.

Alcuni motivi del testo di questa scena sono tratti da *The Merchant of Venice* (*Il mercante di Venezia*) di Shakespeare, per esempio l'elogio del potere inebriante della notte.

Berlioz ha creato un bellissimo, magico notturno, in un fluttuare di linee melodiche, infinito come la speranza di un amore felice.

Il quinto atto è costituito dal risveglio dal sogno e dal tragico finale. Énée prende coscienza della propria missione e Didon, abbandonata, si congeda dalla felicità e dalla vita.

Questo commiato dal mondo non avviene per mezzo di una breve aria come nel *Dido and Aeneas* di Purcell, ma gradualmente, attraverso una serie di stati d'animo successivi.

Negli ultimi due quadri dell'opera le barriere formali tra i numeri vengono abbattute definitivamente. La musica irrompe come un fiume che sfocia in mare e che solo a tratti, per esempio nell'austero coro della cerimonia funebre, può essere trattenuto.

La vera e propria perla di questa scena è un'aria in cui Didon dà l'addio

alla sua città, alla sua patria e ai suoi cari. Le sue parole vengono tradotte in musica come in uno psicogramma; qui il genio di Berlioz si rivela davvero degno della tradizione del classicismo francese.

LA TRAMA

*I primi due atti dell'opera sono ambientati a Troia.
L'azione degli atti terzo, quarto e quinto hanno luogo a Carthage, la colonia dei Fenici di Tiro fondata da Didone sulla costa settentrionale dell'Africa.*

ATTO I

Scena I

Dopo dieci anni d'assedio i greci hanno abbandonato il proprio campo nella pianura davanti a Troia e si sono diretti con le loro navi verso la Grecia (ma solo in apparenza – in realtà si erano nascosti nella vicina isola di Tenedo), lasciandosi dietro un grande cavallo di legno nelle cui viscere si cela un drappello di armati.

Il cavallo torreggia sulla pianura deserta. Alcuni troiani sospettano di una trappola, ma la maggior parte ritiene che il cavallo sia stato lasciato come offerta a Pallade Atena.

Al levar del sipario il popolo di Troia, pazzo di gioia per la sua improvvisa liberazione, si sparge per la pianura abbandonandosi a feste e danze.

Le donne e i bambini esaminano i resti del campo greco. Un soldato indica la tomba del nemico Achille, quindi tutti corrono a vedere il cavallo di legno.

Cassandra, che li stava osservando, esce ora allo scoperto. Figlia di Priamo e sacerdotessa di Vesta, ella è stata maledetta fin dalla nascita con il dono di una chiaroveggenza cui nessuno presta fede.

Davanti alla sua profezia di un imminente disastro, i troiani la prendono per pazza, ma i pazzi sono loro.

Ella ripete tra sé e sé la visione che ha avuto: "L'ombra di Ettore passeggiar gli spalti qual sentinella e dei suoi cupi sguardi le Sigee

sponde interrogar da lungi" e tenta di interpretare il significato.

Oscuramente intravede il fato della città, il popolo accecato, e condotto da un re altrettanto cieco, correre volontariamente verso la rovina, e fra gli altri lo stesso fidanzato di lei, Corebo, che non le presta fede più degli altri e che lei non vivrà abbastanza per sposare.

Appare Corebo e prega Cassandra di non celarsi in disparte, e di partecipare invece alla festa comune.

Egli tenta di rassicurarla; ma Cassandra, via via che la visione prende forma, cade in uno stato d'eccitazione frenetica, profetizzando con immagini terribili la distruzione della città.

Al culmine dell'esaltazione ella cade in deliquio tra le sue braccia.

Corebo la rianima e le addita le scene di pace e di allegrezza che li attorniano, ma Cassandra non fa che ripetere la sua profezia di morte, e con veemenza lo esorta a salvarsi, abbandonando Troia all'istante.

Al suo non meno energico rifiuto ella si calma d'improvviso e lo invita a rimanere, se così vuole: "La morte avara il nostro letto nuzial prepara". Corebo conduce via Cassandra affranta.

Si fa sera. Al canto di un inno di ringraziamento offerto agli dei, entrano in processione gli anziani guidati da Priamo, e i sacerdoti.

