



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



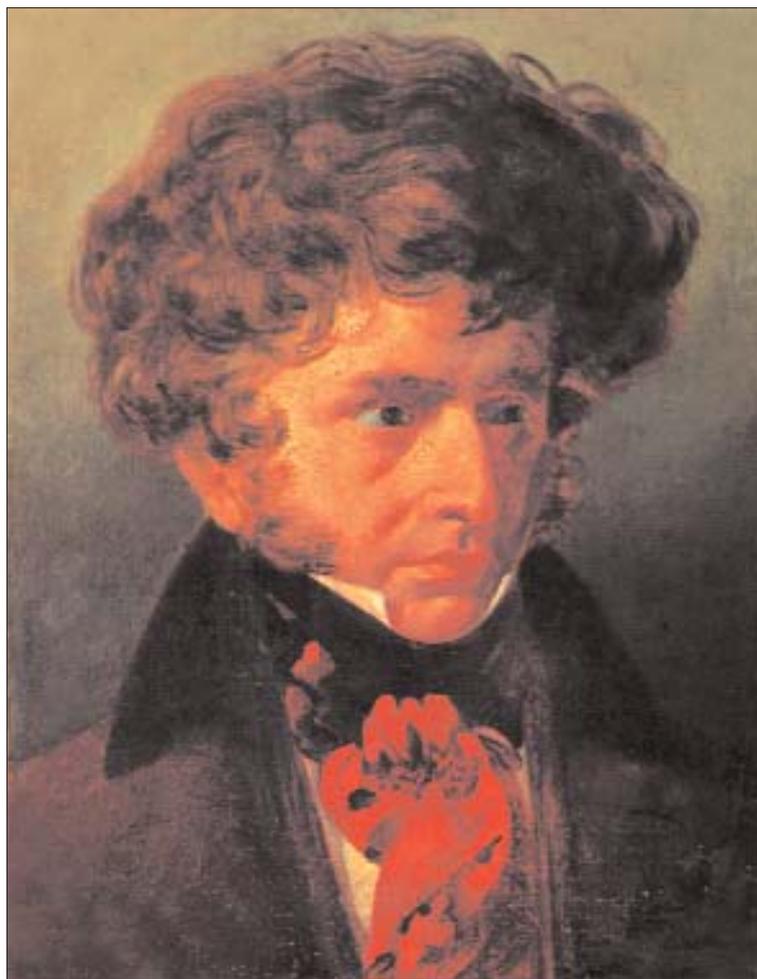
*H. Berlioz*

il teatro  
immaginario  
di berlioz

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**IL TEATRO IMMAGINARIO**  
**BERLIOZ LEGGE**  
**SHAKESPEARE GOETHE E NERVAL**



Émile Signol (1804-1892). *Hector Berlioz durante il soggiorno a Roma*, circa 1850. Olio su tela. (Roma, Académie de France).

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# IL TEATRO IMMAGINARIO

BERLIOZ LEGGE

SHAKESPEARE GOETHE E NERVAL

*scelta dei testi recitati a cura di*

ROLANDO DAMIANI e OLGA VISENTINI

*musica di*

HECTOR BERLIOZ

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Mercoledì 21 marzo 2001, ore 20.00, turno A

Giovedì 22 marzo 2001, ore 20.00, turno D

Venerdì 23 marzo 2001, ore 20.00, turno E

Sabato 24 marzo 2001, ore 15.30, turno C

Domenica 25 marzo 2001, ore 15.30, turno B

---

-----

Edizioni dell'Ufficio Stampa  
del TEATRO LA FENICE  
Responsabile Cristiano Chiarot

Coordinamento musicologico e redazionale  
Carlida Steffan

Hanno collaborato  
Pierangelo Conte, Maria Giovanna Miggiani,  
Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica  
Maria Teresa Muraro

Copertina  
Tapiro

Pubblicità  
AP srl Torino  
VeNet Venezia

In copertina  
HECTOR BERLIOZ  
(dipinto del 1830)

---

---

## SOMMARIO

7  
LA LOCANDINA

10  
*IL TEATRO IMMAGINARIO DI BERLIOZ IN BREVE*

13  
TESTI POETICI E STRUTTURA

39  
ROLANDO DAMIANI  
BERLIOZ INTERPRETE DI GOETHE E DI SHAKESPEARE

51  
OLGA VISENTINI  
MUSICA E TEATRO IN BERLIOZ

69  
ROBERTO ELLERO  
FANNY ARDANT: PROFILO DI UN'ATTRICE

73  
HECTOR BERLIOZ  
*a cura di MIRKO SCHIPILLITI*

89  
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE  
*a cura di GILDO SALERNO*

97  
BIOGRAFIE

---



Honoré Daumier (1808-1879). *Dramma*. Olio su tela. (Monaco, Neue Pinakothek).

---

LA LOCANDINA

## IL TEATRO IMMAGINARIO

BERLIOZ LEGGE  
SHAKESPEARE GOETHE E NERVAL

*scelta dei testi recitati a cura di*  
ROLANDO DAMIANI e OLGA VISENTINI

*musica di*

**HECTOR BERLIOZ**

### **Le Roi Lear**

*grande ouverture per orchestra op. 4 (1831)*

### **Huit scènes de Faust**

*per soli, coro e orchestra op. 1 (1829)*

*testo di JOHANN WOLFGANG VON GOETHE nella traduzione di GÉRARD DE NERVAL*  
*prima esecuzione italiana*

*personaggi ed interpreti principali*

*Marguerite* MAJELLA CULLAGH  
*Méphistophélès* HARALD QUAADEN  
*Brander* ANDREW SCHROEDER  
*Paysan* GABRIELLA COSTA  
*contralto* MARIA JOSÉ MONTIEL  
*basso* ROBERT GIERLACH

### **La mort d'Ophélie**

*ballade imitée de Shakespeare per coro femminile e orchestra op. 18 n. 2 (1848)*  
*testo di ERNEST LEGOUVÉ*

### **Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet**

*per coro all'unisono e grande orchestra op. 18 n. 5 (1848)*  
*testo da WILLIAM SHAKESPEARE*

*maestro concertatore e direttore*

**JEFFREY TATE**

*voce recitante*

**FANNY ARDANT**

*coordinamento scenico*

**BEPi MORASSI**

## ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

*direttore del Coro* GIOVANNI ANDREOLI

*maestro del Coro* ALBERTO MALAZZI

*in lingua francese, con sopratitoli in italiano*

---

---

*direttore musicale di palcoscenico* SILVANO ZABEO  
*direttore di palcoscenico* LORENZO ZANONI  
*responsabile allestimenti scenici* MASSIMO CHECCHETTO  
*maestri di sala* STEFANO GIBELLATO, ROBERTA FERRARI  
*capo macchinista* VALTER MARCANZIN  
*capo elettricista* VILMO FURIAN  
*capo attrezzista* ROBERTO FIORI  
*capo sarta* MARIA TRAMAROLLO  
*responsabile della falegnameria* ADAMO PADOVAN

---

La Fondazione Teatro Le Fenice di Venezia ringrazia Angelo Tumminelli  
per aver reso possibile la partecipazione della signora Fanny Ardant  
alle rappresentazioni del *Teatro immaginario di Berlioz*.



Fanny Ardant a Venezia, marzo 2001 (Foto di Michele Crosera).

---

## IL TEATRO IMMAGINARIO DI BERLIOZ IN BREVE

---

Con il genere dell'opera Hector Berlioz ebbe un rapporto piuttosto tormentato: da un lato nessuno dei titoli da egli specificamente composti per il palcoscenico – *Benvenuto Cellini* (1837), *La damnation de Faust* (1846), *Les Troyens* (1858), *Béatrice et Bénédicte* (1862) – ottenne, vivente Berlioz, uno stabile e duraturo successo; d'altra parte è innegabile che essenzialmente teatrale sia stata la sua immaginazione, così come che eminentemente al teatro appartengano gli autori ed i capolavori letterari dai quali prese le mosse la sua poetica. Esemplari in tal senso sono i brani inseriti nello spettacolo programmato dalla Fenice: a William Shakespeare si rifanno l'ouverture per orchestra *Le Roi Lear* op. 4 (del 1831) insieme alla ballata per coro femminile e orchestra *La mort d'Ophélie* op. 18 n. 2 e alla *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* op. 18 n. 3 (due lavori, ispirati all'*Amleto*, datati intorno al 1848). A Wolfgang Goethe rimanda invece l'op. 1: *Huit scènes de Faust* (del 1828-29) per soli, coro e orchestra, composte sulla celebre traduzione in francese del *Faust* approntata nel 1827 da Gérard de Nerval.

La passione di Berlioz per Shakespeare – che, insieme a Goethe, fu tra i numi tutelari del romanticismo europeo – prese le mosse nel 1827, in seguito alle rappresentazioni d'una compagnia inglese all'Odéon di Parigi che non poche conseguenze ebbero persino sulla sua vicenda biografica (sposò l'attrice Harriet Smithson dopo averla vista recitare nella parte di Ofelia, innamorandosi più verosimilmente del personaggio che della donna...). Shakespeare ispirò a Berlioz una serie di titoli composti dai tardi anni '20, che recano, die-

tro la parvenza di lavori sinfonici o lirici, un'originalissima qualifica drammatica: l'interiorizzazione, profondamente romantica, della realtà, capovolge l'«esteriorità» visibile (materiale) del teatro in una sorta di palcoscenico immaginario, entro il quale la fantasticheria poetico-musicale «inscena», con un lessico ed un discorso musicale di stampo evocativo, immagini e suggestioni ritagliate dal testo teatrale di riferimento.

Questa interiorizzazione è teatrale nei suoi contenuti, ma, nello stesso tempo, antiteatrale nella forma, poiché non necessita d'alcun palcoscenico se non di quello, immaginario, della mente e soprattutto perché rifiuta il principio dell'assolutezza del dramma posta *ab origine* dalla tradizione del teatro occidentale (l'opera come oggetto «assoluto», autosufficiente, isolato da tutto ciò che – autore, pubblico, ecc. – ne sta al di fuori) tematizzando apertamente la figura dell'artefice (Berlioz stesso) del quale viene posto al centro della «rappresentazione» l'immaginario personale: la scelta dei soggetti (e, ancor più, il modo in cui vengono trattati) rinvia infatti direttamente al vissuto di Berlioz, alle sue visioni, al desiderio d'autoidentificazione, in un immaginario «teatro» mentale del quale per via metaforica la sua stessa figura biografica – con i suoi vagheggiamenti, le sue idiosincrasie, i suoi fantasmi – si presenta come referente. L'ascendente soggettivo si manifesta in quanto «deforma» l'oggettività dei dati assunti, generando «rappresentazioni» che non mirano a riprodurre il dramma di parola assunto a modello nella sua interezza, bensì solo negli episodi che maggiormente hanno colpito la fantasia di Berlioz, in un

---

processo selettivo che può tralasciare gli episodi più importanti o ingigantire quelli minori.

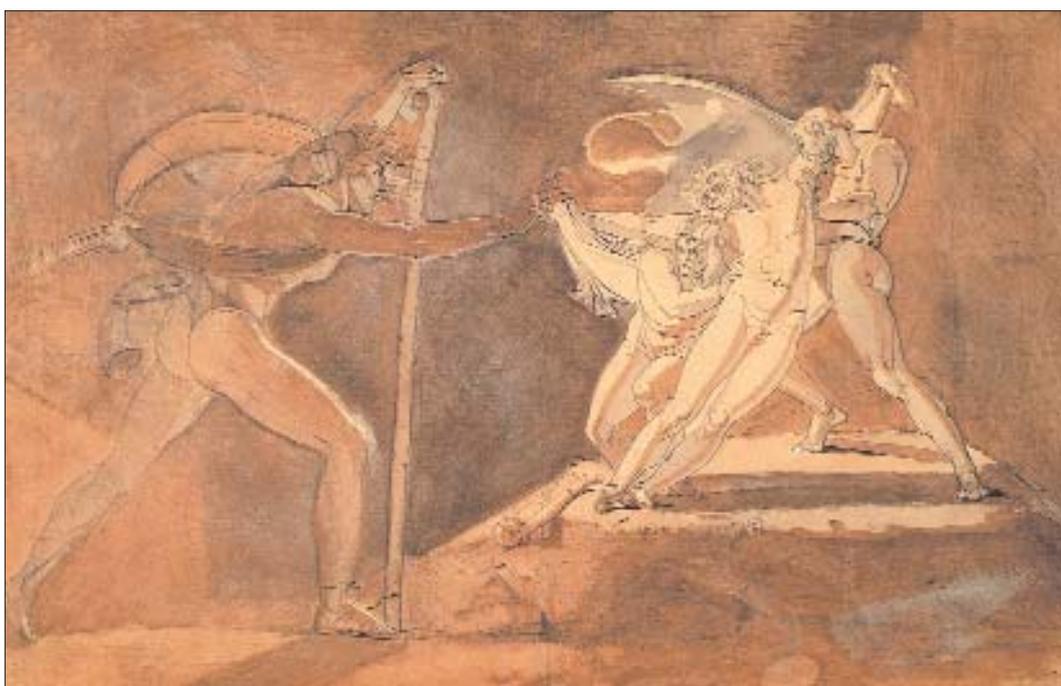
È opportuno rimarcare come questa «rappresentazione» sia teatralmente ardua: problematica quando non, come provocatoriamente recita il titolo del nostro spettacolo, impossibile. In una fantasticheria musicale extrascenica la presenza dell'io autoriale può manifestarsi attraverso tecniche e strategie comunicative d'evidente stampo drammaturgico (temi ricorrenti, strumenti solisti, testi programmatici), oppure può essere semplicemente sottintesa ma risultare comunque imprescindibile per la decrittazione d'un senso alla cui ricerca le anomale scelte compositive di Berlioz – anomale in quanto motivate da questa peculiare drammaturgia – invitano irresistibilmente. Fra le tante possibilità per manifestare la presenza dell'io autoriale rinvenibili nell'*opus* berlioziano, una menzione a parte va a *Le retour à la vie* op. 14bis (1832), che presenta una voce recitante la quale collega in un melologo i diversi brani via via presentati. Alla medesima tecnica fa ricorso, nel presente spettacolo, Rolando Damiani, per rendere scenicamente «possibile» un Berlioz che fantastica sui temi prediletti dei suoi prediletti autori: entro una cornice così ideata acquista flagranza scenica la prospettiva soggettiva e «fantastica» dalla quale considerare il tema dell'uomo di fronte al dolore e alla morte (*Re Lear* e *Amleto*), così come la prospettiva del vagheggiamento ideale, che affronta il tema dell'«eterno femminile» (una chiave di lettura che dalla Margherita del *Faust* si estende alla rilettura romantica della figura d'Ofelia) e il tema della creatività artistica,

intesa (nel caso del *Faust*) come attività che squarcia l'angustia del quotidiano aprendo a dimensioni sovrumane e metafisiche.

(GIANNI RUFFIN)



Harriet Smithson futura moglie di Hector Berlioz, nel ruolo di *Ofelia*. Stampa coeva.



Johann Heinrich Füssli (1741-1825). *Edgar, fingendosi folle, avanza sulla landa verso re Lear sorretto da Kent e dal matto*, 1772. Atto III, scena 4 di *Re Lear* di Shakespeare. Disegno a penna e inchiostro di seppia.

---

## TESTI POETICI E STRUTTURA\*

### LE ROI LEAR

[testo da WILLIAM SHAKESPEARE]

[LEAR]

*Vents, soufflez à crever vos joues, vents, faites*  
[rage!]

*Et vous, tornades et cataractes, jaillissez*  
*Jusqu'à noyer nos clochers et leurs coqs!*

*Feux sulfureux, plus prompts que la pensée,*  
*Avant-courriers de la foudre qui fend les*  
*chênes,*  
*Brûlez ma tête blanche! Et toi, et toi,*  
*Ô tonnerre, ébranleur de tout ce qui est,*  
*Aplatis de ton choc l'énorme sphère du monde,*  
*Brise les moules de la Nature, détruis d'un coup*  
*Les germes qui produisent cet homme ingrat.*  
*Gronde, ventre du Ciel!*  
*Crache ton feu! Que les pluies se débondent!*  
*Ni vent, ni pluies, ni tonnerre, ni foudres,*  
*Ne sont mes filles, que je sache. Ô éléments,*  
*Je ne puis vous taxer d'ingratitude,*  
*Ne vous ayant jamais donné de royaumes,*  
*Jamais dit mes enfants... Vous ne me devez*  
*rien,*  
*Pas la moindre allégeance. Déchargez donc*  
*Votre horrible plaisir! Je suis là, votre esclave,*  
*Un vieil homme sans force, infirme, méprisé*  
[...]

[LE FOU]

*Il faut protéger sa tête*  
*Avant d'abriter sa queue,*  
*Sinon poux et autres bêtes*  
*Feront du marié un gueux.*  
*Qui respecte moins son âme,*  
*Qu'il ne chérit son orteil,*  
*Pour peu qu'un soulier l'entame,*  
*Il a perdu le sommeil.*

### RE LEAR

[testo da WILLIAM SHAKESPEARE]

[LEAR]

*Venti, soffiare fino a farvi scoppiare le gote,*  
[infuriate!]

*E voi, uragani e cateratte, sgorgate*  
*Fino a sommergere i nostri campanili e i loro*  
[galletti!]

*Fuochi sulfurei, più veloci del pensiero,*  
*Forieri delle folgori che fendono le querce,*  
*Strinate il mio capo canuto! E tu,*  
*Tuono che fai tremare ogni cosa,*  
*Appiattisci d'un colpo la spessa sfera del mondo,*  
*Spezza le matrici della natura e disperdi*  
*I germi che rendono l'uomo ingrato! [...]*  
*Romba, ventre del cielo!*  
*Vomita fuoco! Rovescia pioggia!*  
*Né vento, né pioggia, né tuono, né folgori*  
*Sono le mie figlie, che io sappia. O elementi,*  
*Non posso tacciarvi d'ingratitude:*  
*Mai vi ho donato un regno,*  
*Mai vi ho chiamati figli... Non mi dovette nulla,*  
*Nessuna fedeltà. Dunque sfogate*  
*Il piacer vostro orribile; eccomi, son vostro schiavo,*  
*Povero vecchio, infermo, debole e disprezzato*  
[...]