Si depongono offerte su di un altare e alcuni lottatori eseguono una danza sacra al cospetto del re.

Andromaca, la vedova di Ettore, e suo figlio Astianatte, vestiti nel bianco rituale del lutto, si fanno strada fra il mormorio commosso degli astanti.

Ella s'inginocchia, mentre Astianatte sparge dei fiori sull'altare. Priamo ed Ecuba li benedicono, ma Cassandra, standosene in disparte, non cambia atteggiamento e consiglia ad Andromaca di serbare le sue lacrime per i lutti futuri.

Andromaca piangente prende la mano di Astianatte e con lui esce in silenzio tra due ali di folla.

Dopo un breve istante entra di corsa Enea e descrive la fine agghiacciante toccata al sacerdote Laoconte.

Sospettando un'insidia nel cavallo, costui aveva scagliato una lancia contro il fianco del mostro, trafiggendolo e incitando poi il popolo a darlo alle fiamme.

Allora due enormi serpenti erano emersi dal mare puntando dritti su Laoconte e divorandolo.

All'annuncio di questo prodigio l'intera assemblea resta percossa d'orrore. Oscuramente essi comprendano che il fato è contro di loro: "Laoconte,

un sacerdote! Oggetto del furor degli dei".

Enea interpreta l'auspicio: Pallade è adirata per il sacrilegio commesso da Laoconte. Priamo ordina che venga aperta una breccia nella mura e che il cavallo sia tratto con gran pompa fino al tempio della dea.

Tutti ignorano le grida d'avvertimento di Cassandra e si allontanano in gran furia tra esplosioni di gioia selvaggia, lasciando la fanciulla sola e in preda alla disperazione.

BOZZETTO ATTO I



Scena II

La scena successiva si svolge al cader della notte; verso la fine regna già la tenebra, rotta solo dalle fiaccole in mano ai soldati schierati davanti al fondale.

Cassandra segue con l'orecchio l'avvicinarsi della processione che, al canto del sacro inno di Troia, porta in città il cavallo di legno.

Entra in scena l'avanguardia del popolo, spargendo fiori al suono delle arpe, quando improvvisamente la processione s'arresta: dalle viscere del cavallo è risuonato fragore d'armi.

Ma il popolo, ormai in preda alla follia, lo prende per un buon augurio; senza dare ascolto alle grida di Cassandra, la processione riprende il suo corso.

Cassandra la sente entrare in città e sfilare in lontananza: "S'Inoltrano e già tutto è consumato, il fato tiene la sua preda. Suora d'Ettore, vattene a morire tra le ruine d'Ilio".

ATTO II

Scena I

Una stanza nel palazzo di Enea, fiocamente illuminata da una lanterna.

Enea, ancora parzialmente rivestito della sua armatura, giace immerso nel sonno.

Si odono echi di battaglia in lontananza. Il giovane Ascanio, spaventato da quei rumori, entra, si pone in ascolto, quindi si avvicina al letto del padre, ma non ardisce svegliarlo e ritorna sui suoi passi, mentre i suoni in distanza provenienti dalla città si vanno spegnendo.

Appare l'ombra di Ettore che, stando immota, fissa Enea dall'alto e sospira profondamente.

Enea si sveglia di soprassalto e vede l'apparizione che lo sovrasta. Interroga Ettore, il quale già annuncia che Troia è ormai in fiamme: il nemico ha conquistato le mura.

Tutto ciò che era umanamente possibile per difendere la città è stato

fatto; ora egli deve fuggire, prendendo con sé i Penati di Troia, sbarcare in Italia e fondarvi un nuovo impero.

La voce di Ettore si è andata sempre più affievolendo: ora anche la sua forma si confonde e si dilegua.

Entra Panteo, uno dei sacerdoti, che è ferito al volto e trasporta i Penati di Troia. Un momento dopo irrompe Corebo alla testa di un drappello di armati, con la notizia che l'acropoli continua a resistere. Insieme risolvono di raggiungerla ad ogni costo.

Scena II

Una sala del Palazzo Reale, nel mezzo della città in fiamme. Sullo sfondo un colonnato, con la prospettiva in distanza del monte Ida, e un altare dedicato alla dea Vesta-Cibele.

Le donne giacciono prostrate davanti all'altare, implorando la dea di proteggerle dai greci. Entra Cassandra e predice che Enea, il quale ha liberato la guarnigione asserragliata nella cittadella e messo al sicuro il tesoro reale, andrà in Italia a fondarvi una nuova Troia.

Ma Corebo è morto. Cassandra chiede alle donne se preferiscano soggiacere alla libidine dei vincitori o uccidersi di propria mano, in obbedienza ai loro voti verginali.

Alcune di loro, troppo spaventate per affrontare la morte, vengono allontanate con disprezzo dalle compagne.

Le altre prendono le loro cetre e con crescente esaltazione intonano un inno alle città e ai voti che intendono osservare sino alla fine.

Entra di corsa un capitano greco con la spada levata e s'arresta attonito alla vista delle donne.

Lo seguono altri soldati, in cerca di saccheggio.

Cassandra, dopo averli sfidati, si pugnala e porge l'arma alla sorella Polisenna, che fa altrettanto.

Accorrono nuovi soldati greci, facendosi strada tra il fumo del palazzo già in fiamme, ed annunciano che Enea è fuggito con l'oro di Troia. Cassandra tenta di arrivare al colonnato, ma stramazza al suolo, morente.

Le donne sono salite sul terrazzo che sovrasta il colonnato, guardate con riluttante ammirazione dagli stessi invasori greci.

Con l'estremo grido di "Italia" sulle labbra alcune donne si precipitano nel vuoto, altre si pugnalanano o si strangolano. Il fuoco invade il palazzo.

ATTO III

Una sala del palazzo di Didone a Cartagine, decorata per un banchetto.

Il popolo saluta il sole, che ora splende sereno dopo le burrasche che hanno devastato la costa e quindi, all'ingresso della regina, intona l'inno nuziale.

Didone rammenta i successi ottenuti negli ultimi sette anni, da quando fuggì da Tiro (per salvarsi dal fratello Pigmalione che le aveva ucciso il marito Sicheo) e fondò la città di Cartagine.

Ella desidera una prosperità ancora maggiore per il suo popolo, che ringrazia per il suo leale sostegno e che chiama a raccolta per difenderla dagli attacchi di Iarba, re di Numidia: "Al mondo ancor donate un esempio sublime: grandi in pace, siate tra l'arme un popolo d'eroi".

Rappresentanti di diversi mestieri - costruttori, marinai, agricoltori - sfilano in corteo davanti alla regina, che consegna loro dei doni simbolici in ringraziamento della loro opera. Dopo nuove manifestazioni di giubilo il popolo si disperde.

Rimasta sola, Didone confessa alla sorella Anna che in mezzo a tanta gioia ella si sente in preda ad una misteriosa tristezza.

Nega che sia l'amore la causa delle sue pene e tenta di opporsi alle esortazioni della vivace sorella, secondo la quale, in considerazione della sua gioventù e bellezza e altresì per il bene di Cartagine, ella dovrebbe rompere il voto di fedeltà alla memoria del marito defunto e passare a nuove nozze.

Ma tra sé e sé non può fare a meno di riconoscere l'attrattiva dei consigli di Anna: "Le sue voci mi suscitano nel seno una funesta ebbrezza"; implora quindi l'ombra del marito affinché la perdoni e la difenda contro le tentazioni.

Entra l'aedo Iopa, annunciando l'arrivo di una flotta sconosciuta, gettata sulle rive dalla recente tempesta.

Didone, memore del suo travagliato errare per i mari, concede udienza agli stranieri.

Entrano ora i capi troiani, ed Ascanio offre in dono alla regina alcuni cimeli della grandezza di Troia.

Panteo illustra la missione di Enea: fondare in Italia una nuova patria troiana.

Didone dà il benvenuto a tutti. Irrompe in quel momento il ministro Narbal con la notizia di un'improvvisa invasione da parte di Iarba alla testa delle sue orde.

Enea, fino a quel momento travestito da marinaio, rivela la propria identità ed offre un'alleanza alla sbalordita regina; indi, dopo averle affidato il figlio Ascanio, conduce alla battaglia le forze congiunte di cartaginesi e troiani.