[IL MATTO]

*La testa va protetta*  
*Prima di mettere al riparo la borsa,*  
*Altrimenti pidocchi e altre bestie*  
*Faranno dello sposo un pezzente.*  
*Chi ama il dito del piede*  
*Quanto dovrebbe amare il suo cuore,*  
*Sarà afflitto da un callo*  
*E perderà il sonno dal dolore. [...]*

[CORDELIA]

[CORDÉLIA]  
*Hélas, c'est lui! nous venons de l'apercevoir,  
 Aussi fou que la mer houleuse. Il chantait, à*  
*[tue-tête,*  
*Il était couronné d'acre fumeterre,  
 De sanves et de ciguës, d'orties, de fleurs de*  
*[coucou,*  
*Et d'ivraie et de toutes ces herbes vaines  
 Qui poussent dans le blé qui nous nourrit.  
 Que peut la science  
 Pour rétablir ses facultés ravies?  
 O dieux cléments! Réparez cette immense  
 brèche  
 De sa nature trop malmenée. Rétablissez  
 Les perceptions déjointées, discordantes  
 De ce père victime de l'enfant.  
 O mon père chéri! Que la guérison  
 Attache son remède à mes lèvres! Que ce baiser*  
*Répare la brutalité de mes deux sœurs,  
 Et le tort qu'elles firent à ta vénérable personne.  
 N'eussiez-vous même été leur père, ces*  
*[flocons blancs*  
*Réclamaient déjà leur pitié. Était-ce là un visage*  
*A exposer aux coups des vents belliqueux?  
 Et qui dût affronter le sourd fracas du tonnerre,  
 Aux flèches qui épouvantent, dans l'attaque  
 Agile et redoutable de l'éclair  
 Rapide, zigzagant? Qui dût, pauvre égaré,  
 Monter la garde avec ce frêle heaume? Une*  
*[nuit pareille,*  
*Le chien d'un ennemi, m'eût-il même mordue,  
 L'eût passée à mon feu. Et toi, tu fus contraint,*  
*[pauvre père,*  
*De prendre gîte avec des porcs, des vagabonds  
 Sur trois brins de paille moisie. Hélas, hélas!  
 Quelle merveille que ta vie, ton intelligence,*  
*N'aient pas sombré d'un coup! Il se réveille.  
 Approchez, s'il vous plaît. Plus fort, les  
 musiciens!*

[traduzione di YVES BONNEFOIX]

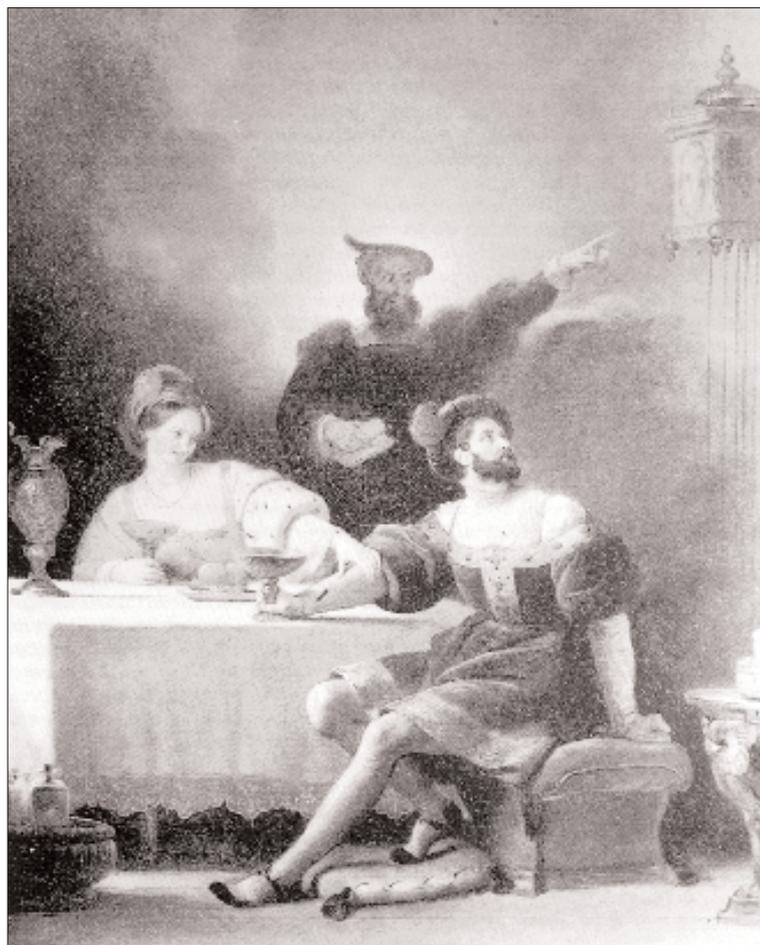
[Ouverture du Roi Lear op. 4]

*Ahimè, è lui! Poco fa l'hanno incontrato,  
 Folle come il mare in burrasca. Cantava a*  
*[squarciagola,*  
*Incoronato di fumaria acre,  
 Di acetosella, ortiche, lappole, cicuta,*  
*E di loglio e di tutte le erbe inutili  
 Che crescono tra le spighe che ci nutrono. [...]  
 Ma che può la scienza  
 Per ridargli il senno che ha smarrito? [...]  
 O dèi clementi! Sanate la ferita immensa  
 Aperta nella sua natura maltrattata, riportate  
 All'armonia i sensi discordanti  
 Di questo padre ritornato bimbo! [...]  
 Mio caro padre! Che la guarigione  
 Attacchi la medicina alle mie labbra! Possa*  
*[questo bacio*  
*Riparare i brutali danni che le mie sorelle  
 Hanno inferto alla tua persona veneranda! [...]  
 Anche se non fossi stato il padre loro, i tuoi*  
*[capelli bianchi*  
*Avrebbero dovuto infondere pietà. Era questo*  
*[un volto*  
*Da esporre alla furia dei venti scatenati,  
 Al fragore cupo del tuono e al rapido attacco  
 Del fulmine che guizza agile e tremendo?*  
*Povero sperduto, che hai dovuto montar la*  
*[guardia con quest'elmo sottile!*  
*Una simile notte, il cane del mio nemico  
 L'avrebbe passata accanto al fuoco, anche se*  
*[m'avesse morso.*  
*E tu, povero padre mio, fosti costretto  
 A trovar riparo accanto a maiali e a vagabondi  
 Su poca paglia ammuffita. Ahimè, ahimè!  
 C'è da stupirsi che tu non abbia perso in un sol*  
*[colpo*  
*La vita e la ragione. Ecco, si sveglia.  
 Avvicinatevi, vi prego. Più forte, suonatori!*

[Ouverture du Roi Lear op. 4]



Johann Heinrich Füssli. *Re Lear al suo risveglio trova Cordelia accanto a sé*, 1784. Atto IV, scena 7 di *Re Lear* di Shakespeare. Incisione a mezzatinta di John Raphael Smith (1782-1812).



Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850). *Scena ispirata dal Faust di Goethe*, circa 1850.

---

## HUIT SCÈNES DE FAUST

[testo di GÉRARD DE NERVAL  
da WOLFGANG GOETHE]

[FAUST]

*Quels murmures sourds, quels sons éclatants arrachent puissamment la coupe à mes lèvres altérées? Le bourdonnement des cloches annonce-t-il déjà la première heure de la fête de Pâques? Les chœurs divins entonnent-ils les chants de consolation, qui, partis de la nuit du tombeau, et répétés par les lèvres des anges, furent le premier gage d'une alliance nouvelle?*

*Pourquoi, chants du ciel, chants puissants et doux, me cherchez-vous dans la poussière? Rentissez pour ceux que vous touchez encore. J'écoute bien la nouvelle que vous apportez; mais la foi me manque pour y croire: le miracle est l'enfant le plus chéri de la foi. Pour moi, je n'ose aspirer à cette sphère où retentit l'annonce de la bonne nouvelle; et cependant, par ces chants dont mon enfance fut bercée, je me sens rappelé dans la vie. Autrefois le baiser de l'amour céleste descendait sur moi, pendant le silence solennel du dimanche; alors le son grave des cloches me berçait de doux pressentiments, et une prière était la jouissance la plus ardente de mon cœur; des désirs aussi incompréhensibles que purs m'entraînaient vers les forêts et les prairies, et dans un torrent de larmes délicieuses, tout un monde inconnu se révélait à moi. Ces chants précédaient les jeux aimables de la jeunesse et les plaisirs de la fête du printemps: le souvenir, tout plein de sentiments d'enfance, m'arrête au dernier pas que j'allais hasarder. Oh! rentissez encore, doux cantiques du ciel! mes larmes coulent, la terre m'a reconquis!*

### [N. 1 Chants de la Fête de Pâques]

CHŒUR D'ANGES

Christ vient de ressusciter!

CHŒUR DE DISCIPLES

Quittant du tombeau

Le séjour funeste,

Au parvis céleste

Il monte plus beau.

Vers les gloires immortelles

---

## OTTO SCENE DAL FAUST

[testo di GÉRARD DE NERVAL  
da WOLFGANG GOETHE]

[FAUST]

*Quali profondi sussurri, quali suoni squillanti strappano a forza la coppa dalle mie labbra alterate? Il mormorio delle campane annuncia forse già la prima ora della festa di Pasqua? I cori divini intonano già i canti di consolazione che risuonarono per la prima volta nella notte del sepolcro e, ripetuti dalle labbra degli angeli, furono il primo pegno di una nuova alleanza?*

*Perché, o canti del cielo, canti dolci e potenti, venite a cercarmi nella polvere? Risonate per coloro che potete ancora commuovere. Odo bene il messaggio che portate, ma mi manca la fede per crederci: il miracolo è il figlio prediletto della fede. Quanto a me, non oso aspirare alla sfera in cui riecheggia l'annuncio della buona novella; e tuttavia mi sento richiamato alla vita da questi canti che cullarono la mia infanzia. Un tempo, durante il solenne silenzio domenicale, il bacio dell'amore celeste scendeva su di me; allora il suono profondo delle campane mi illudeva con dolci presentimenti e la preghiera costituiva il godimento più intenso per il mio cuore; desiderii tanto puri quanto incomprensibili mi spingevano a vagare per boschi e prati e tutto un mondo ancora ignoto mi si schiudeva in un fiume di deliziose lacrime. Quei canti precedevano i giochi lieti della giovinezza e i piaceri della festa della primavera: e questo ricordo, così carico di sensazioni della fanciullezza, mi ferma sulla soglia stessa del passo estremo che stavo per osare. Oh, risuonate ancora, dolci cantici celesti! Mi sgorzano le lacrime, la terra mi ha riconquistato!*

### [N. 1 Canti della festa di Pasqua]

CORO DI ANGELI

Cristo è risorto!

CORO DI DISCEPOLI

Lasciando del sepolcro

La cupa dimora,

Ascende trasfigurato

Alla corte celeste.

Mentre si slancia a grandi passi

---

Tandis qu'il s'élançe à grands pas,  
Ses disciples fidèles  
Languissent ici-bas.  
Hélas! C'est ici qu'il nous laisse  
Sous les traits brûlants du malheur.  
O divin Maître! ton bonheur  
Est cause de notre tristesse.  
O divin Maître! tu nous laisses  
Sous les traits brûlants du malheur.

CHŒUR D'ANGES  
Christ vient de ressusciter!

CHŒUR DE DISCIPLES  
Quittant du tombeau  
Le séjour funeste,  
Au parvis céleste  
Il monte plus beau.  
Vers les gloires immortelles  
Tandis qu'il s'élançe à grands pas,  
Ses disciples fidèles  
Languissent ici-bas.

CHŒUR D'ANGES  
Vous qu'inspire son amour,  
Montez au céleste séjour,  
Où sa voix vous appelle!  
Des disciples troupe fidèle,  
C'est vers lui qu'il faut monter.  
Vous, que sa parole touche,  
Vous, qu'inspire son amour,  
Vous, prophètes dont la bouche  
Le célèbre nuit et jour  
Montez au céleste séjour.

[FAUST]  
*Les torrents et les ruisseaux ont rompu leur prison de glace au sourire doux et vivifiant du printemps; une heureuse espérance verdit dans la vallée; le vieil hiver, qui s'affaiblit de jour en jour, se retire peu à peu vers les montagnes escarpées. Dans sa fuite, il lance sur le gazon des prairies quelques regards glacés mais impuisants; le soleil ne souffre plus rien de blanc en sa présence, partout règnent l'illusion, la vie; tout s'anime sous ses rayons de couleurs nouvelles. Cependant prendrait-il en passant pour des fleurs cette multitude de gens endimanchés dont la campagne est couverte? Détournons-nous donc de ces collines pour retourner à la ville. Par cette porte obscure et profonde se presse une*

Verso la gloria immortale,  
I suoi fedeli discepoli  
Languono quaggiù.  
Ahimè! Qui ci abbandona  
Sotto i dardi brucianti della sventura.  
O divino Maestro! la tua felicità  
È causa della nostra tristezza.  
O divino Maestro! tu ci lasci  
Sotto i dardi brucianti della sventura.

CORO DI ANGELI  
Cristo è risorto!

CORO DI DISCEPOLI  
Lasciando del sepolcro  
La cupa dimora,  
Ascende trasfigurato  
Alla corte celeste.  
Mentre si slancia a grandi passi  
Verso la gloria immortale,  
I Suoi fedeli discepoli  
Languono quaggiù.

CORO DI ANGELI  
Voi che siete ispirati dal Suo amore,  
Salite alla dimora celeste,  
Dove vi chiama la Sua voce!  
Schiera fedele dei discepoli,  
È a Lui che dovete ascendere.  
Voi che siete toccati dalla Sua parola,  
Voi che siete ispirati dal Suo amore,  
Voi, profeti la cui bocca  
Celebra notte e giorno la Sua gloria  
Salite alla dimora celeste.

[FAUST]  
*Il dolce sorriso vivificante della primavera ha liberato ruscelli e torrenti dalla loro prigionia di ghiaccio; una lieta speranza rinverdisce la valle; il vecchio inverno, che s'indebolisce ogni giorno di più, si ritira a poco a poco verso le montagne scoscese. Nella sua fuga, lancia sulla distesa dei prati sguardi gelidi ma impotenti; il sole non tollera più alcun biancore in sua presenza e ovunque regnano l'illusione e la vita; sotto i suoi raggi, tutto si anima di nuovi colori. Eppure, che prenda per fiori questa moltitudine di gente vestita a festa che sciamano per la campagna? Distogliamooci dunque da queste colline per tornare alla città. Per questa porta oscura e profonda si accalca una folla*

---

*foule toute bariolée: chacun aujourd'hui se montre avec plaisir au soleil: c'est bien la résurrection du Seigneur qu'ils fêtent, car eux-mêmes sont ressuscités. Échappés aux sombres appartements de leurs maisons basses, aux liens de leurs occupations journalières, aux toits et aux plafonds qui les pressent, à la malpropreté de leurs étroites rues, à la nuit mystérieuse de leurs églises, les voilà rendus tous à la lumière. Voyez donc, voyez comme la foule se précipite dans les jardins et dans les champs! que de barques joyeuses sillonnent le fleuve en long et en large!... et cette dernière qui s'écarte des autres, chargée jusqu'aux bords. Les sentiers les plus lointains de la montagne brillent aussi de l'éclat des habits. J'entends déjà le bruit du village; c'est vraiment là le paradis du peuple; grands et petits sautent gaielement: ici je me sens homme, ici j'ose l'être.*

[N. 2 *Paysans sous les Tilleuls*]

CHŒUR DE PAYSANS

Les bergers quittent leurs troupeaux;  
Pour la fête ils se rendent beaux:  
Rubans et fleurs sont leur parure;  
Sous les tilleuls les voilà tous  
Dansant, sautant comme des fous.  
Ha! ha! ha! ha!  
Landerira!  
Suivez donc la mesure!

La danse en cercle se pressait,  
Quand un berger, qui s'élançait,  
Heurte du bras une fillette;  
Elle se retourne aussitôt,  
Disant: «Ce garçon est bien sot!»  
Ha! ha! ha! ha!  
Landerira!  
Soyez moins malhonnête!

Ils passaient tous comme l'éclair,  
Et les robes volaient en l'air;  
Mais bientôt on fut moins agile  
Le rouge leur montait au front,  
Et l'un sur l'autre, dans le rond,  
Ha! ha! ha! ha!  
Landerira!  
Tous tombaient à la file!

*eterogenea; tutti oggi si espongono con piacere al sole; festeggiano la risurrezione del Signore, poiché sono risorti anche loro. Sfuggiti alle buie stanze delle loro casupole, ai vincoli delle loro occupazioni quotidiane, ai tetti e ai soffitti che li opprimono, alla sporcizia dei loro vicoli, alla notte misteriosa delle loro chiese, eccoli tutti restituiti alla luce. Guardate dunque, guardate come la folla si precipita nei campi e nei giardini! Quante allegre imbarcazioni solcano il fiume in lungo e in largo!... e quest'ultima che si allontana dalle altre, carica fino all'orlo. Anche i sentieri più remoti della montagna brillano dei colori vivaci degli abiti. Odo già il brusio del villaggio; laggiù è veramente il paradiso del popolo, grandi e piccini saltano allegramente; qui mi sento uomo, qui oso esserlo.*

[N. 2 *Contadini sotto i tigli*]

CORO DEI CONTADINI

I pastori lasciano le loro greggi  
E si fan belli per la festa  
Adornandosi di nastri e fiori;  
Eccoli tutti là, sotto i tigli,  
Che danzano e saltano come matti.  
Ah! Ah! Ah! Ah.  
Tralalalà!  
Seguite il tempo!

La danza in cerchio va stringendosi  
Quando un pastore, nello slancio,  
Urta col braccio una fanciulla,  
Che subito si volta esclamando:  
“Che sciocco quel ragazzo!”  
Ah! Ah! Ah! Ah.  
Tralalalà!  
Siate meno maldestro!

Tutti passavano veloci come il lampo  
E gli abiti vorticosi svolazzavano;  
Ma ben presto divennero meno agili,  
E col volto in fiamme  
Si presero per mano, uno dopo l'altro,  
Ah! Ah! Ah! Ah!  
Tralalalà!  
E continuarono a girare in tondo.

---

“Ne me touchez donc pas ainsi!”  
“Paix! ma femme n’est point ici,  
Profitons de la circonstance!”  
Dehors il l’emmène soudain  
Et tout pourtant allait son train.  
Ha! ha! ha! ha!  
Landerira!  
La musique et la dance!

[MÉPHISTOPHÉLÈS]

*Ton esprit, mon ami, va gagner davantage dans cette heure seulement que dans l’uniformité d’une année entière. Ce que te chantent les esprits subtils, les belles images qu’ils apportent, ne sont pas une vaine magie. Ton odorat se délectera, ainsi que ton palais, et ton cœur sera transporté.*

*Il dort: c’est bien, jeunes esprits de l’air! vous l’avez fidèlement enchanté! c’est un concert que je vous redois. Tu n’es pas encore homme à bien tenir le diable! Fascinez-le par de doux prestiges, plongez-le dans une mer d’illusions. Cependant, pour détruire le charme de ce seuil, j’ai besoin de la dent d’un rat... Je n’aurai pas longtemps à conjurer, en voici un qui trotte par là et qui m’entendra bien vite.*

*Le seigneur des rats et des souris, des mouches, des grenouilles, des punaises, des poux, t’ordonne de venir ici, et de ronger ce seuil comme s’il était frotté d’huile.*

*Ah! te voilà déjà! Allons, vite, à l’ouvrage!*

*De vains préparatifs ne sont point nécessaires, nous voici rassemblés, commencez!*

“Non toccatemi così!”

“Niente paura, mia moglie non è qui,  
Approfittiamo della situazione!”  
Da parte la trasse repentino  
E tutto andò come doveva andare..  
Ah! Ah! Ah! Ah!  
Tralalalà!  
La musica e la danza!

[MEFISTOFELE]

*La tua mente, caro amico, guadagnerà di più in quest’ora sola che nella monotonia di un intero anno. Ciò che ti canteranno i tenui spiriti, le belle immagini che ti mostreranno, non sono un vano incantamento: anche il tuo olfatto ne trarrà piacere, come pure il tuo palato, e il tuo cuore ne sarà rapito.*

*Dorme; benissimo, giovani spiriti dell’aria! Lo avete incantato a dovere! Di questo concerto vi resto debitore. Non sei ancora uomo da resistere al diavolo! Ammalietelo con dolci sortilegi, immergetelo in un mare di illusioni. Tuttavia, per distruggere l’incanto di questa soglia mi serve il dente di un topo... non dovrò scongiurare a lungo, eccone uno che trotterella laggiù e che m’intenderà immediatamente.*

*Il signore dei ratti e dei topi, delle mosche, delle rane, delle cimici e dei pidocchi ti ordina di venire qui e di rodere questa soglia come se fosse unta d’olio.*

*Ah, eccoti qui! Avanti, presto, all’opera!*

*Non sono necessari inutili preparativi; eccoci qui riuniti, cominciate!*

### [N. 3 Concert des Sylphes]

SEXTUOR

Disparaissez,  
Arceaux noirs et poudreux,  
Et que l’azur des cieux  
Un instant nous visite!  
Déjà ces murs sombres  
Ont semblé s’agiter  
Et vers les cieux monter  
Comme de vaines ombres.  
Riants tableaux, venez leur succéder!  
De sites ravissants  
La campagne se couvre,  
Et notre œil y découvre  
Des fleurs, des bois, des champs

### [N. 3 Concerto dei Silfi]

SESTETTO

Sparite,  
Volte buie e polverose,  
E che l’azzurro del cielo  
Per un attimo ci renda visita!  
Già questi cupi muri  
Sembrano agitarsi  
E salire al cielo  
Come ombre vane.  
Scene ridenti, prendetene il posto!  
La campagna si riempie  
Di luoghi incantevoli  
E lo sguardo vi scopre  
Foreste, fiori e campi

---

Et d'épaisses feuillées  
Où de tendres amants  
Promènent leurs pensées.  
Mais plus loin sont couverts  
Les longs rameaux des treilles  
De bourgeons, pampres verts,  
Et de grappes vermeilles;  
Sous de vastes pressoirs  
Elles roulent ensuite,  
Et le vin à flots noirs,  
Bientôt s'en précipite.  
Le lac étend ses flots  
A l'entour des montagnes  
Dans les vertes campagnes,  
Il serpente en ruisseaux.  
Partout, l'oiseau timide,  
Cherchant l'ombre et le frais,  
S'enfuit d'un vol rapide  
Au milieu des marais  
Vers la retraite obscure  
De ces nombreux îlots,  
Dont la tendre verdure  
S'agite sur les flots.  
Là, de chants d'allégresse  
La rive retentit;  
D'autres chœurs, là, sans cesse  
La danse nous ravit.  
Les uns gaiement s'avancent  
Autour des côteaux verts,  
De plus hardis s'élancent  
Au sein des flots amers:  
Tous, pour goûter la vie  
Tous cherchent dans les cieux  
Une étoile chérie  
Qui s'alluma pour eux.

[MÉPHISTOPHÈLES]

*Étendons ce manteau, il nous portera à travers les airs: pour une course aussi hardie, tu ne prends pas un lourd paquet avec toi; un peu d'air inflammable que je vais préparer nous enlèvera bientôt de terre, et si nous sommes légers, cela ira vite. Je te félicite du nouveau genre de vie que tu viens d'embrasser.*

*Je dois avant tout t'introduire dans une société joyeuse, afin que tu voies comme on peut aisément mener la vie! Chaque jour est ici pour le peuple une fête nouvelle; avec peu d'esprit et beaucoup de laisser-aller, chacun d'eux tourne dans son cercle étroit de plaisirs, comme un jeune chat jouant avec sa queue; tant qu'ils ne se*

E boschetti frondosi  
Ove teneri amanti  
Si scambiano pensieri.  
Più in là vi sono lunghi filari  
Di viti cariche di germogli,  
Verdi pampini  
E grappoli vermigli;  
Sotto immensi torchi  
Tra poco finiranno  
E il vino in fiotti scuri  
Se ne riverserà.  
Il lago circonda con le sue acque i monti  
E serpeggia in ruscelli  
Nelle verdi campagne.  
Ovunque, uccelli timidi  
Cercando l'ombra e il fresco,  
S'innalzano rapidi in volo  
In mezzo alle paludi  
Verso i tanti isolotti,  
Misteriosi rifugi  
Di verde ricoperti,  
Ove lunghi rami  
Oscillano mollemente sui flutti.  
Là le rive risuonano  
Di allegri canti;  
Là altri cori e danze  
Ci attraggono irresistibili:  
Gli uni lieti si avanzano  
Per i verdi pendii;  
I più arditi si slanciano  
Nelle gelide acque.  
E per gustar meglio la vita  
Ognun cerca nei cieli  
Una stella diletta  
Che brilli solo per lui.

[MEFISTOFELE]

*Stendiamo questo mantello, ci trasporterà per l'aria. Per un viaggio così ardito, non portare con te bagagli pesanti; un poco di aria infiammabile, che ora preparerò, ci solleverà in breve tempo da terra e se siamo leggeri andremo veloci. Mi congratulo con te per il nuovo genere di vita che hai deciso di intraprendere.*

*Prima di tutto devo farti entrare in un'allegria compagna, perché tu veda come si può vivere in modo piacevole. Qui per il popolo ogni giorno è festa; con poco spirito e molta noncuranza, ognuno di loro si aggira nel circolo ristretto dei suoi piaceri, come un gattino che gioca con la sua coda, sicché basta che non si lamentino di*

---

*plaignent pas d'un mal de tête, et que l'hôte veut bien leur faire crédit, ils sont contents et sans soucis.*

*Si je ne me trompe, nous entendîmes en entrant un chœur de voix exercées. Et certes, les chants doivent sous ces voûtes résonner admirablement.*

[N. 4 *Ecot de joyeux Compagnons*]

BRANDER

Certain rat, dans une cuisine,  
Etabli comme un vrai frater,  
S'y traitait si bien que sa mine  
Eût fait envie au gros Luther.  
Mais un beau jour le pauvre diable,  
Empoisonné, sauta dehors.  
Aussi triste, aussi misérable  
Que s'il eût eu l'amour au corps!

CHŒUR

Que s'il eût eu l'amour au corps!

BRANDER

Il courait devant et derrière;  
Il grattait, reniflait, mordait,  
Parcourait la maison entière;  
La rage à ses maux ajoutait.  
Au point qu'à l'aspect du délire  
Qui consumait ses vains efforts  
Les mauvais plaisants pouvaient dire:  
Ce rat a bien l'amour au corps!

CHŒUR

Ce rat a bien l'amour au corps!

BRANDER

Dans le fourneau le pauvre sire  
Crut pourtant se cacher très bien;  
Mais il se trompait, et le pire  
C'est qu'on l'y fit rôtir enfin.  
La servante, méchante fille,  
De son malheur rit bien alors.  
Ah, disait-elle, comme il grille!  
Il a vraiment l'amour au corps!

CHŒUR

Il a vraiment l'amour au corps!

[MÉPHISTOPHÉLÈS]

*Maître, puisqu'une fois tu te rapproches de*

*avere mal di testa e che l'oste faccia loro credito, perché siano contenti e spensierati.*

*Se non sbaglio, entrando abbiamo udito un coro di voci ben esercitate; e di certo, sotto queste volte, i canti devono risuonare stupendamente.*

[N. 4 *Festa degli allegri compari*]

BRANDER

C'era una volta un ratto in una cucina,  
Ben sistemato proprio come un frate;  
Si trattava così bene che aveva una cera  
da far invidia al grasso Lutero.  
Ma un bel giorno il povero diavolo  
Avvelenato, saltò fuori  
Dalla sua tana, triste ed infelice  
Come se fosse stato innamorato!

CORO

Come se fosse stato innamorato!

BRANDER

Correva avanti e indietro,  
E grattando, annusando e rosicando  
Percorreva su e giù tutta la casa.  
La rabbia i suoi mali peggiorava,  
Tanto che alla vista del delirio  
Che consumava i suoi sforzi vani  
I maligni avrebbero ben potuto dire:  
"Quel ratto è davvero innamorato!"

CORO

Quel ratto è davvero innamorato!

BRANDER

Alla fine il povero animale  
Credette di aver trovato un nascondiglio  
Nel forno: si sbagliava, ahimè,  
E il peggio fu che finì arrostito.  
La perfida fantesca  
Rise crudele della sua triste sorte  
E diceva: "Guarda come brucia!  
Si vede che davvero arde d'amore!"

CORO

Si vede che davvero arde d'amore!

[MEFISTOFELE]

*Signore, poiché per una volta ti avvicini a noi, poiché vuoi sapere come vanno le cose quaggiù*

---

nous, puisque tu veux connaître comment les choses vont en bas, et que d'ordinaire tu te plais à mon entretien, je viens vers toi dans cette foule. Pardonne si je m'exprime avec moins de solennité: je crains bien de me faire huer par la compagnie; mais le pathos dans ma bouche te ferait rire assurément, si depuis longtemps tu n'en avais perdu l'habitude. Je n'ai rien à dire du soleil et des sphères, mais je vois seulement combien les hommes se tourmentent. Le petit dieu du monde est encore de la même trempe et bizarre comme au premier jour. Il vivrait, je pense, plus convenablement, si tu ne lui avais frappé le cerveau d'un rayon de la céleste lumière. Il a nommé cela raison, et ne l'emploie qu'à se gouverner plus bêtement que les bêtes. Il ressemble (si ta Seigneurie le permet) à ces cigales aux longues jambes, qui s'en vont sautant et voletant dans l'herbe, en chantant leur vieille chanson. Et s'il restait toujours dans l'herbe! mais non, il faut qu'il aille encore donner du nez contre tous les tas de fumier.

[N. 5 Chanson de Méphistophélès]

MÉPHISTOPHÉLÈS  
Une puce gentille  
Chez un prince logeait.  
Comme sa propre fille,  
Le brave homme l'aimait.  
Et, l'histoire l'assure,  
Par son tailleur, un jour,  
Lui fit prendre mesure  
Pour un habit de cour.  
L'insecte plein de joie,  
Dès qu'il se vit paré  
D'or, de velours, de soie,  
Et de croix décoré,  
Fit venir de province  
Ses frères et ses sœurs  
Qui, par ordre du prince,  
Devinrent grands seigneurs.

Mais ce qui fut bien pire  
C'est que les gens de cour,  
Sans en oser rien dire  
Se grattaient tout le jour:  
Cruelle politique!  
Ah! plaignons leur destin.  
Et dès qu'une nous pique,

e di solito ti compiacci della mia compagnia, vengo verso di te in questa folla. Perdonami se mi esprimo con poca solennità: tutta la compagnia mi deriderà con urla di scherno, temo, ma il pathos sulle mie labbra ti farebbe sicuramente ridere, se tu non ne avessi perso da tempo l'abitudine. Non ho niente da dire sul sole e sulle sfere, ma vedo solo quanto gli uomini si tormentino. Il piccolo dio del Mondo è sempre della stessa tempra ed è bizzarro come il primo giorno. Credo che vivrebbe più decentemente se tu non gli avessi colpito il cervello con un raggio di luce celeste; l'ha chiamata ragione e se ne serve soltanto per comportarsi più stupidamente delle bestie. Somiglia (se Vostra Signoria me lo concede) a una di quelle cicale dalle lunghe zampe che se ne vanno saltando e svolazzando tra l'erba, cantando sempre la stessa canzone. E se rimanessero ferme nell'erba? Macché, devono per forza andare a mettere il naso in tutti i letamai.

[N. 5 Canzone di Mefistofele]

MEFISTOFELE  
Cera una volta una pulce assai gentile  
Che avea dimora presso un principe  
E il brav'uomo l'amava  
Proprio come una figlia,  
Tanto che un dì, si narra,  
Il suo sarto chiamò  
Perché cucisse per lei  
Un abito di corte.  
L'insetto, tutto felice,  
Quando si vide vestito  
D'oro, seta e velluto  
E di un ordine insignito  
Fece venir dalla campagna  
I suoi fratelli e sorelle,  
Che per ordine del principe  
Divennero gran signori.

Ma il peggio fu che poi  
I cortigiani tutti  
Senza osare dir nulla  
Tutto il dì si grattavano.  
Politica crudele!  
Ah! compatiamo la loro sorte  
E quando ci pizzica una pulce,  
Schiacciamola immantinente!



Eugène Delacroix (1798-1865). *Mefistofele e Faust in viaggio verso il Sabba*. Litografia per il *Faust* di Goethe, 1827.

---

Écrasons-la soudain!  
CHŒUR DE BUVEURS  
Bravo! ha! ha! bravo! bravissimo!  
Écrasons-la, oui, écrasons-la soudain!

[MARGUERITE]  
*Je ne suis ni demoiselle ni jolie, et je puis aller  
à ma maison sans la conduite de personne.*

*Je donnerai bien quelque chose pour savoir  
quel est le seigneur de ce matin: il a, certes, le  
regard noble, et sort de bonne maison, comme  
un peut le lire sur son front... Il n'eût pas sans  
cela été si hardi.*

*Que l'air ici est épais et étouffant! Il ne fait pas  
cependant si chaud dehors. Quant à moi, je suis  
toute je ne sais comment. – Je souhaiterais que  
ma mère ne revînt pas à la maison. Un frisson  
me court par tout le corps... Ah! je m'effraie  
follement.*

*...Jeunes filles, à quoi sert la beauté?... Si l'on  
vous loue, c'est presque par pitié. Tout se  
presse après l'or; de l'or tout dépend. Ah!  
pauvres que nous sommes!*

#### [N. 6 *Le Roi de Thulé*]

MARGUERITE  
*(Elle se met à chanter en se déshabillant)*  
Autrefois un roi de Thulé  
Qui jusqu'au tombeau fut fidèle,  
Reçut, à la mort de sa belle,  
Une coupe d'or ciselé.  
Comme elle ne le quittait guère,  
Dans les festins les plus joyeux,  
Toujours une larme légère  
A sa vue humectait ses yeux.  
Ce prince, à la fin de sa vie,  
Lègue ses villes et son or,  
Excepté la coupe chérie  
Qu'à la main il conserve encore.  
Il fait, à sa table royale,  
Asseoir ses barons et ses pairs,  
Au milieu de l'antique salle  
D'un château que baignaient les mers.  
Le buveur se lève et s'avance  
Auprès d'un vieux balcon doré,  
Il boit, et soudain sa main lance  
Dans les flots le vase sacré.  
Le vase tombe; l'eau bouillonne,

CORO DI BEVITORI  
Bravo! ah! ah! bravo! bravissimo!  
Schiacciamola, sì, schiacciamola immantamente!

[MARGHERITA]  
*Non sono damigella né bella, e non ho bisogno  
di essere accompagnata da nessuno per  
[tornarmene a casa.*

*Pagherei proprio per sapere chi era il signore di  
stamattina; ha sicuramente lo sguardo nobile e  
dev'essere di buona famiglia, glielo si legge in  
fronte... Altrimenti non sarebbe stato così  
ardito.*

*Com'è pesante e soffocante l'aria, qui! Eppure  
fuori non fa tanto caldo. Quanto a me, non so  
che cosa mi sento; vorrei che mia madre  
tornasse a casa. Un brivido mi corre per tutto il  
corpo... Ah! Che sciocca sono a spaventarmi  
così!*

*...Fanciulle, a che serve la beltà?... Se vi si loda,  
è quasi per pietà. Tutto all'oro tende, tutto  
dall'or dipende. Ah, poveri noi!*

#### [N. 6 *Il Re di Tule*]

MARGHERITA  
*(Inizia a cantare mentre si sveste )*  
C'era una volta un re di Tule  
Che fu fedele fino alla morte;  
Morendo, la sua bella gli donò  
Una coppa d'oro cesellato.  
Dalla coppa non si separava mai  
Nemmeno nei più allegri festini  
E sempre una lacrima lieve  
Al guardarla sgorgava dai suoi occhi.  
Quel principe, giunto alla fine dei suoi giorni,  
Dispone delle sue ricchezze e del suo regno,  
Ma non della coppa sua diletta  
Che tiene ancora in mano.  
Fa sedere alla sua tavola regale  
I suoi baroni e i suoi pari,  
Nel centro dell'antica sala  
Di un castello lambito dal mare.  
Per bere si alza e si avvicina  
A un antico balcone dorato;  
Beve e improvvisamente la sua mano scaglia  
Nei flutti la sacra coppa.  
La coppa sprofonda, le acque ribollono,  
Poi subito si calmano.



Eugène Delacroix. *Margherita al filatoio*. Litografia per il *Faust* di Goethe.

---

Puis se calme aussitôt après.  
Le vieillard pâlit et frissonne:  
Il ne boira plus désormais.  
*(profond soupir)*

[MARGUERITE]

*Le repos m'a fuie!... hélas! la paix de mon cœur  
malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!  
Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe! Le  
monde entier se voile de deuil!  
Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit  
s'anéantit!  
Le repos m'a fuie!... hélas! la paix de mon cœur  
malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!  
Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la mai-  
son, pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler  
à sa rencontre!  
Sa démarche fière, son port majestueux, le sou-  
rire de sa bouche, le pouvoir de ses yeux.  
Et le charme de sa parole, et le serrement de sa  
main! et puis, ah! son baiser!  
Le repos m'a fuie!... hélas! la paix de mon cœur  
malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!  
Mon cœur se serre à son approche! ah! que ne  
puis-je le saisir et le retenir pour toujours!*

*Et l'embrasser à mon envie! et finir mes jours  
sous ses baisers!*

#### [N. 7 Romance de Marguerite]

MARGUERITE

Un amoureuse flamme  
Consumme mes beaux jours.  
Ah! la paix de mon âme  
A donc fui pour toujours!  
Son départ, son absence  
Sont pour moi le cercueil,  
Et, loin de sa présence,  
Tout me paraît en deuil.  
Alors ma pauvre tête  
Se dérange bientôt;  
Mon faible cœur s'arrête,  
puis se glace aussitôt.  
Sa marche que j'admire,  
Son port si gracieux,  
Sa bouche au doux sourire,  
Le charme de ses yeux.  
Sa voix enchanteresse  
Dont il sait m'embrasser,

Il vecchio impallidisce e un brivido lo scuote:  
D'ora in avanti non berrà mai più.  
*(profondo sospiro)*

[MARGHERITA]

*Ho perduto il sonno!... ahimè! Il mio cuore do-  
lente non trova pace, né più la troverà!  
Se non lo vedo, ogni luogo è per me una tomba!  
Il mondo intero si veste a lutto!  
La mia povera testa si spezza, la mia anima è an-  
nichilita!  
Ho perduto il sonno!... ahimè! Il mio cuore do-  
lente non trova pace, né più la troverà!  
Passo tutto il giorno alla finestra o davanti a ca-  
sa, per poterlo scorgere da lontano o volargli in-  
contro!  
Il suo passo fiero, il portamento maestoso, il sor-  
riso della sua bocca, il fascino dei suoi occhi!  
E l'incanto delle sue parole, e la stretta della sua  
mano! E poi, ah! i suoi baci!  
Ho perduto il sonno!... ahimè! Il mio cuore do-  
lente non trova pace, né più la troverà!  
Mi si stringe il cuore quando egli si avvicina! Ah,  
potessi ghermirlo e tenerlo avvinto a me per  
sempre!  
E baciarlo perdutamente! E finire i miei giorni  
sotto i suoi baci!*

#### [N. 7 Romanza di Margherita]

MARGHERITA

La fiamma ardente dell'amore  
Consuma i mei giorni più belli.  
Ah! La pace è fuggita  
Per sempre dalla mia anima!  
La sua partenza, la sua assenza  
Sono per me una tomba  
E lontano dalla sua presenza  
Tutto in lutto mi pare.  
Allora la mia povera testa  
Subito si smarrisce,  
Il mio debole cuore s'arresta  
E di ghiaccio si fa.  
Il suo passo che ammiro,  
Il portamento sì fiero,  
La bocca dal dolce sorriso,  
L'incanto dei suoi occhi,  
La voce ammaliante  
Che arder mi fa  
La carezza della sua mano,

---

De sa main la caresse,  
Hélas! et son baiser,  
D'une amoureuse flamme,  
Consument mes beaux jours!  
Ah! la paix de mon âme  
A donc fui pour toujours!  
Je suis à ma fenêtre,  
Ou dehors, tout le jour:  
C'est pour le voir paraître  
Ou hâter son retour.  
Mon cœur bat et se presse  
Dès qu'il le sent venir.  
Au gré de ma tendresse  
Puis-je le retenir!  
O caresse de flamme!  
Que je voudrais un jour  
Voir s'exhaler mon âme  
Dans ses baisers d'amour!

CHŒUR DE SOLDATE

*(Passant sous les fenêtres de la Maison de Marguerite)*  
*(lointain)*

Fillettes et villes  
Font les difficiles;  
Bientôt tout se rend.  
Villes entourées  
De murs et remparts,  
Fillettes sucrées  
Aux malins regards,  
Victoire certaine  
Près de vous m'attend.  
Si grande est la peine,  
Le prix est plus grand.  
Au son des trompettes  
Les braves soldats  
S'élancent aux fêtes  
Ou bien aux combats.

[MÉPHISTOPHÈLÈS]

*Un plaisir surnaturel! S'étendre la nuit sur les montagnes humides de rosée, embrasser avec extase la terre et le ciel, s'enfler d'une sorte de divinité, pénétrer avec transport par la pensée jusqu'à la moelle de la terre, repasser en son sein tous les six jours de la création, bientôt s'épandre avec délices dans le grand tout, dépouiller entièrement tout ce qu'on a d'humain, et finir cette haute contemplation... (avec un geste). Je n'ose dire comment...  
On n'ose nommer devant de chastes oreilles ce*

Ahimè! e i suoi baci  
Consumano i miei giorni  
In un fuoco d'amore!  
Ah! la pace della mia anima  
È dunque fuggita per sempre!  
Me ne sto alla finestra  
O fuori, tutto il giorno,  
Per vederlo arrivare  
O affrettarne il ritorno.  
Il mio cuore batte più forte  
Quanto lo sente venire;  
Oh, potessi trattenerlo  
Con la forza del mio amore!  
O carezza ardente!  
Come vorrei un giorno  
Esalare l'anima mia  
Nell'ardore dei suoi baci!

CORO DI SOLDATI

*(Passando sotto le finestre della casa di Margherita)*

*(in lontananza)*

Ragazze e città  
Fanno le difficili,  
Ma poi tutte si arrendono.  
Città circondate  
Di mura e bastioni,  
Ragazze smorfiose  
Dallo sguardo malizioso,  
Una vittoria certa  
Su di voi m'attende.  
Più grande la fatica,  
Maggiore sarà il premio.  
Allo squillo delle trombe  
I coraggiosi soldati  
Si slanciano al combattimento  
Oppure ai piaceri.