BOZZETTO ATTO III



ATTO IV

Scena I

Una foresta presso Cartagine: sullo sfondo un'alta rupe cava: un rivo corre lì presso, andando a colmare un piccolo bacino naturale.

Due naiadi che stanno facendo il bagno nel rivo, si spaventano al suono dei corni da caccia che proviene da un qualche punto della foresta, non molto lontano, e si dileguano poco prima che i cacciatori appaiano nella radura.

Scoppia un temporale e i cacciatori galoppoano via per la radura. Lottando contro la tempesta entrano Enea e Didone, che sono rimasti separati dal resto della comitiva, e trovano rifugio nella caverna.

Lì si confessano il loro amore e consumano l'unione. Attraverso i rumori della burrasca si odono voci inarticolate e grida di "Italia, Italia!".

Ninfe e satiri compaiono sulla sommità della rupe ed intrecciano una danza selvaggia, dai movimenti scomposti.

Il rivo si gonfia fino a divenire un torrente in piena. Un fulmine colpisce un albero e lo manda a fuoco.

I satiri afferrano i rami fiammeggianti e continuano a danzare brandendoli come torce, indi scompaiono con le ninfe nel fondo della foresta. La tempesta si placa.

Scena II

Il giardino di Didone presso la riva del mare.

Anna e Narbal entrano nel giardino, immersi in un'animata discussione. La donna è spensierata ed ottimista. Iarba è sconfitto, i numidi non costituiscono più una minaccia; Enea e Didone sono innamorati; quale miglior re potrebbe desiderare Cartagine?

Ma Narbal è preoccupato: il destino di Enea è di stabilirsi in Italia e se si trattiene a Cartagine potrà derivarne soltanto sventura.

Il loro colloquio è interrotto dall'arrivo di Enea e Didone con la corte. L'intero seguito assiste alle danze in onore di Enea per festeggiare la sua vittoria sui numidi.

Iopa, per placare l'inquieto animo della regina, canta un inno a Cerere e

ai frutti della terra.

Non ancor paga, ella chiede ad Enea nuove storie di Troia, ed apprende così del matrimonio di Andromaca con Pirro, figlio di Achille, uccisore di suo marito Ettore.

Mentre Didone riflette su quanto ha appena udito - "Tutto congiura a vincere i rimorsi ed il cuor si fa certo del perdono" Ascanio, che standole innanzi con l'arco in mano rassomiglia in tutto e per tutto a Cupido, scherzando le sfilava pubblicamente dal dito l'anello di Sicheo.

Ora tutti si alzano per andare a contemplare la bellezza della notte e ad ascoltare il respiro del mare addormentato.

Lasciati soli, Enea e Didone effondono il loro amore in un lungo duetto estatico.

Mentre i due abbandonano il giardino, accanto alla colonna sulla quale sono appese a mo' di trofeo le armi di Enea, appare in un raggio di luna il dio Mercurio. Egli colpisce lo scudo e proclama tre volte "Italia".

BOZZETTO ATTO IV



ATTO V

Scena I

Notte. La radura di Cartagine con la flotta troiana all'ancora.

Ila, un giovane marinaio frigio, si domanda sulla coffa di un albero e, cantando la sua nostalgia per le verdi selve del monte Ida, cade addormentato.

Escono dalle loro tende Panteo e gli altri capi. Panteo dice loro di tenersi pronti a partire: gli dei sono adirati per l'indugio e mandano quotidianamente dei prodigi per ammonirli.

Due sentinelle marciano avanti ed indietro e si scambiano le loro impressioni sulla situazione: a Cartagine si sta tanto bene, e non vedono perché si debba ripartire.

Compare ora Enea, risoluto a partire, ma straziato dalla sofferenza della regina e dai suoi propri sentimenti.

La consapevolezza della sua eroica missione combatte contro la passione per Didone.

Intenerito, egli decide di vederla ancora una volta; ma gli spettri di Priamo e degli altri condottieri troiani sorgono e gli comandano di partire subito.

Enea passa di tenda in tenda a svegliare l'esercito dormiente. Mentre si stanno preparando per la partenza, irrompe Didone scapigliata e sconvolta ed assale Enea. Ma sia le suppliche che le inventive sono inutili. I troiani si preparano a salpare.