[MEFISTOFELE]

*Un piacere soprannaturale! Giacere la notte sui monti umidi di rugiada, abbracciare estaticamente la terra e il cielo, gonfiarsi di una sorta di divinità, penetrare con la forza del pensiero fino alle viscere della terra, rivivere nel proprio petto tutti i sei giorni della creazione, e poi dissolversi voluttuosamente nell'immenso tutto, spogliarsi completamente di ogni umana qualità e finire questa sublime contemplazione... (con un gesto) non oso dire come...*

*Non è lecito nominare davanti a orecchie caste ciò di cui i casti cuori non possono fare a meno;*

---

dont les cœurs chastes ne peuvent se passer; et bref, je vous souhaite bien du plaisir à vous mentir à vous-même de temps à autre. Il ne faut cependant pas que cela dure trop longtemps, tu serais bientôt entraîné encore, et, si cela persistait, replongé dans la folie, l'angoisse et le chagrin. Mais c'est assez! ta bien-aimée est là-bas, et pour elle tout est plein de peine et de trouble; tu ne lui sors pas de l'esprit, et sa passion dépasse déjà sa force. Naguère ta rage d'amour se débordait comme un ruisseau qui s'enfle de neiges fondues; tu la lui as versée dans le cœur, et maintenant ton ruisseau est à sec. Il me semble qu'au lieu de régner dans les forêts, il serait bon que le grand homme récompensât la pauvre jeune fille trompée de son amour. Le temps lui paraît d'une malheureuse longueur; elle se tient toujours à la fenêtre, et regarde les nuages passer sur la vieille muraille de la ville. Si j'étais petit oiseau! voilà ce qu'elle chante tout le jour et la moitié de la nuit. Une fois, elle est gaie, plus souvent triste; une autre fois, elle pleure beaucoup, puis semble devenir plus tranquille, et toujours aime.

Vous ne perdiez rien, ça me semble, à jouir encore d'un autre plaisir. Maintenant que le ciel brille tout plein d'étoiles, vous allez entendre un vrai chef-d'œuvre; je lui chante une chanson morale, pour la séduire tout à fait.

#### [N. 8 Sérénade de Méphisophélès]

MÉPHISTOPHÉLÈS

Devant la maison  
De celui qui t'adore,  
Petite Louison,  
Que fais-tu dès l'aurore?  
Au signal du plaisir,  
Dans la chambre du drille,  
Tu peux bien entrer fille,  
Mais non fille en sortir:  
Il te tend les bras,  
Vers lui tu cours bien vite;  
bonne nuit, hélas!  
Près du moment fatal  
Fais grande résistance  
S'il ne t'offre d'avance  
Un anneau conjugal.

insomma, divertitevi pure a mentire a voi stessi di tanto in tanto. La cosa non deve però durare troppo a lungo: ben presto sarai di nuovo travolto e, se ciò persistesse, ripiomberesti nella follia, nell'angoscia e nella disperazione. Ma ora basta! La tua amata è laggiù e per lei tutto è pena e dolore; non le esci dalla mente e la passione supera ormai le sue forze. Poco tempo fa la furia del tuo amore traboccava come un ruscello rigonfio di acque allo scioglimento delle nevi; l'hai versata nel suo cuore, e ora il tuo ruscello è in secca. Mi sembra che invece di regnare nelle foreste, il grand'uomo farebbe meglio a ricompensare quella povera fanciulla ingannata nel suo amore. Nella sua infelicità il tempo le sembra lunghissimo; sta tutto il giorno alla finestra e guarda le nuvole passare sopra le antiche mura della città. Se fossi un uccellino! canta tutto il giorno e per metà della notte. Ora è allegra, ora, più spesso, triste; un'altra volta piange molto, poi sembra che si calmi, e sempre ama.

Godere di un altro piacere ancora non dovrebbe dispiacervi, mi pare. Ora che il cielo brilla tempestato di stelle, ascolterete un vero capolavoro; le canterò una canzone morale, per sedurla completamente.

#### [N. 8 Serenata di Mefistofele]

MEFISTOFELE

Davanti alla casa  
Di colui che t'adora,  
Lisetta, piccina,  
Che fai dall'aurora?  
Se il piacere ti chiama,  
Nella camera del soldato  
Vergine entrerai,  
Ma non più vergine ne uscirai.  
Ti apre le braccia,  
E tu ti ci butti.  
Ahimè, buona notte!  
Ma al momento fatale  
Fa' molta resistenza,  
Se prima non ti offre  
Una vera nuziale.



Johann Heinrich Füssli. *La morte di Ofelia*, 1770-78. Atto IV, scena 7 dell'*Amleto* di Shakespeare. Disegno acquarellato.

---

---

LA MORT D'OPHÉLIE

[testo da WILLIAM SHAKESPEARE]

*He is dead and gone, lady  
He is dead and gone;  
At his head a grass-green turf,  
At his heels a stone.*

*White his shroud as the mountain snow,  
Larded with sweet flowers;  
Which bewept to the grave did not go  
With true-love showers.*

*J'espère que tout ira bien. Il faut avoir de la  
patience; mais je ne puis m'empêcher de pleu-  
rer, en pensant qu'ils l'ont mis dans une froide  
terre.*

*Good night, ladies; good night, sweet ladies;  
good night, good night.*

*Il y a en travers d'un ruisseau un saule qui mire  
ses feuilles argentées dans le cristal du courant.  
C'est là qu'elle est venue, portant de fantasques  
guirlandes de renoncules, d'orties, de  
marguerites et de ces longues fleurs pourpres  
que les bergers hardis nomment librement,  
mais que nos vierges chastes appellent des  
doigts morts. Là, tandis qu'elle grimait pour  
suspendre sa sauvage couronne aux rameaux  
inclinés, une branche envieuse s'est cassée, et  
tous ses trophées champêtres sont, comme  
elles, tombés dans le ruisseau en pleurs. Ses  
vêtements se sont étalés et l'ont soutenue un  
moment, nouvelle sirène, pendant qu'elle  
chantait des bribes de vieilles chansons,  
comme insensible à sa propre détresse, ou  
comme une créature naturellement formée  
pour cet élément. Mais cela n'a pu durer  
longtemps: ses vêtements, alourdis par ce qu'ils  
avaient bu, arrachèrent à son chant mélodieux  
l'infortunée pour la mener à une mort  
fangeuse.*

*Good night, ladies; good night, sweet ladies;  
good night, good night.*

[traduzione di FRANÇOIS-VICTOR HUGO]

---

---

LA MORTE D'OFELIA

[testo da WILLIAM SHAKESPEARE]

*È morto e sepolto, signora,  
È morto e sepolto;  
Al suo capo una verde zolla d'erba,  
Ai suoi piedi una pietra.*

*Bianco come la neve sui monti il suo sudario,  
Pieno di dolci fiori;  
Che alla tomba andò senza esser pianto  
Con lacrime di vero amore.*

*Spero che tutto andrà bene. Bisogna avere pazien-  
za; ma non posso impedirmi di piangere, quando  
penso che l'hanno messo nella fredda terra.*

*Buona notte, signore; buona notte, dolci  
signore; buona notte, buona notte.*

*Di traverso sul ruscello cresce un salice, che  
riflette le sue foglie argentee nella corrente  
cristallina. È là che è giunta Ofelia, portando  
fantastiche ghirlande di ranuncoli, ortiche,  
margherite e di quei lunghi fiori purpurei ai  
quali i pastori sfrontati danno un nome più  
rozzo, ma che le nostre caste vergini chiamano  
dita dei morti. Là, mentre si arrampicava per  
appendere la sua corona selvatica ai rami  
inclinati, un ramoscello invidioso si è spezzato,  
e tutti i suoi trofei campestri sono precipitati  
insieme a lei nel ruscello piangente. Le sue  
vesti si sono allargate e per un poco l'hanno  
sostenuta, simile a una sirena, mentre cantava  
brani di antiche canzoni, come se fosse stata  
inconsapevole del pericolo che la minacciava  
oppure creata naturalmente per quell'elemento.  
Ma non poteva durare molto; le vesti,  
appesantite da tutta l'acqua assorbita, hanno  
strappato l'infelice al suo canto melodioso per  
trascinarla a una fangosa morte.*

*Buona notte, signore; buona notte, dolci  
signore; buona notte, buona notte.*

---

**[La mort d'Ophélie op. 18 n. 2]**  
testo di ERNEST LEGOUVÉ, da SHAKESPEARE]

Auprès d'un torrent Ophélie  
cueillait, tout en suivant le bord,  
dans sa douce et tendre folie,  
des pervenches, des boutons d'or,  
des iris aux couleurs d'opale,  
et de ces fleurs d'un rose pâle  
qu'on appelle des doigts de mort.

Puis élevant sur ses mains blanches  
les riants trésor du matin,  
elle les suspendait aux branches,  
aux branches d'un saule voisin;  
mais trop faible le rameau plie,  
se brise, et la pauvre Ophélie  
tombe, sa guirlande à la main.

Quelques instants sa robe enflée  
la tint encore sur le courant  
et, comme une voile gonflée,  
elle flottait toujours chantant,  
chantant quelque vieille ballade  
chantant ainsi qu'une naïade,  
née au milieu de ce torrent.

Mais cette étrange mélodie  
passa, rapide comme un son.  
Par les flots la robe alourdie  
bientôt dans l'abîme profond  
entraîna la pauvre insensée,  
laissant à peine commencée  
sa mélodieuse chanson.

---

**[La mort d'Ophélie op. 18 n. 2]**  
testo di ERNEST LEGOUVÉ, da SHAKESPEARE]

Presso un torrente Ofelia  
coglieva, seguendo la riva,  
nella sua dolce e tenera follia,  
pervinche, botton d'oro,  
iris color dell'opale,  
e quei fiori rosa pallido  
che chiamano dita dei morti.

Poi, alzando con le bianche mani  
i tesori ridenti del mattino,  
li appendeva ai rami,  
ai rami di un salice vicino;  
ma il ramo troppo debole si piega,  
si spezza, e la povera Ofelia  
cade, con la ghirlanda ancora in mano.

Per qualche istante la gonna gonfia d'acqua  
la sostenne ancora sulla corrente  
e, come una gonfia vela,  
galleggiava sempre cantando,  
cantando qualche vecchia ballata,  
cantando come una naiade,  
nata in mezzo a quel torrente.

Ma quella strana melodia  
finì velocemente come un suono.  
La veste dai flutti appesantita  
presto giù nel profondo abisso  
trascinò la povera folle,  
lasciando appena incominciata  
la sua canzone melodiosa.



Eugène Delacroix. *La morte di Ophelia*, 1845. Olio su tela. (Parigi, Museo del Louvre).

---

---

LA MARCHE FUNÈBRE

*Je meurs, Horatio... Reine malheureuse, adieu!... Vous qui pâlissez et tremblez devant cette catastrophe, muets auditeurs de ce drame, si j'en avais le temps (mais la mort, ce cruel exempt, est inexorable), oh! je pourrais vous dire... Mais résignons-nous... Horatio, je meurs; tu vis, toi! justifie-moi, explique ma cause à ceux qui l'ignorent.*

*Si tu es un homme, donne-moi cette coupe; lâche-la;... par le ciel, je l'aurai! Ô cher Horatio, quel nom terni, si les choses restent ainsi inconnues, je laisserai derrière moi! Si jamais tu m'as porté dans ton cœur, retarde quelque temps encore la félicité céleste, et exhale ton souffle pénible dans ce monde impitoyable, pour raconter mon histoire.*

*Oh! je meurs, Horatio; le poison puissant triomphe de ma vie; je ne pourrai vivre assez pour savoir les nouvelles d'Angleterre; mais je prédis l'élection de Fortinbras; il a ma voix mourante; raconte-lui, avec plus ou moins de détails, ce qui a provoqué... Le reste est silence.*

*Un noble cœur qui se brise. Bonne nuit, doux prince! que des essaims d'anges te bercent de leurs chants!...*

*Que quatre capitaines portent Hamlet, comme un soldat, sur l'estrade; car, sûrement, à l'épreuve, il se fût montré un grand roi! Sur son passage, que la musique et les rites des armes parlent hautement pour lui.*

[traduzione di FRANÇOIS-VICTOR HUGO]

**[*Marche funèbre pour la dernière d'Hamlet op. 18 n. 3*]**

---

---

MARCIA FUNEBRE

*Muoio, Orazio... Sventurata regina, addio! Voi che impallidite e tremate davanti a questa catastrofe, muti spettatori di questo dramma, se ne avessi il tempo (ma la morte, questo sergente crudele, è inesorabile), oh! potrei dirvi... ma lasciamo stare. Orazio, io muoio; tu che vivi, discolpami, spiega la mia causa a chi non la conosce.*

*Se sei un uomo, dammi quella coppa; lasciala... per il cielo, l'avrò! Orazio caro, che nome offuscato lascerò dietro di me, se i fatti restano sconosciuti! Se mai mi hai portato nel tuo cuore, ritarda ancora un poco la felicità celeste ed esala il tuo respiro doloroso in questo mondo senza pietà, per raccontare la mia storia.*

*Oh! Muoio, Orazio; il potente veleno trionfa sulla mia vita; non potrò vivere abbastanza per sapere le notizie dall'Inghilterra, ma predico l'elezione di Fortebraccio; questi ha la mia voce morante; raccontagli, con più o meno particolari, che cosa ha provocato... Il resto è silenzio.*

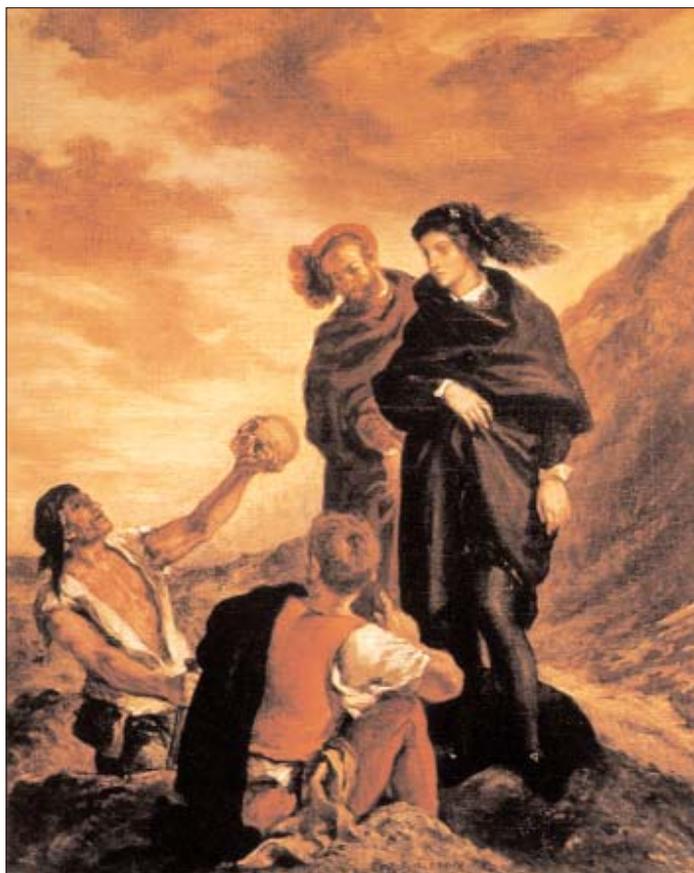
*Un nobile cuore che si spezza. Buona notte, dolce principe! Che schiere di angeli ti cullino col loro canto!*

*Che quattro capitani portino Amleto, come un soldato, sul palco, giacché, se fosse stato messo alla prova, si sarebbe dimostrato di sicuro un grande re! E per la sua morte, la musica e i riti delle armi parlino ben alto per lui.*

[traduzione di ARIANNA GHILDOTTI]

**[*Marche funèbre pour la dernière d'Hamlet op. 18 n. 3*]**

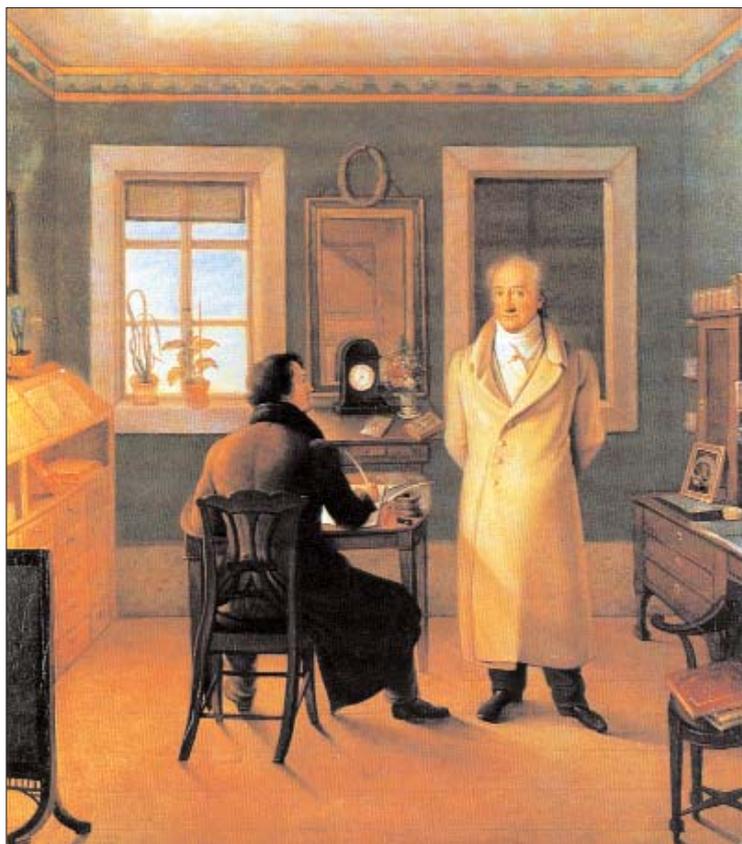
\* I testi recitati da Fanny Ardant sono evidenziati in corsivo, in tondo i testi intonati da Hector Berlioz.



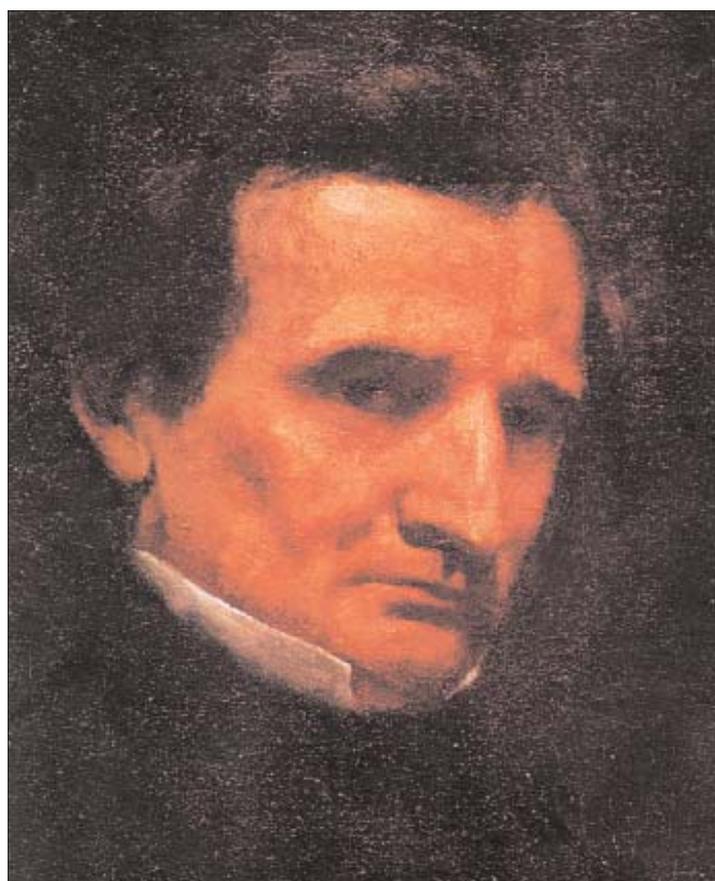
Eugène Delacroix. *Amleto e Orazio al cimitero*, 1839. Olio su tavola. (Parigi, Museo del Louvre).



John Taylor. *Ritratto di William Shakespeare*, circa 1610. Olio su tela. (Londra, National Portrait Gallery Collection).



Johann Joseph Schmeller (1796-1841). *Ritratto di Goethe nel suo studio a Weimar*, 1829-31.



Gustav Courbet, ritratto ad olio di Hector Berlioz, 1850. (Parigi, Museo del Louvre).

---

ROLANDO DAMIANI

## BERLIOZ INTERPRETE DI GOETHE E DI SHAKESPEARE

L'idea fissa della musica a programma, ricavata da Jean-François Le Sueur, fu il momento sincretistico e teatrale di ogni composizione di Hector Berlioz, al punto che «non se ne conosce una che prescindano da un testo letterario», come constatò già Fedele d'Amico.<sup>1</sup> Nella storia della musica o anche, se si vuole, delle arti comparate, si può parlare, conseguentemente, di un «caso» particolarissimo, esposto per la sua discordante natura a opposte reazioni di consenso o di rifiuto. I letterati e gli artisti d'ogni genere, come ricordava Stephen Heller, si sentirono facilmente attirati verso Berlioz «non tanto per le sue opere musicali in sé, quanto per la poesia e il carattere pittoresco dei temi da lui trattati».<sup>2</sup> Spesso i compositori furono invece severi, pur condividendo in fondo, sino alle gelide annotazioni di Stravinskij e di Boulez in proposito, quanto dichiarato da Saint-Saëns: «Un genio, semplicemente, che scriveva male, maltrattava le voci, si permetteva talvolta strane *incartades*; e tuttavia è un vertice dell'arte musicale».

«Un genio senza talento», avrebbe tuttavia precisato Franz Grillparzer, in un giudizio limitativo, che fu citato da Eugenio Montale in una recensione dei *Troyens*, andati in scena alla Scala nel maggio 1960. Ricordiamo qualche riga di una pagina poco nota del nostro poeta, critico musicale quasi per «terzo mestiere»:

Ora se si pensa che la definizione di Grillparzer – egli osserva – potrebbe valere anche per un Musorgskij, è chiaro che per accettarla dobbiamo intenderla in modo nuovo. Ciò che contraddisse il genio di Berlioz non fu la mancanza di talento (inteso come

abilità, capacità di indorare la pillola) ma la natura letteraria, intellettualistica del suo talento... Questo straordinario orchestratore, che sbalordì e offese i suoi contemporanei («la sua orchestra – scrisse l'esecrabile Paul Scudo [contemporaneo di Berlioz] – *n'est qu'un amas de curiosités sonores*»), faceva in definitiva poco credito alla musica, cercando sempre di appoggiarla a qualcosa d'altro.

Montale riteneva comunque *I Troiani* «un'opera tutta da ascoltarsi e da meditarsi» e concludeva con un'annotazione perfetta, rilevando che «il classicismo di Berlioz non ha nulla di arcaico».<sup>3</sup> L'ex-allievo nel canto del baritono Ernesto Sivori restava legato a storiche prevenzioni, sintetizzabili nella battuta di Debussy sul «musicista preferito da coloro che non conoscono molto bene la musica», ma finiva, con un paradosso pure sedimentato, per raccomandare l'ascolto attento di opere e pièces, dove non c'era soltanto le «fracas symphonique», patito da Chopin, ma anche un soffio di poesia, di cui un testo letterario costituiva l'occasione (intesa proprio in un senso moderno, caro a Montale).

Wagner, scrivendo a Listz l'8 settembre 1852, aveva chiarito preliminarmente i termini della questione:

Se vi è un «musicista» che si serve del «poeta», questi è precisamente Berlioz, ma per sua sfortuna egli conforma sempre il poeta alla sua fantasia musicale e a suo piacimento adatta ora Shakespeare, ora Goethe. Egli ha bisogno del poeta perché costui lo invada interamente, lo colmi di entusiasmo, lo pungoli, diventi per lui quello che

---

l'uomo è per la donna.<sup>4</sup>

Forse non c'è un ragionamento di Berlioz che possa rientrare nei confini di una poetica definita. I suoi giudizi, che sono spesso contraddittori anche verso autori prediletti, e i suoi stessi entusiasmi letterari, intonati all'estetica del genio (Shakespeare, Goethe o lo stesso Virgilio) corrispondono perfettamente al quadro diagnostico tracciato, in ambito musicologico, da Mario Bortolotto, con la sua mano magistrale. Nel saggio *Tunisie française*, raccolto in *Consacrazione della casa*, Bortolotto rammenta a un certo punto le «eleganti metafore» di Heine su «un uignolo colossale, una Filomela della grandezza di un'aquila, quale esistette, a quanto si dice, nei primordi del mondo», ma anche le sue riserve sulla «melodia» e sulla meccanica sentimentale delle opere, e ne conclude:

Le opere non erano né classiche né romantiche. Con l'opera cui aveva pensato da sempre, [*Les Troyens*, s'intende] rifacendosi al divino Virgilio, amore d'infanzia, questo compositore francese, sprovvisto proprio di alcune virtù essenziali della stirpe (la chiarezza, la purezza di stile, il gusto impeccabile, la presenza vigile dell'intelligenza critica e leggermente dissolvitrice, la compiacenza mondana), dichiarava, alla fine di un'esistenza sconvolta e arruffata secondo il figurino byroniano imperante, quella vocazione, almeno, all'ordine classico che svelava già la sua armonia non storicamente progressiva, ma [...] o inerte e pedestre, o citata, o infine in tutto visionaria.<sup>5</sup>

«Shakespearismi stonati» non mancano peraltro nell'atto africano dei *Troyens*, influenzato dal *Mercante di Venezia* e da altre cose.<sup>6</sup>

*L'envoûtement* shakespeariano precede di circa un anno quello per il *Faust*, che sarà quasi immediatamente ispiratore delle *Huit scènes*. Tra l'11 e il 15 settembre 1827 il giovane Berlioz, scolaro del Conservatorio appena reduce dall'insuccesso al concorso del Prix de Rome (con la cantata *La mort*

*d'Orphée* dichiarata inesequibile), assiste all'Odéon alle recite di *Amleto* e di *Romeo e Giulietta*, con i tagli e gli adattamenti operati qualche generazione prima da David Garrick, memorabile interprete del teatro elisabettiano e autore in proprio. Tra gli attori della compagnia inglese di Charles Kemble, spicca nelle parti di Ofelia e di Giulietta l'attrice Harriet Smithson, diva acclamata non solo dal pubblico ma da poeti e scrittori come Stendhal. Si parla in giornali e riviste di «nouveau-té», come se il vate inglese si accordasse con le teorie romantiche che di lì a poco, al momento della battaglia per l'*Hernani* di Hugo, sarebbero state sbandierate contro i difensori del classicismo.

«L'apparizione di Shakespeare», concomitante a quella di Harriet destinata a diventare cinque anni dopo sua moglie, produsse su Berlioz, attardato per genealogia culturale in un classicismo di indole settecentesca, un effetto di autoriconoscimento della propria vocazione artistica. Così la rievocò nelle *Memorie*:

Shakespeare, piombando all'improvviso su di me, mi fulminò. Il suo lampo, aprendomi il cielo dell'arte con un sublime frastuono, [un sublime «fracas symphonique»? – ci chiediamo noi tra parentesi] me ne illuminò le profondità più remote. Riconobbi la vera grandezza, la vera bellezza, l'autentica verità drammatica... Io vidi... compresi... sentii... che ero vivo e che bisognava alzarsi e camminare.<sup>7</sup>

I progetti più grandiosi gli si rivelarono in quel momento possibili, ma prima un altro evento interiore, analogo a quello suscitato da Shakespeare, doveva prodursi nel suo animo in seguito alla lettura del *Faust* nella versione di Gérard de Nerval. La traduzione in versi e in prosa del ventenne Nerval (in seguito autore delle *Chimères* e di *Aurélia* – uno dei racconti magici e supremi dell'Ottocento – e teorico della cerca della *femme imaginaire* o «donna che non si trova», per usare un'espressione leopardiana, in cui Berlioz, sulle tracce innanzitutto di Estelle Duboeuf Fournier, si doveva



Gérard de Nerval in una foto di Félix Nadar e Adrien Tournachon. (Parigi, Bibliothèque Nationale de France).

---

impegnare per tutta la vita)<sup>8</sup> apparve nel 1828, proprio quando il *Faust*, come si osservava nella *Préface*, «va être représenté incessamment sur tous les théâtres de Paris».<sup>9</sup>

Le *Memorie* berlioziane, relative al medesimo 1828, registrano una lettura appassionante e, in un certo senso, alla moda. Si dice all'inizio del capitolo XXVI:

Debbo ancora segnalare uno degli avvenimenti più rimarchevoli della mia vita: la strana e profonda impressione che ricevetti quando lessi per la prima volta il *Faust* di Goethe, tradotto in francese da Gérard de Nerval. Il meraviglioso libro mi affascinò sin dal primo istante; non lo abbandonai più; lo leggevo senza sosta, a tavola, a teatro, per la strada, ovunque.<sup>10</sup>

Mentre per l'accesso a Shakespeare era modesto il tramite fornito dalla versione di Pierre Le Tourneur (solerte divulgatore nella Francia settecentesca di letteratura inglese, compresi Ossian e Young), Nerval offriva un testo da par suo, sul quale peraltro sarebbe ritornato in successive edizioni. Un apprezzamento adeguato è reperibile nei *Colloqui* redatti da Eckermann, in data 3 gennaio 1830, allorché Goethe dichiara di non voler più leggere il *Faust* in tedesco, preferendo il francese di Nerval, dove ritrovava «freschezza e vivacità».<sup>11</sup>

L'ispirazione goethiana fruttò d'impeto, oltre alle *Huit scènes de Faust*, il disegno di una sinfonia descrittiva del poema, che sarà infine trasferito nella *Symphonie fantastique*, trionfale «atto di nascita del kitsch» in musica, secondo la tagliente definizione di Bortolotto.<sup>12</sup> Shakespeare entrò nel repertorio berlioziano poco tempo dopo: tra il settembre e l'ottobre 1830 viene composta la *Fantasie dramatique sur La Tempête*, eseguita all'Opéra il 7 novembre. E da una circostanza passionale scaturirà l'anno seguente l'Ouverture del re Lear.

Berlioz intanto era giunto a Roma, ospite (insieme a Felix Mendelssohn, il suo contrario, secondo Einstein, nella concezione di una musica «pura» opposta a quella «a programma») di Villa Medici, sede dell'Ac-

cademia di Francia. Lì è colto dalla notizia che la pianista Camille Moke, sua fidanzata di ripiego nella momentanea irrealizzabilità dell'amore per Harriet, sta per sposarsi. Parte all'istante con l'intenzione di uccidere, ma a Nizza la sua agitazione si placa nelle note dell'ouverture, alla cui creazione ubbidisce. Qualcosa di festoso, al riguardo, restò nelle *Memorie*:

Ed eccomi respirare l'aria tiepida e profumata di Nizza a pieni polmoni; ecco la vita e la gioia che mi vengono incontro a volo d'uccello, e la musica che mi abbraccia, e l'avvenire che mi sorride; e rimango a Nizza un mese intero a gironzolare per gli aranceti, a tuffarmi nel mare, a dormire sulle brughiere delle montagne di Villafranca, a vedere, dall'alto di questo radioso osservatorio, le navi venire, passare e sparire silenziosamente. Vivo completamente solo, scrivo l'ouverture di *Re Lear*, canto, credo in Dio.

Di un qualche interesse per i metodi compositivi di Berlioz, esenti dalla pratica del pianoforte (che egli non suonava, come si sa), è il dialogo riportato nei *Mémoires* con un ufficiale della polizia piemontese, che lo sospetta di tramare a Nizza con possibili cospiratori. Ecco la sequenza delle battute:

«Cosa fate voi qui, signore?».

«Mi ristabilisco da una crudele malattia; compongo, sogno, ringrazio Iddio d'aver fatto un sole così bello, un mare così bello, delle montagne così verdeggianti».

«Non siete pittore?».

«No, signore». [risponde il Delacroix della musica, come fu sommariamente definito] «Tuttavia vi si vede sempre e ovunque con un album in mano a disegnare: non sarete occupato a rilevare delle piante?».

«Sì, rilevo la pianta di un'ouverture del *Re Lear*, o meglio l'ho già rilevata questa pianta, perché tanto il disegno che la strumentazione son fatti; credo anche che l'attacco sia formidabile».

«Come, l'attacco? Chi è questo re Lear?».

«Ahimè, signore, è un vecchio buon re d'Inghilterra... il quale, a dire di Shakespeare,



Eugène Delacroix, *Mefistofele e Faust*. Litografia. Illustrazione per il *Faust* di Goethe, 1827.

---

visse circa mille e ottocento anni fa, ed ebbe la debolezza di dividere il suo regno tra due figlie scellerate ch'egli aveva e che lo misero alla porta una volta ch'egli non ebbe più nulla da donare a loro. Voi vedete che vi son pochi re...».

«Non parliamo del re!... Cosa intendete con la parola strumentazione?».

«E' un termine musicale».

«Sempre questo pretesto! [e qui la voce del poliziotto mima inconsciamente quella di un critico futuro] So benissimo, signor mio, che non si compone musica a questo modo, senza pianoforte, solamente con un album e una matita, e camminando in silenzio per le spiagge! Quindi vogliate dirmi dove avete intenzione di andare, vi si restituirà il vostro passaporto; non potete restare qui più a lungo».

«E allora tornerò a Roma, componendo ancora senza pianoforte, con il vostro permesso».<sup>13</sup>

Nel rigoglio della maturità artistica di Berlioz fioriranno, come è noto, la sinfonia *Roméo et Juliette*, la cui prima avvenne sotto la sua direzione il 24 novembre 1839 al Conservatorio parigino, e *La damnation de Faust*, eseguita il 6 dicembre 1846 con esito infelice; ma il trasporto anche emotivo soprattutto per Shakespeare gli rimase perennemente nel cuore, come testimonia anche l'opera *Béatrice et Bénédicte* (la cui première fu a Baden Baden il 9 agosto 1862), dove pure – constata freddamente Bortolotto – «ancora in dialogo con Shakespeare, il compositore non riconosce le sue possibilità, né le sue *chances*: né trova nella musica consonanze alle escogitazioni teatrali».<sup>14</sup>

Poeticissima invece all'ascolto è la resa di Berlioz quando maneggia l'immaginazione shakespeariana in frammenti lirici, in pure occasioni, come la *ballade* (su testo dell'amico Legouvé, ispirato alle parole della regina nel dramma) *La mort d'Ophélie*, riscritta per coro e orchestra, dopo una prima versione per canto e pianoforte, durante il soggiorno londinese nel 1848, e *La marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, composta nel 1844. Qui egli pen-

sa e sente (come peraltro per il re Lear, o per il Faust goethiano) nell'assolutezza di un mito romantico, che ha reso personale e trasformato quasi, come diceva Mauron per gli autori dell'età «nevrotica» o «frenetica», in proprie metafore ossessive, rinvenibili di continuo nella sua *Correspondance* e nei *Mémoires*.

Alla luce di tali simboli, incarnati in personaggi e attori della *Romantik*, le carte autobiografiche rivelano un teatro meno immaginario che realistico. Si confondono i piani tra la veglia e il sogno, come nel Nerval estremo: l'adorata Ofelia e la divina Giulietta, che offrirono sulla scena «la rivelazione dell'infinito nell'amore e nel dolore» (così si dice nelle *Memorie*) divengono, nella parte di Harriet, una moglie pretesa, poi tradita, e infine costretta ad accogliere, a distanza di anni, nel proprio sepolcro la spoglia dell'amante sposata «per dovere» dall'ex-marito in seconde nozze. E Berlioz stesso, inseguendo per tutta la vita la sua «Stella», indossa o sveste, nei ritmi altalenanti dell'ispirazione, i panni esaltanti ma scomodi di un Amleto o di un Faust.

In tanto biografico «fracas», in cui le idee sembrano ridursi al pretestuoso «occasionalismo» che Carl Schmitt ha imputato ai romantici, sarebbe sin troppo facile ripetere, dal versante della letteratura mescolata alla vita ovvero della sensibilità formata da pur imponenti letture (come più o meno si dice nel nostro *Zibaldone*) quanto sentenziava Boulez in termini musicologici: «Du point de vue harmonique, il y a chez Berlioz des maladdresses à faire hurler».<sup>15</sup>

Emotività esasperata o, se si vuole, intuizionismo della sensibilità – che possono certo provocare delle «maladdresses» – sono condizioni preliminari e pressoché costanti nel rapporto perlomeno letterario di Berlioz con la drammaturgia shakespeariana. La scena primaria, peraltro, di questa vicenda anche psicologica avvenne, come si sa, durante le recite all'Odèon della compagnia inglese in cui militava Harriet, che incantava gli spettatori con i gesti e le intonazioni della voce, poiché della lingua quasi nessuno capiva una parola in sala.

Per Berlioz si trattava di un'acquisizione



Eugène Delacroix. *Mefistofele avvicina Margherita*. Litografia, 1828.

---

istintiva, persino popolaresca nel ridurre i sofisticati meccanismi del teatro elisabetiano in cifre di personaggi in un certo senso divistici, ma, come sempre, la filologia, gli studi severi o la buona volontà applicata non bastano ad aprire i cieli della poesia. E quelle emozioni inclassificabili gli perdureranno nel cuore. A San Pietroburgo, dopo l'esecuzione del *Romeo e Giulietta*, eccolo accasciarsi su una sedia di un camerino del Gran Teatro e piangere a dirotto «come una ragazzina isterica» (lui stesso confessa). E si immagina «un borghese della rue Saint-Denis o un direttore dell'Opéra testimoni di una crisi simile». Aggiunge nei *Mémoires*:

Cercate di indovinare che cosa potrebbero mai comprendere, nel vedere un simile temporale d'estate che si scatena nel cuore di un artista, con tutto il flusso dei torrenti d'acqua e il bagliore delle scariche elettriche che vengono a scuotere il suo animo al riemergere dei ricordi ormai vaghi della gioventù, quelli dei primi amori, del cielo azzurro dell'Italia, che fioriscono ora ancora una volta riscaldati dagli ardenti raggi del genio di Shakespeare, all'apparizione della Giulietta sempre sognata, sempre cercata, e mai trovata, alla rivelazione dell'infinito che è nell'amore e nel dolore, e finalmente alla gioia d'aver risvegliato nel mondo melodico una qualche eco lontana delle voci di quel cielo della poesia...<sup>16</sup>

Alla letteratura esemplare di Shakespeare, Goethe o Virgilio egli non chiedeva in fondo, per le sue invenzioni musicali, che alcune «idées-forces» (per così dire). Nel caso di Goethe, «il grande poeta di tutti i nobili entusiasmi» (come lo chiamava), non provò il minimo imbarazzo maneggiando a piacer suo il *Faust*. La trasfigurazione anche biografica di Goethe gli si era peraltro appannata dopo la visita a Weimar del 1843, durante la quale era stato soprattutto colpito dalla «povera mansarda» in cui aveva abitato Schiller, senza che l'amico potente se ne preoccupasse granché. E gli era anzi sfuggita una dura lamentazione:

Ah! non mi piace sapere che Goethe abbia

potuto sopportare tutto ciò. Lui ch'era ricco, ministro di Stato... non poteva mutar la sorte del suo amico poeta?... o quest'illustre amicizia non aveva niente di vero?... temo ch'essa non sia stata sincera che da parte di Schiller! Goethe amava troppo se stesso; prediligeva troppo il suo dannato figlio Mefistofele; ha vissuto troppo a lungo, aveva troppo paura della morte.

E seguivano le invocazioni a Schiller, e la teatrale genuflessione sul pavimento della «casa oscura», sotto «un tetto miserabile e nero», mentre la voce ne ripeteva il nome «soffrendo, ammirando, amando, adorando».<sup>17</sup>

Quando venne il tempo della *Damnation de Faust*, durante la tournée in Austria e Ungheria dell'autunno-inverno tra il '45 e il '46, Berlioz si riaccostò a Goethe in una disposizione non tanto dissimile da quella che poteva avere un Verdi mirando alla funzionalità in chiave musicale di una trama letteraria adibita a libretto. Leggiamone le confidenze nei *Mémoires*:

Fu durante questo viaggio... che cominciai la composizione della mia leggenda sul *Faust*, della quale ruminavo il piano da lungo tempo. A partire dal momento in cui mi decisi a iniziarla, dovetti risolvere di scriverne io stesso quasi tutto il libretto: i frammenti della traduzione di Nerval, che avevo già messo in musica vent'anni prima, e che contavo di ritoccare e far entrare nella mia nuova partitura, più altre due o tre scene scritte dietro mie indicazioni da Almiré Gandonnière... non formavano in totale che la sesta parte dell'opera. Così, mentre viaggiavo nella mia vecchia diligenza tedesca, mi misi all'opera per comporre i versi destinati alla mia musica. Cominciai con l'invocazione di Faust alla natura, cercando di evitare di tradurre o anche solo di imitare il capolavoro, ma semplicemente ispirandomi ad esso per estrarne la sostanza musicale che vi è contenuta.<sup>18</sup>

I versi del *Faust* berloziano nascevano in concomitanza con le idee musicali, entro episodi scelti o inventati liberamente ri-



Eugène Delacroix. *Faust nel suo studio*. Litografia, 1828.

---

spetto all'originale, come fu nel caso della marcia sul tema ungherese di Rakoczy, introdotta nella partitura per le ovazioni che aveva suscitato a Pesth sin dalla sua prima. Berlioz anzi si compiace di aver «piazzato il suo eroe all'inizio dell'azione in Ungheria, facendolo assistere al passaggio dell'armata ungherese attraverso la pianura dove egli porta a spasso i suoi sogni». E risponde quasi sprezzante a un critico tedesco, che gli rimproverava la licenza:

Non vedo perché mai me ne sarei dovuto astenere, e per nessuna ragione al mondo avrei esitato a portarlo [Faust] in qualsiasi altro luogo, se ne fosse derivato un qualche vantaggio alla mia partitura.<sup>19</sup>

Se le qualità dominanti della musica di Berlioz sono, per sua definizione, «l'espressione appassionata, l'ardore interiore, lo slancio ritmico e l'imprevisto»,<sup>20</sup> (benché «le rotture i salti del suo *imprevu* – obiettasse Theodor Adorno – scaturiscano da un fine voluto»)<sup>21</sup> esse si possono in gran parte ritrovare nella sua lettura dei poeti innalzati agli altari del pantheon letterario in cui crede, tra i quali il maggiore – se non il «dio padre» come egli tende a dichiarare con enfasi – è rappresentato da Shakespeare. Rispetto a lui persino Virgilio, basilare caposaldo della sua formazione inizialmente avulsa dagli studi musicali, non è che un dio minore.