Scena II

Una sala del palazzo.

L'orgoglio di Didone è spento: ella è pronta ad umiliarsi e ad implorare Enea affinché rimanga qualche giorno di più.

Ma arriva l'annuncio che la flotta troiana ha già preso il largo.

In un eccesso di disperazione Didone maledice Enea, comanda di erigere una pira sulla quale vuole bruciare tutti i ricordi di lui, e congeda il suo seguito.

Rimasta sola, risolve di morire e dà un solenne addio alla vita, agli amici ed alla patria.

Scena III

Un'ampia terrazza di fronte al mare, con altari: Didone velata ed incoronata di fronde.

I sacerdoti invocano le divinità infernali, mentre Anna scioglie le chiome della sorella e, insieme con Narbal, pronuncia su Enea una maledizione rituale.

Didone monta sulla pira e vi getta sopra tutte le reliquie dell'amato: indi, tra l'orrore dei suoi, si trafigge con la spada di lui.

Prima di questo disperato gesto, ella aveva profetizzato l'avvento di un grande conquistatore cartaginese - Annibale - destinato a vendicare i suoi torti: ma ora, nell'istante della morte, le appare in una visione l'eterna grandezza di Roma.

MARCIA TROIANA

4. Marcia troiana



5. Canto nazionale



HECTOR BERLIOZ

BENVENUTO CELLINI

Benvenuto Cellini non è soltanto il primo tentativo in campo teatrale di un giovane musicista di grande talento ma è anche una sorta di ritratto dell'artista da giovane, se non della giovinezza in quanto tale.

Ed è chiaro che l'artista in questione è Berlioz stesso, che s'identifica con Cellini mutuandone non solo lo spirito (beffardo ed intraprendente, isolato e pure bisognoso di riconoscimenti) ma anche gli ideali (artista vittorioso in un mondo di furbi e di imbelli).

La sfida di Cellini, portata a termine nelle condizioni più inverosimili, è la sfida di Berlioz: riuscire a compiere il capolavoro anche a costo di sacrificare quanto sino a quel momento era riuscito a creare.

E per l'autore, a tacer d'altro, della *Sinfonia fantastica*, non era ambizione da poco.

HECTOR BERLIOZ



L'opera vive di questa frenesia fin dalla straordinaria ouverture, che costituisce l'anello di congiunzione tra il territorio sinfonico, già ampiamente esplorato e seminato, e quello teatrale, ancor tutto da scoprire.

Ed è proprio nella scoperta di questo mondo che l'opera si avventura, in modo scatenato, quasi a voler conquistare il campo sbaragliando tutti i nemici, veri o presunti, senza troppo preoccuparsi di riuscire anche controllata e decadente.

Ma di fronte a pagine come quelle che compongono la scena più famosa dell'opera, il carnevale che conclude il secondo atto, si ha la netta sensazione che con le sue fantasmagoriche bizzarrie Berlioz fosse consapevole non soltanto della sua sbalorditiva bravura di strumentazione ma anche della sua capacità di aprire strade nuove, giacché qui il primo esempio di "teatro nel teatro" di cui si abbia memoria si accoppia a soluzioni timbriche assolutamente novecentesche, in tutto degne di uno Stravinskij.

Certo, la partitura convince più nelle scene di massa, massimamente in quella finale della fusione, dove la musica letteralmente esplode mandando in frantumi ogni convenzione, che negli episodi lirici e solistici, peraltro intrisi di nobile effusione patetica; ed elettrizza nei momenti caricaturali e in quelli d'azione, tanto quanto sembrava mordere il freno quando si espongono ideali artistici contrapposti e s'indugia in oasi di contemplazione, in episodi collaterali di gusto un poco accademico.

Ma anche questo carattere è coerente con le intenzioni di Berlioz, volte per così dire ad occupare militarmente il campo cimentandosi in tutti gli aspetti dell'opera, anche in quelli più legati alla tradizione.

Per questo motivo non ha molto senso, in un lavoro sicuramente eterogeneo e discontinuo, separare le pagine più profetiche ed innovatrici da quelle di straordinaria amministrazione: giacché le une sono in funzione delle altre, al fine di far risaltare per contrasto il nuovo dal vecchio.