Al pari di Estelle, Shakespeare è un polo attrattivo che dà un orientamento a Berlioz nel suo percorso creativo. Lo afferma esplicitamente:

L'altro amore mi apparve con Shakespeare, in età virile, nel roseto ardente d'un Sinai, nel mezzo delle nuvole, dei tuoni e dei lampi d'una poesia per me nuova [e confusamente intesa – rileviamo tra parentesi – nell'ambito di una *nouveauté* romantica]. Mi atterro, caddi prostrato, e il mio cuore e tutto il mio essere furono invasi da una passione crudele, accanita, nella quale si confondevano, rafforzandosi l'un l'altro, l'amore per la grande artista [Harriet, interprete dei personaggi di Ofelia e di Giulietta]

e l'amore per la grande arte.<sup>22</sup>

E nel nome di Shakespeare si chiude idealmente la vita creativa e reale di Berlioz, segnata da una progressiva ipocondria. È lui il nume invocato, quasi con fede religiosa, sul finire delle *Memorie*, chiuse da invettive contro i Guildenstern, i Rosencrantz, gli Iago e gli Osrick, che infestano l'umanità:

Shakespeare! Shakespeare! dov'è? dove sei? Mi sembra che egli solo tra gli esseri intelligenti possa comprendermi e debba averci compreso entrambi; egli solo può aver pietà di noi, poveri artisti che si amano, e si straziano l'uno a causa dell'altro. Shakespeare! Shakespeare! Tu devi essere stato umano; se ancora esisti, devi accogliere i miserabili! Sei tu il nostro padre, tu sei nei cieli, se dei cieli esistono. Dio è stupido e atroce nella sua infinita indifferenza, tu solo sei il dio buono per le anime degli artisti; accogliti nel tuo seno, padre, abbracciaci! *De profundis ad te clamo*. La morte, il nulla, che cos'è? L'immortalità del genio!... *What?... O fool! fool! fool!* [...] Shakespeare! Shakespeare! Sento risalire la marea, affondo nel dolore, ti cerco ancora... *Father! Father! Where are you?*<sup>23</sup>

---

## NOTE

<sup>1</sup> FEDELE D'AMICO, Prefazione a HECTOR BERLIOZ, *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, a cura di Fedele d'Amico, Torino, Einaudi 1950, p. 15: «L'unità di misura più comune del suo gusto appare senza dubbio fondata sul concetto di musica a programma, concetto ch'egli desunse da Le Sueur e applicò senza eccezioni in tutte le sue composizioni; tra le quali, caso forse unico, non una se ne conosce che prescindendo da un testo letterario: e un testo direttamente aggredito, violentato, deformato secondo una prassi ignota ai classici, e agli stessi romantici; i quali tuttora si mantenevano in buona armonia con i luoghi comuni del sentimento. Quella che egli chiama "espressione", e che imperiosamente esige nelle musiche altrui, è infatti nient'altro che la corrispondenza della musica a un testo. E i suoi amori fondamentali, i poli fissi del suo gusto di critico (Gluck, Spontini, Beethoven, Weber), li giustifica in sede critica solo su questa falsariga: verifica della capacità di seguire con la musica le vicende d'un dramma, e di un "programma" (sottinteso o almeno supposto, come sarebbe il caso di Beethoven)».

<sup>2</sup> Citato da OLGA VISENTINI, Introduzione a H. BERLIOZ, *Memorie*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1989, p. 36. Nella sua vasta analisi, guidata da un'acuta percezione per gli intrinseci valori musicali, la Visentini riesamina ogni pregiudizio storiografico intorno a Berlioz. Osserva alle pp. 158-159: «La presenza di una ispirazione poetica e descrittiva ha agito per lungo tempo nella critica come un *cliché* sul quale basare un insindacabile giudizio negativo sulla musica di Berlioz, e lo dimostrano gli approcci più generici all'opera di questo musicista. Si è data come una verità ammessa senza più necessità di dimostrazione che la presenza di elementi extra-musicali renda imperfetta l'opera sinfonica».

<sup>3</sup> EUGENIO MONTALE, «I Troiani» di Berlioz, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, pp. 735-736.

<sup>4</sup> Citato da O. VISENTINI, in H. BERLIOZ, *Memorie*, p. 36.

<sup>5</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi 1982, p. 318.

<sup>6</sup> Ivi, p. 321.

<sup>7</sup> H. BERLIOZ, *Memorie*, ediz. cit., pp. 355-356.

<sup>8</sup> Estelle, chiamata «Stella», fu l'amore della fanciullezza e ancora della tarda età, cui Berlioz si sentì romanticamente consacrato in vita. L'incontro senile con Estelle rappresenta un vertice nell'autobiografismo delle *Memorie* e configura una sorta di romanzo sentimentale.

<sup>9</sup> WOLFGANG VON GOETHE, *Faust et le second Faust*, traduits par Gérard de Nerval, Paris, Garnier 1925, p. 1.

<sup>10</sup> H. BERLIOZ, *Memorie*, cit., p. 374.

<sup>11</sup> La pagina di Eckermann fu riportata da Nerval nella «Préface de la quatrième édition» della sua traduzione. Si veda *Faust*, ediz. cit., p. 24.

<sup>12</sup> M. BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi 1992, p. 78.

<sup>13</sup> H. BERLIOZ, *Memorie*, cit., p. 416.

<sup>14</sup> M. BORTOLOTTI, *Consacrazione della casa*, cit., p. 332.

<sup>15</sup> Citato da M. BORTOLOTTI, ivi, p. 309.

<sup>16</sup> H. BERLIOZ, *Memorie*, cit., p. 790.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 585-586.

<sup>18</sup> Ivi, p. 765.

<sup>19</sup> Ivi, p. 764.

<sup>20</sup> Ivi, p. 844.

<sup>21</sup> TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 304.

<sup>22</sup> H. BERLIOZ, *Memorie*, cit., p. 828.

<sup>25</sup> Ivi, p. 825.



Harriet Smithson nel ruolo della protagonista in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Litografia, 1827.



Foto di Hector Berlioz riprodotta nel periodico «Musica e Musicisti». Milano, 1905. (Archivio Storico Ricordi).

---

OLGA VISENTINI

## MUSICA E TEATRO IN BERLIOZ

*Shakespeare et Goethe! Les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie*

(Hector Berlioz a Humbert Ferrand, 16 settembre 1828)

L'idea di accostare un'immagine alla musica è così semplicistica che talvolta, leggendo la critica berlioziana, si sente come descrivere le opere di Hector Berlioz metta in pena il purista: quest'idea fu talmente criticata come limitativa dal romanticismo tedesco, che idolatrava la musica come arte suprema proprio per il suo distacco dalla realtà, per l'infinito del suo orizzonte e per la sua non significanza così pregnata di significati, che è entrato nel DNA del musicologo perfetto il rigetto di qualsiasi descrittivismo realistico, tanto da farlo soffrire, e a ragion veduta, di fronte a chi veda nelle terzine dell'op. 27 n. 2 i riflessi di quel chiaro di luna che fu imposto da Rellstab a titolo «indegno» di una sonata beethoveniana. È colto, il musicologo in questione, da quella stessa reazione di raccapriccio che ebbe Chopin quando, dopo una terribile crisi di tisi che lo aveva colpito, solo, nella casa di Majorca, durante un pomeriggio in cui era scoppiato uno spaventoso diluvio, recuperate le forze grazie alle cure di George Sand, che lo aveva trovato in uno stato di vero e proprio delirio, si accostò al pianoforte e suonò per lei le note di un brano che aveva composto in quelle tremende ore di incubo: «Vedi, sono le gocce della pioggia che battevano sul tetto», lo consolò maternamente la scrittrice. Nulla avrebbe potuto irritarlo di più. Neanche nel delirio, così spesso accostato alla genialità nell'immaginazione di romantici furiosi alla Berlioz –

che a Chopin, così come a Mendelssohn, davano un certo fastidio – si poteva perdere la composta consapevolezza del classicismo. Lo aveva insegnato a tutti, e primo fra tutti, Goethe.

La musica di Berlioz porta in sé questa colpa: l'essere volutamente e assolutamente sempre legata a immagini, parole, sentimenti, vera e propria autobiografia trasferita sul pentagramma; e il non essere mai stata, neanche per un solo caso eccezionale, pura. Musica sospetta, musica da letterati, per dirla con Debussy. Berlioz aveva derivato da una sua idea di Beethoven (in particolare quello della sesta sinfonia, la cui musica, come dice Beethoven stesso, era «piuttosto espressione dei sentimenti che pittura»), sommata alla tradizione francese, l'irresistibile tentazione di voler esprimere a tutti i costi qualcosa, vuoi con un programma (si pensi alla *Fantastique*), un testo, una descrizione posta in partitura. La tradizione francese non concepiva musica che non fosse descrittiva: si pensi a Stendhal, che rimpiangeva la mancanza di un bel teatro con una scena fatta di cieli e nuvole per arricchire le sinfonie, «insignificanti» a parer suo, di Haydn e Mozart. E Jean François Le Sueur, il maestro di Berlioz – pura scuola rivoluzionaria passata sotto l'ala protettiva di Napoleone e accolta poi nel mortifero abbraccio della controrivoluzione bigotta e piagnona di Luigi XVIII e Carlo X – era l'ideologo della *musique-pantomime*, che si esprimeva tra le altre cose con l'idea che lo stesso cantante, durante un brano, dovesse accompagnare con una sorta di recitazione pantomimica la musica eseguita, sì da aiutare gli ascoltatori nella comprensione delle intenzioni del

---

musicista. Sul ceppo della tradizione dell'opera francese, Berlioz, che amava smisuratamente Gluck e Spontini, che sognava musica che trasmettesse i più nobili sentimenti, aveva assorbito all'inizio degli anni Venti il romanticismo di Weber e nella seconda metà di quegli stessi anni la modernità di Beethoven, fondendo il tutto con un anacronismo. Aveva così dato il via alla musica a programma: la *Fantastique*, che nasce nel 1829 con la forza rivoluzionaria di una novità assoluta e che apparve come una creatura dalle confuse origini, scosse anche i puristi tedeschi. «Guide simili hanno sempre qualcosa di poco dignitoso e di ciarlatanesco», diceva Schumann a proposito del programma della *Fantastique*. Ammirato per la musica, ma spazientito per la contaminazione delle parole, aggiungeva: «Il tedesco, delicato di spirito, indifferente a qualunque personalità, non vuol essere guidato così grossolanamente nei suoi pensieri; già si offese a proposito della *Sinfonia Pastorale*, perché Beethoven non si fidò di lasciargliene indovinare il carattere senza il suo aiuto [...] Ma Berlioz ha scritto per i suoi francesi, ai quali si può imporre ben poco con un'eterea discrezione. Me li immagino durante l'audizione, seguire col programma alla mano ed applaudire il loro compatriota, che ha indovinato tutto così bene; della musica in sé poco importa loro».

«Genre instrumental expressif» definisce Berlioz quello stile della sua musica derivato dall'esempio di Weber e di Beethoven, e profondamente segnato dalla sua formazione teatrale, dai modelli di Gluck, Spontini, e dagli insegnamenti di Le Sueur: la sua concezione di espressività è ancorata a una visione sostanzialmente drammaturgica della musica, cioè a quella idea di espressività che è sottintesa alla musica teatrale, sicché il medesimo universo espressivo dello stile operistico si trasferisce con Berlioz all'espressività della musica strumentale, senza che vi siano differenziazioni di sorta su quel che l'una o l'altra dovrebbero esprimere, sul loro fine semantico: non a caso la *Fantastique* è definita da Berlioz «dramma strumentale». Comunque, in Ber-

lioz, per «espressione» si intende espressione di passioni e sentimenti diretta allo scopo di suscitare passioni e sentimenti.

Berlioz aveva trasferito nella musica gli ideali dei letterati del primo romanticismo – quelli che maturarono negli anni Venti e vissero in prima persona la rivoluzione del luglio 1830, quelli cresciuti con l'*Emile*, le *Confessions*, la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e avvolti poi dalle sontuose parole dello Chateaubriand di *René* e *Atala*, che passò loro la più letteraria malinconia, la più elettrizzante ebbrezza, il più sublime sogno, le più esotiche atmosfere, insomma il più meraviglioso *mal du siècle*. Berlioz si era dedicato alla musica, convinto che attraverso di essa avrebbe potuto esprimere tutte le sensazioni che in lui destavano la poesia e i romanzi letti appassionatamente. Nell'Olimpo degli dei che ispirarono la sua musica, negli anni venti, fece entrare uno alla volta tutti gli idoli cui rimarrà fedele per tutta la vita: Virgilio lo portò con sé dall'infanzia, e gli detterà la sua grande opera, *Les Troyens*. Scoprì poi la musica di Gluck (la prima opera cui assistette, a vent'anni, fu *l'Iphigénie en Tauride*, poi quella di Spontini, e quella di Weber. Scoprì in seguito la poesia di Thomas Moore e poi il Byron di *Child Harold*. Ma fu nella seconda metà degli anni Venti che gli apparve la trinità composta da Shakespeare, Beethoven e Goethe.

La scoperta di Shakespeare avvenne nel 1827: essa ci è accuratamente narrata nei *Mémoires*. Con quale spirito il pubblico francese di allora, composto da tutti i rappresentanti della *Jeune France*, da Victor Hugo a Théophile Gautier, fosse preparato ad avvicinarsi a Shakespeare lo si può capire dai termini con i quali già nel 1776 Letourneur aveva annunciato la sua traduzione dei drammi shakespeariani, descrivendo un lettore ideale che somiglia tanto all'uomo solitario che dalla cima di un monte guarda l'infinito dipinto da Friedrich, divenuto oramai emblema un po' abusato destinato a suggerire l'atmosfera del primo romanticismo:

Non è soltanto all'interno di una città che

---

bisogna leggere Shakespeare. Colui che vorrà conoscerlo deve errare per le campagne [...], salire sulla cima dei massi rocciosi e delle montagne; che di lì porti il suo sguardo sul vasto mare, e che lo fissi sul paesaggio aereo e romantico delle nuvole, allora sentirà quale fu il genio di Shakespeare, questo genio che dipinge ogni cosa, che anima ogni cosa.

I drammi di Shakespeare erano stati rappresentati a Parigi più volte nel corso del primo ventennio del XIX secolo, spesso, per renderli più accettabili al gusto francese, sotto forma di stravolgenti adattamenti, come quello che aveva visto come protagonista François Joseph Talma, il grande tragico del periodo rivoluzionario e dell'impero che nel 1804 aveva recitato il ruolo di Amleto in un adattamento di Ducis. Il pubblico, ancora abituato alle classiche tre unità, rideva a quell'epoca delle stramberie shakespeariane, e fu proprio Talma a impressionarlo per la prima volta con la sua recitazione. Nel 1822 era venuta dall'Inghilterra una troupe che aveva recitato al Théâtre de la Porte Saint-Martin Shakespeare in lingua originale: il successo fu ancora una volta assai scarso, per non dire ostile (oltre a fischiare, il pubblico scagliò contro i poveri attori delle mele, tanto da far sospendere le recite); tuttavia quelle rappresentazioni erano servite a Stendhal per definire e difendere una concezione di *romanticisme*, come lo chiamava italianizzando il termine, come arte in cui l'artista parla un linguaggio che piace ai suoi contemporanei di contro al classicismo dove l'artista parla invece quello che piaceva «ai loro bisnonni». Quel che si doveva imitare in Shakespeare era «la maniera di studiare il tempo nel quale viviamo, e l'arte di dare ai nostri contemporanei precisamente il genere di tragedia di cui essi hanno bisogno, ma che non hanno l'audacia di reclamare, terrorizzati come sono dalla reputazione del grande Racine»: quando la troupe inglese diretta da Charles Kemble – della quale faceva parte Harriet Smithson, la *fair Ophelia* che diverrà moglie di Berlioz, arrivò a Parigi nel 1827, al Teatro dell'Odéon,

i tempi erano maturi, il culto di Shakespeare si era diffuso dalla eletta schiera di coloro che lo avevano compreso già nel 1822, e questa volta l'omaggio si trasformò in un trionfo. Il pubblico francese – composto dei più insigni rappresentanti della *Jeune France* che di lì a poco avrebbero scatenato la rivoluzione contro *l'ancien régime* in letteratura con il *Cromwell* di Victor Hugo e poi quella contro *l'ancien régime* in politica per le strade di Parigi con le barricate del luglio 1830 – accolse Shakespeare come un profeta; nella sua poesia non vide il drammaturgo elisabettiano, ma il cantore della voluttà e della morte, un moderno, contemporaneo di Byron e di Moore, una sorta di dio ai cui spettacoli ci si recava come a un atto di culto e verso il quale si affermava una fede. La Smithson, nonostante i difetti di pronuncia, che i francesi non intesero, ottenne un enorme successo personale, e l'immagine di Ofelia, Giulietta, Cordelia si confusero con lei. Provocando l'immane colpo di fulmine nell'animo dei suoi sensibili spettatori, tra i quali era Berlioz, Harriet, in quello storico 11 settembre, scivolò sulla scena dell'Odéon nelle vesti dell'impazzita Ofelia in modo del tutto inaspettato rispetto all'enfasi declamatoria della recitazione dell'epoca, peraltro resa già più naturale da Talma, che aveva abbandonato la stentorea eloquenza degli attori che lo avevano preceduto e che aveva insegnato la grande suggestione della pantomima. Talma aveva impressionato Madame de Stael proprio per la forza espressiva dei suoi occhi, nei quali, ci racconta la scrittrice, il pubblico «vedeva» lo spettro del padre di Amleto. Facendo di difetto virtù, la Smithson, che aveva una declamazione assai poco sonora, intonò con un filo di voce («ha le inflessioni di voce di un morente» racconta Delécleuze, che assistette alla rappresentazione al fianco di Nodier) le note della canzone, spezzandole realisticamente in una sorta di singhiozzo, in una pantomima così sottile nella descrizione dei sentimenti che conducono alla follia che non v'è cronaca dell'epoca che non le abbia elevato un monumento: «*Good night ladies, good night, sweet ladies, good night, good night*».



William Shakespeare. Incisione.

---

Pochissimi capivano l'inglese (Berlioz non lo padroneggerà mai neanche dopo anni di matrimonio con la Smithson): Dumas, nei suoi *Mémoires*, riferisce che si afferrava il senso del discorso dall'inflessione e dall'intonazione della voce degli attori. Di fatto si trattava di una sorta di linguaggio incantatorio, dietro la cui musica si intendeva esattamente quel che ci si aspettava di intendere e si voleva a tutti i costi intendere; ma, a qual punto della recita, addirittura, gli spettatori non sentivano più nulla, come racconta un testimone, Charles Jarrin, tranne un lamento, che penetrava nel cuore di tutti provocando i turbamenti, le estasi, le commozioni di cui le cronache abbondano, e che pareva provenire dall'al di là, producendo quell'effetto, corroborato dalla personalissima recitazione della Smithson, che Chateaubriand ben aveva intuito molto tempo prima quando, a proposito di questa scena della pazzia di Ofelia, aveva sentenziato che a quel punto il «romantico» veniva a sostituirsi al «tragico», sicché la rappresentazione finiva col coinvolgere violentemente, più che l'anima dello spettatore, i suoi sensi.

Dopo aver vestito i panni di Ofelia, il 15 settembre la Smithson si ripresentò al suo pubblico entusiasta in quelli di Giulietta: Berlioz andò ad esporsi «all'ardente sole, alle notti profumate dell'Italia, allo spettacolo di questo amore lesto come il pensiero, bruciante come la lava, imperioso, irresistibile, immenso, puro e bello...». Confondendo arte e vita, fu colto dalla sindrome di Romeo, descritta già nel 1807 da madame de Stael in *Corinne ou de l'Italie*, e si bruciò d'amore per la Smithson: sarà lei la protagonista della *Symphonie fantastique*, la donna fatale che tale rimase fino a che Berlioz non riuscì a sposarla all'inizio degli anni Trenta, mentre la sua stella di attrice oramai stava tramontando.