L'ironia che Berlioz riserva sull'avarico tesoriere del Papa e sul coerente Fieramosca, si esprime necessariamente in forme accademiche o antiquate, tanto quanto l'esaltazione del protagonista e dei suoi giovani seguaci non conosce limiti nell'affermare le ragioni di una libertà incondizionata.

Solo alla fine, quasi in un ripiegamento interiore prima dell'ultima sfida,

dopo tanti eccessi ed ebbrezze, Berlioz sembra stendere sul suo eroe un velo di tristezza ed interrogarsi egli stesso sul senso, se non dell'arte e della sua missione, almeno della vita.

Ed è come se d'improvviso si spegnesse anche la spensieratezza della gioventù e con essa si facesse strada la coscienza dell'inarrestabile scorrere del tempo.

Destinata all'insuccesso, fu accolta con un fiasco totale, come l'autore spesso registrò: "Si tributò all'ouverture un successo esagerato e si fischiò tutto il resto con un accordo e un'energia ammirevoli".

Berlioz era consapevole che il suo cammino teatrale sarebbe stato irto di ostacoli: "Non osano venirmi a fischiare in una sala da concerto ma non mancano mai di farlo in un teatro vasto come l'Opéra. Questo succederà sempre".

Sebbene trovasse in seguito un ammiratore incondizionato in Liszt, che lo rappresentò a Weimar nel 1852 (e fu in quell'occasione che Berlioz modificò l'opera ampliandola da due a tre atti), *Benvenuto Cellini*, mai popolare, trovò solo in questi ultimi anni un suo posto nel repertorio, come si addice ad un lavoro sperimentale che è allo stesso tempo documento di un'epoca e incunabolo della modernità.

CARICATURA DI CELLINI



LA TRAMA

ATTO I

La casa di messer Giacomo Balducci.

È il crepuscolo del lunedì prima della quaresima. Il tesoriere del Papa, Balducci, si lamenta con sua figlia Teresa perché Cellini ha ricevuto dal santo padre l'incarico di creare una statua di bronzo raffigurante Perseo che stringe la testa mozzata della Medusa.

Egli avrebbe preferito che l'incarico fosse toccato a Fieramosca, scultore famoso, cui vorrebbe dare in sposa la figlia.

Ma Teresa è segretamente innamorata di Cellini: preoccupata, si chiede se i diritti dell'amore debbono essere più forti dei doveri verso i genitori.

Entra Cellini. Durante il loro duetto, entra non visto Fieramosca e sente le parole che Cellini rivolge a Teresa: le propone di fuggire a Firenze durante i festeggiamenti del carnevale. Perché ella lo possa riconoscere, Cellini si maschererà da frate con un saio bianco.

Si sente Balducci tornare. Mentre Cellini riesce a fuggire, Fieramosca si nasconde nella stanza da letto di Teresa, dove viene scoperto: con sorpresa ed indignazione, Balducci e Teresa chiamano a raccolta i vicini perché vengano a prelevare l'intruso e gli facciano fare un bel bagno nella fontana.

ATTO II

Piazza Colonna, la sera del martedì grasso.

Cellini, prima di essere raggiunto dai suoi amici artisti di Firenze nella piazza, medita sull'amore e sulla gloria. Poi tutti insieme improvvisano una canzone, che tesse le lodi di tutti gli artisti orafi della Toscana.

Entra Ascanio, per informare Cellini che il Papa, pagando l'artista, pretende che la statua sia pronta per l'indomani.

Intanto Fieramosca ha ordinato un piano per sventare la fuga della rivale: indosserà il saio bianco come Cellini. In questo modo Teresa rimarrà completamente frastornata.

Ha inizio il carnevale. Mentre gli attori invitano il pubblico ad assistere alla loro commedia (una pantomima architettata da Cellini, nella quale è facilmente riconoscibile la caricatura di Balducci), approfittando del frastuono generale Teresa cerca Cellini, ma si trova di fronte due frati bianchi che dicono entrambi di essere Cellini.

Ne nasce un tafferuglio, nel corso del quale Cellini uccide involontariamente un amico di Fieramosca, credendolo il rivale.

La folla lo circonda, ma proprio mentre le guardie stanno per portarlo via si ode un colpo di cannone da Castel Sant'Angelo.