Per Stendhal la Smithson divenne un simbolo, la musa alla quale tutti dovevano essere debitori dell'ispirazione. Altri versarono fiumi d'inchiostro a dipingere con tutti i colori di una fluorescenza di aggettivi encomiastici la visione, l'incantesimo, la passione suscitata dalla Smithson e dagli spet-

tacoli dell'Odéon:

Fu allora che intesi una voce... oh! Che vibrò nel profondo del mio cuore, il mio intero essere trasali... questa voce diceva dei versi melodiosi come mai ne avevo intesi... delle parole d'amore ch'io mai avevo creduto labbra umane potessero pronunciare... la mia anima intera passò nei miei occhi e nelle mie orecchie... restai in silenzio ed immobile, come la statua della meraviglia, guardai, ascoltai, si recitava *Romeo*.

A parlare è un'ammiratrice di Shakespeare in *Kean ou Désordre et Génie* di Alexandre Dumas. «Riconobbi la vera grandezza, la vera bellezza, la vera verità drammatica... Io vidi... compresi... sentii ch'ero vivo e che bisognava alzarsi e camminare», dice Berlioz nei suoi *Mémoires*, e aggiunge: «Romeo mi aveva fatto conoscere l'amore, Otello la gelosia, Amleto la disperazione... questa tripla iniziazione completò il mio essere», sono parole messe sulla bocca della shakespeareana di Dumas, ma sia adattano perfettamente a quel che accadde nell'animo di Berlioz

#### *Ouverture du Roi Lear*

*Andante non troppo lento ma maestoso* è l'indicazione posta in principio della partitura del *Roi Lear*. Viole, violoncelli, contrabbassi, la voce profonda degli archi, intonano un vero e proprio recitativo, glossato dai corni, punteggiato dai flauti, e riecheggiato dai violini con sordine in pianissimo. A questo primo tema ne segue un altro, di carattere esattamente opposto: quanto il primo era virile, ruvido e solenne, questo è femminile, remissivo, discreto. Lo cantano gli oboi (*dolce assai*) su un gentile pizzicato degli archi.

Impossibile non scorgere in questo esordio Lear e Cordelia, come accadde al re di Hannover che l'ascoltò nel 1853. Era cieco, Giorgio V, e talmente appassionato di musica che, quando Berlioz organizzò il proprio concerto a Hannover, ogni mattina si faceva portare ad ascoltare le prove, «per meglio penetrare il

---

senso intimo delle opere e familiarizzarsi con la novità dei procedimenti»:

È magnifico, Berlioz, magnifico! La vostra orchestra parla, non avete bisogno di parole. Ho seguito tutte le scene, l'entrata del re nel suo consiglio, la tempesta sulla brughiera, la spaventosa scena della prigione, e i pianti di Cordelia! Oh, questa Cordelia! Come l'avete dipinta! Com'è timida e tenera! È straziante, e così bello!

Berlioz riportò nei suoi *Mémoires* questa annotazione del re di Hannover: essa rispecchiava perfettamente la realtà di ciò che egli intendeva esprimere con la musica. Giorgio V era un ascoltatore perfetto: non si era soffermato su particolari di realismo spicciolo, che avrebbero infastidito Berlioz, ma aveva intuito il senso generale della sintesi musicale cui il compositore aveva sottoposto il dramma shakespeariano comprimendolo nello spazio esiguo di un'ouverture.

Oltre alle osservazioni di Giorgio V, abbiamo dallo stesso Berlioz degli spunti ben precisi, che confermano le sue intenzioni espressive. Si tratta di un commento al passaggio dei timpani che accompagna la seconda esposizione del primo tema nella prima parte dell'ouverture:



Afferma Berlioz in una lettera del 2 ottobre 1858:

Era in uso presso la Corte di Francia, ancora nel 1830 sotto Carlo X, annunciare l'entrata del Re nei suoi appartamenti (dopo la messa domenicale) al suono di un enorme tamburo che batteva un bizzarro ritmo in cinque tempi, una tradizione risalente alle epoche più lontane. Di qui m'è venuta l'idea d'accompagnare con un effetto di timpani l'entrata di Lear nel suo consiglio, per la scena della divisione dei suoi stati. Non

avevo intenzione di indicare la sua follia che verso la metà dell'allegro, quando i bassi riprendono il tema dell'introduzione nel mezzo della tempesta.

Questa tradizione gli era apparsa «degn della barbarie musicale del Medio Evo che la vide nascere» quando la descrisse nei *Mémoires* a proposito delle funzioni religiose della cappella reale nella quale lavorava il suo maestro Le Sueur. Forse proprio per questo carattere di grossolanità barbara gli era venuto in mente di utilizzarla per un re come Lear, che, gli sembrava di ricordare dalla sua lettura della tragedia, «visse, al dire di Shakespeare, circa milleottocento anni fa».

Berlioz racconta di avere composto l'ouverture del *Roi Lear* tutta d'un fiato, a Nizza, durante il viaggio che da Roma, dove era appena giunto per il *Prix de Rome* vinto nel 1830, avrebbe dovuto portarlo indietro a Parigi per vendicarsi dell'ignobile trattamento subito da quella che credeva destinata a essere sua moglie, la pianista Camille Moke, soprannominata anch'ella molto shakespearianamente lo «spiritello Ariel», già amante di Ferdinand Hiller, caduta tra le braccia di Berlioz, e di lì sveltamente sgusciata per accomodarsi in quelle ben più confortevoli, dal punto di vista della carriera e della sicurezza economica, di Pleyel, famoso costruttore di pianoforti. Raggiunto dalla notizia, trasmessagli bruscamente dalla madre di Camille, di essere stato defenestrato da casa Moke a favore di Pleyel, Berlioz ebbe l'idea di mettere in atto un piano la cui ispirazione ancora una volta aveva un'origine tutta letteraria: come un brigante laziale o campano – uno dei «lazzaroni» che così di frequente incontriamo nelle pagine dei *Mémoires* dedicate al viaggio in Italia, destinati a essere descritti dalla musica nell'*Orgie des Brigands* dell'*Harold en Italie* composto nel 1834, e tanto di moda all'epoca, nelle arti figurative, ma anche nelle pagine del romanzo francese (si pensi a quelli che popolano il *Comte de Monte-Cristo* di Alexandre Dumas) – Berlioz ripartì verso la Francia deciso a travestirsi da donna per cogliere di sorpresa i traditori in ca-



Johann Heinrich Füssli. *Re Lear ripudia Cordelia*, 1792. Atto I, scena 1 di *Re Lear* di Shakespeare. Incisione a mezzatinta di Richard Earlom (1742?-1822).



Friedrich August Moritz Retzsch (1779-1857), *Margherita e Faust nel giardino*. Incisione.

---

sa Moke, farsi riconoscere, e tirare una pistolettata alla madre e alla figlia, e, visto che c'era anche al povero Pleyel, e infine suicidarsi. Il piano si sgretolò nel corso del viaggio: a Firenze lo fermò un mal di gola. Durante la convalescenza passeggiò lungo l'Arno leggendo per la prima volta il *Re Lear* («Ho lanciato grida di ammirazione davanti quest'opera di genio, credevo di crepare d'entusiasmo, mi rotolavo, nell'erba in verità, ma mi rotolavo in modo convulso per placare i miei trasporti»). Visitò Firenze, e fu colto da lugubre attrazione, perfettamente in atmosfera con gli eventi, per una «sposina morta in mezzo al giorno», che seguì in cimitero facendosi aprire la bara dai becchini in cambio di una mancia per poter toccarle la mano, e che lo faceva pensare alla diafana Ofelia. Ma il sangue ancora gli si stava «evaporando in rabbia»: si fece confezionare da una modista la parrucca che doveva servire al travestimento, e che servì solo a destare i sospetti della polizia sabauda quando arrivò a Genova e, persa la prima parrucca, fu costretto a farsene confezionare un'altra. La polizia pensò si trattasse d'un carbonaro, e, anziché lasciarlo passare per Torino, lo deviò verso Nizza, dove poi lo sottopose a un interrogatorio. A ogni lega che percorreva verso la patria sentiva che il coraggio di portare fino in fondo il bel piano veniva meno, soffocato a intermittenza da una crescente ebbrezza di vitalità. Arrivato infine a Nizza, dopo giorni di rabbia e digiuno, sentì i morsi della fame: segno evidente che l'istinto di conservazione aveva avuto la meglio. Prima di riprendere il cammino per Villa Medici a Roma, trascorse un mese da solo a Nizza, tra gli aranceti, il mare e la brughiera di Villafranca, e lì sfogò tutta la vitalità repressa componendo l'ouverture del *Lear*.

#### *Huit scènes du Faust*

Il *Faust* di Goethe arrivò a Berlioz tramite la traduzione della prima parte fatta da Gérard de Nerval, una libera traduzione, che si faceva libero adattamento quando il pensiero del poeta francese divergeva da quello del tedesco, e che fu criticata da alcuni

(George Sand ad esempio) per l'incertezza morale del suo epilogo, che tutti lessero (Berlioz compreso come dimostrerà *La damnation de Faust*) come assoluzione dell'anima di Margherita e condanna di quella di Faust. Tanto più che, ad accentuare questa impressione, stava la traduzione della ballata *Lenore* di Bürger, dal carattere intensamente preromantico, che Nerval accluse al testo di Goethe. Nel corso di quello stesso 1828 che vide la comparsa della traduzione di Nerval (perfezionata progressivamente negli anni successivi) i parigini poterono assistere a un adattamento del dramma di Goethe di Antony Béraud, Jean Toussaint Merle e Charles Nodier, con le musiche di Piccini («un orrendo melodramma», a parere di Berlioz, con il quale si era profanato il *Faust*), che ottenne un enorme successo al Teatro della Porte Saint-Martin soprattutto grazie al folgorante Méphistophélès di Frédérick Lemaître e alla Marguerite di Marie Dorval. Quello stesso anno Delacroix portò a termine le sue diciassette litografie dalle fosche e intense tinte romantiche destinate a illustrare un'altra traduzione (uscita già nel 1825). L'immediatezza con la quale la lettura di Berlioz si trasforma in musica è folgorante: tra il settembre di quell'anno e il gennaio del 1829 compose le otto scene, le fece stampare chiedendo un prestito, e ad aprile le inviò a Goethe, il quale le passò al suo consigliere musicale Zelter, che ne suggerì l'immediata destinazione con la seguente sentenza capitale: non vi sono che «degli starnuti, delle scatarrate, delle vomitate. È un'escrescenza, residuo di un aborto che deriva da un orribile incesto». Berlioz naturalmente non ottenne risposta. Il pubblico francese dell'epoca – di cui Berlioz, come si è visto a proposito della ricezione di Shakespeare nel 1827, è un perfetto termometro – era attirato soprattutto da alcuni caratteri della leggenda faustiana, marginali e coloristici rispetto al significato generale che essa assume in Goethe, ma che ritroviamo già nella scelta delle scene che il compositore musicò, e che intendeva come dei «riflessi melodici» della sua personale lettura del *Faust*: incominciò infatti con la *chanson gothique* di Marguerite, *Le*

---

*roi de Thulé*, ma poi, oltre alle scene corali, predilesse quelle in cui compariva Mefistofele. È il carattere gotico dunque, e l'aspetto diabolico, quel che conquista innanzitutto l'entusiasmo della *Jeune France*. Tanto forte fu l'impressione del «meraviglioso libro» di Goethe, che da esso non solo nacquero le otto scene, ma prese vita anche la cellula germinale della *fantastique*, che in origine voleva essere una «sinfonia descrittiva sul *Faust*».

Non vi è, nelle *Huit scènes*, alcuna intenzione unitaria, nel senso che esse non si propongono come un'opera coesa nella quale è riassunto il *Faust*. Berlioz prese le parti dell'opera appena letta che più si prestavano ad essere musicate, e ne fece una sorta di momenti musicali tratti da Goethe, delle riflessioni sulla sua personale lettura, come già detto. Si tratta quindi di un'opera sul genere di quel che più tardi sarà il melologo *Lélio*, senza alcuna intenzione di unità drammaturgica tra un pezzo e l'altro (basti pensare, tra le altre cose, che manca il protagonista, Faust), ma che non ha neanche una volontà di coesione impressa dalla musica: basti osservare l'eterogeneità dell'orchestrazione tra brano e brano (si parte con un'intera orchestra nel primo brano per finire con una sola chitarra nell'ultimo).

Berlioz racconta che il giudizio favorevole di un critico tedesco lo aveva illuso sul valore dell'opera giovanile, ma che più tardi, resosi conto delle imperfezioni ch'essa conteneva, aveva bruciato tutti gli esemplari a stampa che era riuscito a rintracciare. Infatti, come detto, Berlioz, grazie a un prestito riuscì a stampare l'opera: assai più avvertito e previdente di quel che si potrebbe pensare, dedicò l'opera al conte Sosthène de La Rochefoucault, ministro della cultura, perfetto rappresentante della cultura anodina di Carlo X, e assai potente: uno straordinario appoggio per l'esordiente musicista.

Fortunatamente le scene sopravvissero all'*autodafé* che impose loro Berlioz: infatti esse rappresentano la prima opera ch'egli abbia scritto che dimostra una sostanziale svolta stilistica rispetto alle composizioni

precedenti, appartenenti all'apprendistato berlioziano, una svolta nella quale sono annunciate anche le novità che rappresenterà la *Fantastique*. Stupisce la straordinaria invenzione melodica dei brani, e lo stesso Berlioz li ritenne tanto meritevoli di attenzione da riprenderli con pochissime modifiche (tranne il *Concert des Sylphes*) quasi venti anni dopo nella *Damnation de Faust*. Ernest Newman considera questa opera di Berlioz «la più impressionante Opus 1 che il mondo della musica conosca»: opus 1, dunque, perché è la prima stampata di Berlioz, ma anche opus 1 dal punto di vista della maturità stilistica, e da quello dell'enorme distacco che la separa dalle opere che l'hanno preceduta.

Che Berlioz intendesse le scene come intercalate alla lettura dell'opera di Goethe lo dimostra la citazione di qualche battuta tratta dal *Faust* che sta in cima a ogni brano, accanto alla quale compare sempre una frase tratta per la prima scena da Moore, uno dei poeti prediletti di Berlioz negli anni venti, e per le rimanenti scene da Shakespeare, quasi a riassumere l'atmosfera che Berlioz intende descrivere, e la simbiosi tra i suoi poeti prediletti, che si illuminano l'uno con l'altro. Così nel primo brano, *Chant de la fête de Pâque*, sono riprese le parole del monologo di Faust, quando sta per portare alla bocca la coppa avvelenata: «Ecco un liquore che devo piamente bere; l'ho preparata, l'ho scelta; sarà la mia ultima bevanda, e la consacro con tutta la mia anima come libazione solenne all'aurora di un giorno più bello...». Faust è interrotto, come avviene nel *Faust*, dal suono delle campane, qui suggerite dai pizzicati di violini e viole, e dal «Christ vient de ressusciter» cantato dal doppio coro di voci angeliche, su un *moderato religioso*: si tratta di un inciso melodico che, ascendendo verso l'alto, esalta la gloria di Cristo resuscitato. Le voci maschili divise in quattro parti descrivono l'umile tristezza dei discepoli di Gesù, abbandonati sulla terra. Compare così una singolare, dal punto di vista del mistero della Resurrezione, opposizione di atmosfera tra l'esultanza dell'annuncio e il dolore di chi è stato abbandonato. In testa alla

---

partitura, accanto alla citazione dal dramma, vi è quella di una poesia di Moore, che spiega l'intenzione di descrivere il contrasto di opposti sentimenti, la gioia che genera dolore:

In tumult will I plunge, delight that stings  
Hatred that loves, chagrin that healing  
[brings.  
One fatal remembrance, one sorrow that  
[throws  
Its bleak shade alike o'er our joys and our  
[woes  
  
[Mi immergerò nel tumulto, felicità che  
[porta dolore  
Odio che ama, tristezza che cura  
Un fatale ricordo, un dispiacere che getta  
la sua pallida ombra sulle nostre gioie e  
[i nostri desideri]

Il secondo brano, *Paysans sous les Tilleuls*, un altro coro di soprani, tenori e bassi, su un danzante 6/8, presenta un'atmosfera dal carattere volutamente un po' ruspante («Gaité franche et naïve» indica Berlioz), a dipingere le danze primaverili dei contadini, descritti dalla citazione in capo al brano di una frase di Wagner al dottor Faust: «Signor dottore, è onorevole e vantaggioso passeggiare con voi, ma non vorrei confondermi con quella gente, perché son nemico di tutto ciò che è grossolano. I loro violini, le loro grida, i loro chiassosi divertimenti, li odio a morte. Urlano come dei posseduti, e chiamano questo gioia e danza». Precisa una citazione dal *Romeo e Giulietta*, tratta dalla quinta scena del primo atto, lì dove il vecchio e grossolano Capuleti invita le dame alle danze: «Chi tra voi tutte rifiuterà ora di danzare? Coi che farà la smorfiosa, giurerei che ha le corna!».

Il terzo brano è il *Concert de Sylphes*: questo fu l'unico brano delle *Huit scènes* che Berlioz riuscì a eseguire, nel 1829. La versione accolta nella *Damnation* è assai più complessa di quella dell'op. 1. Il pezzo si situa dopo la citazione di Mephisto: «Non sono necessari degli inutili preparativi: eccoci qua riuniti, cominciate». Il testo è quello recitato dagli Spiriti nel dramma goethiano,

ma quel che più si prestava a stimolare l'attenzione di Berlioz è l'idea di una musica per addormentare. Aveva ereditato dalla tradizione musicale francese il gusto per le scene del sonno e del sogno (si pensi all'*Armide* di Lully, ma anche al sogno di Ossian in *Ossian ou les Bardes* di Le Sueur, e a una quantità di sogni della musica francese), gusto che l'onirismo romantico non fece che accentuare. Una frase di Mercurio dal *Romeo e Giulietta* descrive il clima diafano del balletto delle silfidi, musicalmente espresso anche dalla trasparente strumentazione, nella quale compare una celesta: «Io parlo di sogni, questi figli di un cervello in delirio, che può generare solo l'allucinazione, privi di sostanza quanto l'aria, e più variabili che il vento». Questa frase è tratta dalla quarta scena del primo atto, e tutta la tirata di Mercurio in questa scena dedicata alla fata Mab dovette girare nella testa di Berlioz per anni tanto musicale essa gli sembrava, e alla fine ebbe una veste splendida nel *Roméo et Juliette*, un intero movimento in *prestissimo* con gli archi divisi dedicato a dipingere le aeree evoluzioni della Reine Mab, regina dei sogni. Ma, prima ancora, Berlioz aveva ritenuto che le parole di Mercurio potessero servire anche per dipingere la leggerezza degli spiriti che cullano il sonno di Faust.

Delle due canzoni che seguono la prima rientra perfettamente nel genere della *chanson à boire*. Furono accolte entrambe nella *Damnation*, nella scena sesta della seconda parte, che si svolge nella cava di Auerbach con il coro degli allegri bevitori: esse sono assai diverse per carattere, una, chiassosa e volgare (deve esprimere una «gioia grossolana e disordinata»), è intonata dall'ubriaco Brander (è la canzone del topo che per sfuggire al gatto si rifugia in un forno e finisce arrostito), l'altra, sarcastica (deve esprimere una «amara presa in giro») è affidata a Méphistophélès (è la canzone della pulce che, alloggiata presso un principe, invita presso di sé tutta la famiglia, costringendo a grattarsi l'intera corte). Il motivo degli archi in staccato, seguito dal pizzicato *piano*, restituisce l'impressione del salto della pulce protagonista della can-

---

zone. «Attenzione, una canzone confezionata in modo nuovissimo! E ripetete bene il ritornello con me!» è la frase di Brander prima della canzone del topo riportata in partitura. La citazione shakespeariana che segue, molto prevedibilmente, è tratta dall'*Amleto*, al momento dell'uccisione da parte di Amleto di Polonio celato dietro la tappezzeria: «Cosa c'è ora? un topo? Morto, un ducato che è morto». La canzone di Méphistophélès si situa invece dopo il dialogo tra Mefistofele e i compagni della cava di Auerbach, Frosch e Siebel:

FROSCH

Dateci una canzone!

MÉPHISTOPHÉLÈS

Quante ne volete!

SIEBEL

Ma qualcosa di nuovo!

MÉPHISTOPHÉLÈS

Torniamo ora dalla Spagna, è il bel paese del vino e delle canzoni.

La citazione shakespeariana è sempre tratta dall'*Amleto*: è la risposta di Amleto (la battuta originaria è tagliata da Berlioz) a Ofelia che gli chiede cosa significhi la pantomima teatrale della compagnia di attori che si esibiscono a Elsinore e che fingono un re, una regina e un terzo personaggio che uccide il re addormentato con un veleno versato nell'orecchio. «È un'insidia tenebrosa; significa crimine».