È mezzanotte: il carnevale è finito, inizia la quaresima, il tripudio deve immediatamente cessare. Approfittando dell'improvviso sconcerto generale, Cellini fugge e al suo posto viene arrestato Fieramosca.

ATTO III

Scena I

Lo studio di Cellini, il mercoledì delle ceneri, di prima mattina.

Ascanio ha trascinato Teresa fuori dal tumulto della notte precedente e l'ha portata nello studio di Cellini.

Mentre lo aspettano, sentono passare in strada la processione del mercoledì delle ceneri e si uniscono alla preghiera.

Entra trafelato Cellini che racconta come il travestimento gli abbia salvato la vita: ora potrà finalmente fuggire con Teresa a Firenze, e poco gli importa dell'impegno preso con il Papa e che Ascanio gli ricorda.

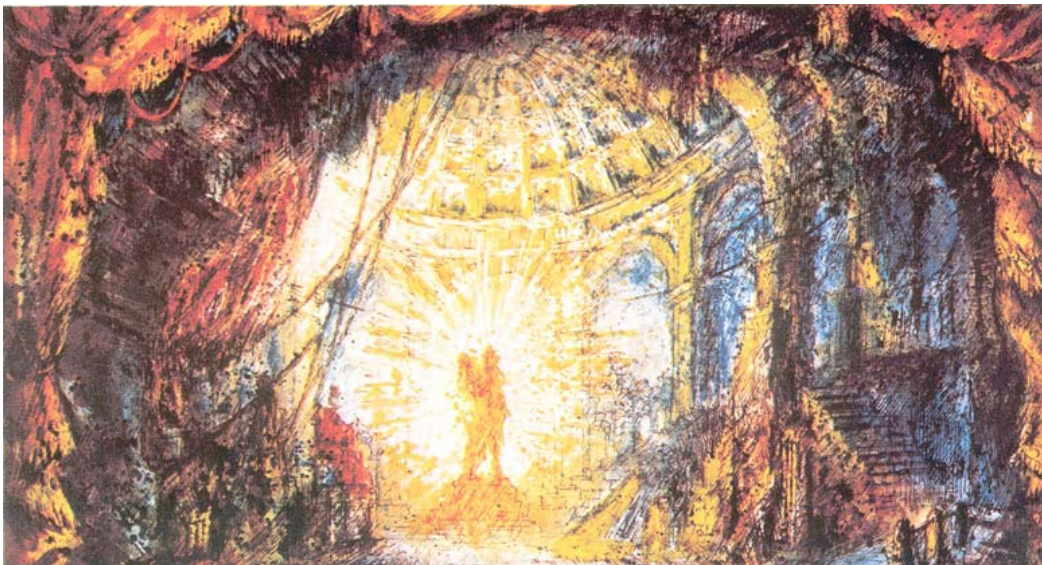
I due innamorati cantano esaltati la loro felicità.

Entrano Balducci e Fieramosca, accompagnati dal cardinale; ognuno espone le sue ragioni, ma su tutto preme una decisione: il Papa vuole assolutamente la sua statua.

Di fronte al gesto di Cellini, che afferra il martello e minaccia di sbriciolare lo stampo già pronto, tutti sono presi dal terrore.

Si cerca una soluzione. Il Papa è disposto a concedere la mano di Teresa a Cellini a condizione che la statua sia subito terminata.

BOZZETTO ATTO III



Scena II

La fonderia di Cellini al Colosseo, la sera dello stesso giorno.

Mentre gli artigiani preparano la fusione della statua, Cellini medita sulla sua sorte d'artista ed invidia una vita spensierata, leggera, come quella del pastore sulle montagne.

Giunge il Papa per essere presente alla fusione. Gli operai urlano e chiedono ancora metallo: quello di cui dispongono non è sufficiente a riempire lo stampo.

Disperato, Cellini afferra tutti gli oggetti da lui creati fino a quel momento e li sacrifica al suo capolavoro, gettandoli nella fornace.

Una terribile esplosione annuncia l'avvenuta fusione e la statua si svela in tutto il suo splendore.

Cellini ha vinto; ma nel suo trionfo c'è anche un'ombra di tristezza.