La sesta scena è la canzone del Roi de Thulé, la ballata dell'amore fedele fino alla morte. Il primo brano che Berlioz mise impetuosamente in musica dopo aver letto il dramma di Goethe. «Canzone gotica», la definisce il compositore, dal «carattere ampio e ingenuo». Questa ingenuità del carattere è restituita, nel gusto di Berlioz, dal tritono, la quarta eccedente, che già anni prima egli citava come tipico delle melodie semplici e popolari, come il *ranz de vaches*. La canzone deve dare l'effetto di una nenia ripetuta a memoria, ossessiva nella sua piattezza di tono: «Nell'esecuzione di que-

sta ballata – scrive Berlioz – la cantante non deve cercare di variare l'espressione del suo canto seguendo le differenti sfumature della poesia; deve tentare, al contrario, di renderla più uniforme possibile; è evidente che non v'è nulla che occupi meno i pensieri di Margherita in questo momento che le infelicità del Roi de Thulé; è una vecchia storia, ch'ella ha imparato dall'infanzia, e che canticchia distrattamente». La frase tratta da Goethe è quella di Gretchen prima della canzone: «un brivido mi scuote tutto il corpo... Ah! Sono una donna timorosa alla follia». La citazione shakespeariana è ancora una volta tratta dall'*Amleto*. Sono le parole di Ofelia impazzita per la morte del padre Polonio: «È morto ed è andato via, alla sua testa l'erbosa terra, ai suoi piedi una pietra».

È sempre Marguerite che canta nella settima scena: si tratta di una romanza dal «sentimento malinconico e appassionato», quella che già aveva reso immortale Schubert. Una sola citazione questa volta, da *Roméo et Juliette*: «Ahimè, quanto lunghe sembrano le ore tristi». La scena si conclude con il coro dei soldati, e Berlioz precisa in una nota che, benché le due scene siano lontane nel dramma di Goethe, egli le ha unite pensando che il contrasto di carattere tra i due brani avrebbe potuto «aumentare l'effetto e dell'uno e dell'altro». Anche nella *Damnation* li mantenne vicini, ripetendo il coro, già eseguito in precedenza, come un effetto in lontananza: l'intenzione era quella di spostare la scena di Marguerite, che originariamente si riferiva alle pene d'amore della protagonista, al momento in cui ella è stata sedotta, per cui non è l'arcolajo il tema che affascina Berlioz, come era accaduto invece in Schubert, ma la descrizione del clima desolato e oppressivo che avvolge Marguerite, restituito anche dall'eloquente lamentosa melodia del corno inglese, mentre il coro si impone come l'emergere del ricordo del tempo oramai trascorso, quando la fanciulla era stata corteggiata dall'amante. L'ultima scena è affidata a Méphistophélès, accompagnato da una chitarra (l'unico strumento, insieme al flauto, che Berlioz sapesse suonare), imitata nella

---

*Damnation* dagli arpeggi di un'intera orchestra d'archi: una serenata notturna alla «Petite Louison», cantata con tono «sfrontato», per far cedere tutte le resistenze della povera innocente, che il diavolo intona dopo aver detto al dottor Faust: «Ora che il cielo brilla tutto pieno di stelle, sentirete un vero capolavoro: le canterò una canzone morale, per sedurla con maggior sicurezza». A completare il significato metaforico della mefistofelica serenata, la frase shakespeariana di Amleto: «È un dannato fantasma». Le *Huit scènes* si concludono in partitura con una frase di Valentin, il soldato fratello di Marguerite che durante la sua ronda scopre Faust e Mefistofele sotto le finestre della fanciulla: «Chi cerchi di allettare tu lì? Per tutti i diavoli! maledetto accalappiatore di ratti!... Innanzitutto al diavolo lo strumento! E al diavolo subito dopo il cantante!».

#### *La mort d'Ophélie*

Ne *La mort d'Ophélie* Berlioz mette in musica le parole di Gertrude quando, nel IV atto dell'*Amleto*, descrive la morte di Ofelia impazzita che con le sue corone di fiori (tra i quali quelli rosa pallido che vengono chiamati «dita dei morti») è inghiottita dai flutti del ruscello con i quali essa si confonde, continuando a intonare le sue lamento-se melodie finché gli abiti rigonfi d'acqua non la trascinano nel fondo. Come altre donne di Shakespeare, la poesia di Ofelia ha stimolato anche Heine, amico di Berlioz:

Allora anche lei dovette smarrire la ragione. Ma la sua pazzia non è così fosca, incubata e opprimente come quella di Amleto: Ofelia avvolge per così dire placidamente il suo capo malato in canzoni graziose... La sua voce dolce si scioglie del tutto in canti, e fiori e ancora fiori s'intrecciano in ogni suo pensiero. Ella canta, e intesse ghirlande, se ne adorna la fronte e sorride col suo sorriso radioso, povera ragazza....

La ballata di Ofelia venne musicata per voce e pianoforte nel 1842, e solo più tardi fu

orchestrata per coro femminile a due voci e orchestra. Talora essa viene eseguita in una versione intermedia tra le due, per voce sola e orchestra. La traduzione in versi di Shakespeare era di Ernest Legouvé. Berlioz fu invitato nel 1844 dai direttori dell'Odéon a scrivere delle musiche per una rappresentazione dell'*Amleto*, e stabilì di comporre un trittico di cui avrebbe dovuto far parte una *Scène de la comédie* (probabilmente Berlioz intendeva musicare la pantomima degli attori ospiti di Amleto nel III atto), *La mort d'Ophélie* e la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*. Non se ne fece nulla e le ultime due composizioni, insieme alla *Méditation religieuse* op. 56B, da Thomas Moore, entrarono a far parte nel 1852 di un ciclo intitolato *Tristia* (da Ovidio). La *fair Ophelia*, Harriet Smithson, giaceva allora oramai paralizzata nella casa di Berlioz a Mont-Martre. Berlioz seguiva il suo doppio ménage, tra l'assistenza della moglie malata e le crisi di gelosia dell'amante Marie Recio. Nel 1854 la Smithson morirà, e per un attimo ritornerà agli onori della cronaca che ricorderà l'effetto magico della recitazione dell'attrice all'epoca delle rappresentazioni shakespeariane del 1827, citando la frase pronunciata dalla *fool Ophelia* mentre raccoglie i fiori, prima di dileguarsi nell'acqua del ruscello: «Gettate dei fiori, gettate dei fiori».

Il Berlioz delle melodie, noto soprattutto per *Les nuits d'été*, è particolarmente sottile nell'espressione dei sentimenti, mai pesante nell'orchestrazione, e molto attento a trovare effetti particolari, d'orchestrazione, di ritmo, o di armonia, per sottolineare il testo: qui le strofe in cui è diviso il racconto risultano fuse in un flusso continuo in cui non v'è il ricorso all'elemento di unità formale derivato dalla riapparizione della stessa musica per ogni strofa, ma si tratta invece di un continuo divenire che rispecchia per molti aspetti l'ininterrotto rigenerarsi e lo scorrere dell'acqua del ruscello, suggerito anche dal ritmo di barcarola, mentre il ritornello, con le appoggiature suoi «ah» e la discesa della voce di un'ottava e mezza, restituisce il senso di angoscia dell'approssimarsi della catastrofe e del-



John Everett Millais (1829-1896). *Ophelia*, 1852. Olio. (Londra, National Gallery Collection).

---

l'inconsapevole scivolare della *fair Ophelia* nelle acque che la porteranno via con sé..

*Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*

Quest'opera, come detto, venne composta nel 1844 per l'Odéon, e entrò poi a far parte del ciclo *Tristia*, pubblicato nel 1852. Raramente eseguita, rappresenta uno dei capolavori strumentali di Berlioz, che dimostra una straordinaria maestria nella padronanza dell'orchestra indirizzata a esprimere passioni e sentimenti, e a colpire le corde più sensibili dell'ascoltatore attraverso degli effetti particolarissimi. Si tratta anche di una delle opere più rappresentative dal punto di vista del modo con il quale Berlioz tratta la forma. Il brano infatti appare come un unico grande crescendo intervallato da lunghe pause: si tratta di un procedimento illustrativo tipico di Berlioz, che non si basa sull'architettura rigorosa della forma, ma piuttosto sull'elaborazione di elementi decorativi, un procedere in sostanza narrativo, nel quale la forma si dissolve come neve al sole.

In questo caso la forma base sulla quale è costruito il brano è quella della sonata. Vi è un primo tema tragicamente solenne in La minore:



Segue alla battuta 26 un secondo tema al relativo maggiore:



Il breve sviluppo che segue si muove in un continuo divenire tonale, da Si maggiore a Mi bemolle minore, Re minore, Do diesis minore, Do minore, da cui poi con una serie di modulazioni di transizione si arriva alla ripresa, che, iniziata in La minore, conclude in La maggiore. Dopo una pausa di silenzio intervallata da brevi ascese cromatiche dei violini primi alternati ai secondi in

evoluzione tonale, segue una coda che riconduce la tonalità d'impianto e che si chiude *perdendo* su di una discesa cromatica che porta al culmine il senso di sconforto e di grande immenso dolore destato dall'intero brano.

I due temi si succedono l'uno all'altro, e alla fine compaiono nella coda vaghissime reminiscenze del tema iniziale, uno sviluppo degli incisi cromatici uditi all'inizio, che servono alla perorazione finale.

Questo è il ritmo lancinante della marcia:



Attraverso la sua desolata persistenza si crea una sorta di stato ipnotico. Esso varia sensibilmente nel corso del brano e si ripresenta diversificato nella ripresa affidato a violoncelli e contrabbassi. Nella parte finale della ripresa si hanno contemporaneamente tre entità ritmiche. La prima è quella del secondo tema:



La seconda quella scandita dai tromboni:



La terza quella delle terzine affidate a violoncelli e contrabbassi, cui si aggiungono prima le viole e poi i violini primi e secondi:



Questo ritmo di terzine dà un senso di crescendo che conduce direttamente all'esplosione finale.

L'orchestrazione è perfettamente calibrata su di un'atmosfera lugubre: le percussioni, oltre a due timpani, prevedono 6 tamburi, cinelli, grancassa e tam-tam, situati dietro la scena, parecchio distanti dall'orchestra, insieme a un coro femminile cui è affidato un inarticolato lamento, un «Ah!», su cui si

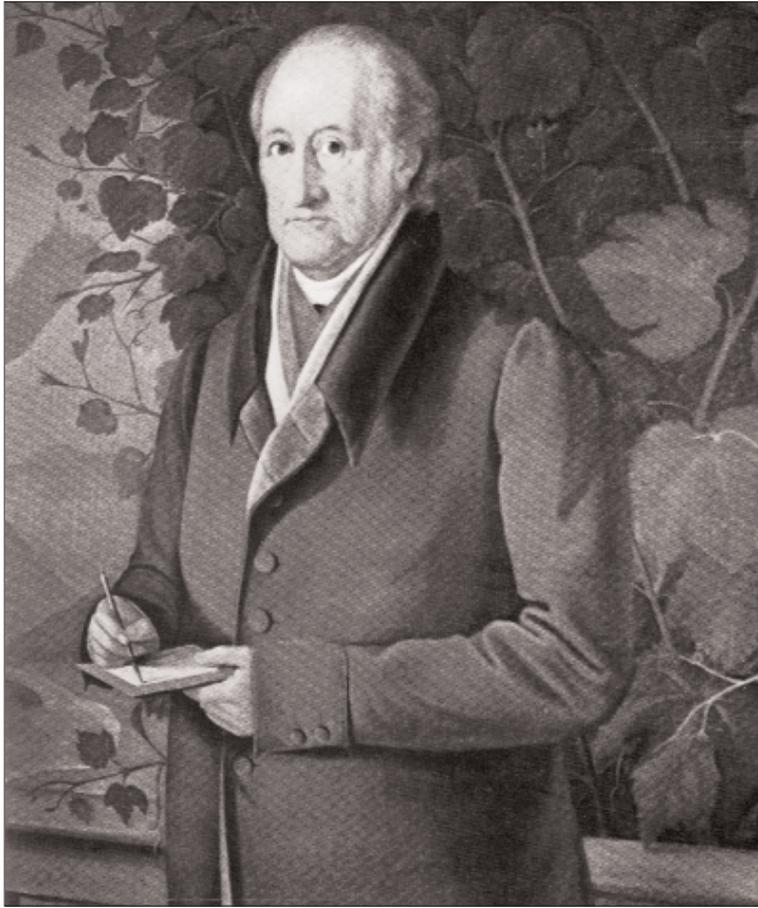
---

apre il brano. Il lamento emerge sconsolato, sulle sfumature *p* e *pp* – mentre il tamburo continua a scandire il ritmo della marcia funebre sottolineato all'inizio di ogni battuta da un colpo di grancassa – fino al *f*, *ff*, e poi *fff* quando il brano raggiunge i punti culminanti, e l'atmosfera tocca il massimo d'intensità al *tutti*, quando alle altre percussioni si aggiunge anche il tam-tam, e che viene sottolineato dallo scoppio di una carica d'artiglieria («a peal of ordonnance» previsto da Shakespeare) prima del silenzio di morte.

Così, entro lo svolgimento temporale della successione delle diverse sezioni attraverso l'accumulo delle quale è costruito il brano, accade che la forma perda del tutto di incisività, mentre il brano ne acquista un'altra, attraverso il procedimento narrativo impiegato da Berlioz che, caricato com'è di crescente tensione, cattura l'ascoltatore.



Costume di *Mefistofele* per la *Damnation de Faust*, 1846 di Hector Berlioz. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).



Joseph Schmeller (1791-1841). *Ritratto di Goethe*, 1814.



Fanny Ardant e Jean-Louis Trintignant in una scena del film *Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*), 1983. Regia di François Truffaut.

---

ROBERTO ELLERO

## FANNY ARDANT: PROFILO DI UN'ATTRICE

Nel mondo del cinema ci sono belle donne e brave attrici. Non sempre le due qualità coincidono, raramente brillano insieme. La bellezza (concetto peraltro soggetto a parametri di giudizio mutevoli nel tempo) può persino rivelarsi un limite se costringe allo stereotipo, alla serialità del «tipo», alla forzosa carenza di versatilità, mentre la bravura, dal canto suo, avverte il peso insostenibile della bellezza quando ogni altra capacità, ogni altra tecnica, ogni altra risorsa rischiano la subalternità, il frustrante *misunderstanding*. Bellezza e bravura insieme devono poi guardarsi dal divismo, che magnifica ed esaspera, esalta e deprime, sazia e divora, ingranaggio cardine della produzione cinematografica e dunque, nel bene e nel male, dell'economia capitalistica, come ha ben spiegato Edgar Morin in un celebre saggio di quasi mezzo secolo fa. Ciò premesso, occorre dire che se ogni regola ammette le eccezioni, Fanny Ardant è l'eccezione: bella di una bellezza elegante, austera, non esaustiva, mai prevaricante e brava di una bravura per l'appunto versatile, suadente, pienamente espressiva, in una gamma piuttosto variegata di ruoli e personaggi. Né diva né antidiva, infine, e piuttosto consapevole artefice dei propri ruoli e del proprio destino filmico. Ha scritto Anna Maria Mori: «È sottile, una volta si diceva come un giunco: si muove, dentro alla sua magrezza estrema, senza rigidità, senza angoli acuti, con leggerezza assoluta, senza compiacimenti ma senza neanche disagio. Vive e parla, in mezzo al suo ambiente, quello del cinema, abbastanza chiassoso per definizione, sempre come fosse sotto-voce. Come se le fosse rimasta attaccata addosso la buona educazione impartita da

scuole private di alta qualità in cui alle signorine di buona famiglia, come lei, si raccomandava, tra l'altro, "piano, non alzare la voce". Non ostenta la volgarità della sicurezza. Ma non fa della sua eventuale timidezza un motivo di protagonismo alla rovescia. E forse, più che timida per natura, è riservata per scelta d'orgoglio. E così parla volentieri, parole che tutti cercano da lei e con lei, perché hanno dentro pensieri, letture, cose vere. Ma usa le parole e il riso, al quale si lascia andare volentieri, spesso anche per nascondersi, più che per raccontare: niente dei suoi amori, poco delle sue tre bambine avute da tre uomini differenti, niente del suo lungo, bellissimo amore con il Truffaut che l'ha raccontata come "signora della porta accanto"...» (*La Repubblica*, 22 dicembre 1987).

Nata a Samur, Fanny Ardant compie studi universitari prima di approdare al teatro, nel 1974. Di due anni dopo è il suo esordio al cinema (*Marie-poupée*, 1976), seguito da quello televisivo, nella serie *Le mutant* (1978). È soltanto nel 1981, tuttavia, che Fanny Ardant giunge al primo vero successo di pubblico, diretta da François Truffaut nel film *La femme d'à côté* (*La signora della porta accanto*), al fianco del già famoso Gérard Depardieu. Se nella vita privata con il navigato regista, *homme à femmes* del cinema francese, qui al suo ventesimo lavoro, è subito amore, occorre aggiungere che anche la temperatura del film è di quelle elevate, la storia febbricitante di una relazione matura che torna ad infiammare le passioni di due ex amanti otto anni dopo la loro prima volta, entrambi nel frattempo, altrove, «felicitemente sposati» ma non così tanto felici da rinunciare ad un nuovo rap-

---

porto, ad una nuova pericolosissima *liaison*. Ancora per la regia di Truffaut, poco prima che il regista scompaia prematuramente (1984), Fanny Ardant sarà Barbara, la segretaria detective, in *Vivement dimanche!* (*Finalmente domenica!*, 1983), piccolo splendido capolavoro alla Hitchcock. È lei, la Ardant, adorabile in ogni istante del film, a credere contro ogni evidenza nell'innocenza del principale (Jean-Louis Trintignant), incastrato nell'omicidio della moglie e del suo amante. A credergli e a salvarlo, naturalmente... Ha scritto Truffaut di lei: «Ero stato sedotto dalla sua grande bocca, i suoi grandi occhi neri, il suo viso a triangolo, ma ho subito riconosciuto e apprezzato in Fanny Ardant le qualità che chiedo quasi sempre alle protagoniste dei miei film: vitalità, coraggio, entusiasmo, intensità, ma anche, sull'altro piatto della bilancia: il gusto del segreto, un lato scontroso, un sospetto di ritrosia e, soprattutto, qualcosa di vibrante». (*Unifrance Film Magazine*, dicembre 1981; ora in François Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio Editori, Venezia, 1988). E lei, a proposito dei due film girati con il marito regista: «È vero che ho fatto con Truffaut i miei film più belli sull'amore: perché lui non era cerebrale, perché sapeva descrivere l'amore solo con piccoli particolari, come in letteratura ha fatto Kundera, perché non era retorico...» (ancora ad Anna Maria Mori, in *La Repubblica*, 17 febbraio 1995). Il primo incontro di Depardieu, infine: «Quando Fanny mi ha guardato negli occhi per salutarmi, mi ha spaventato e vedo chiaramente cosa gireremo: un film sull'amore che farà paura» (in Truffaut, *Il piacere degli occhi*, op. cit.).

Scomparso Truffaut, la carriera cinematografica di Fanny Ardant si sviluppa nel segno di altri significativi autori del cinema francese ed europeo, mai più con lo stesso trasporto passionale, probabilmente, ma con non minore partecipe e competente intensità. Di assoluto rilievo è la collaborazione con un altro maestro della *Nouvelle vague*, l'algido e razionale Alain Resnais, con il quale gira *La vie est un roman* (*La vita è un romanzo*, 1983), *L'amour à mort*

(1984) e *Mélo* (*Melò*, 1986), trittico di eccezionale portata intorno ai temi dell'amore romantico. E poi l'André Delvaux di *Bienvenue* (1983), per la prima volta in coppia con Vittorio Gassman, da un romanzo di Suzanne Lilar, il Michel Deville de *Le paltoquet* (1986), il Costa-Gavras di *Conseil de famille* (*Consiglio di famiglia*, 1986), la Margarethe von Trotta di *Paura e amore* (1988), su fino ai più recenti *Le colonel Chabert* (*Il colonnello Chabert*, 1994) di Yves Angelo, da Balzac, *Al di là delle nuvole* (*Par-delà les nuages*, 1995) di Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, *Ridicule* (1996) di Patrice Leconte. E senza dimenticare che anche quando la regia balbetta o l'impegno va facendosi troppo gravoso, quasi improbo, lei riesce a conferire alle sue apparizioni una fascinosa dignità, convincente Duchessa di Guermantes – ad esempio – nell'altrimenti infelice traduzione cinematografica del proustiano *Un amour de Swann* (1984) ad opera di Volker Schlöndorff.

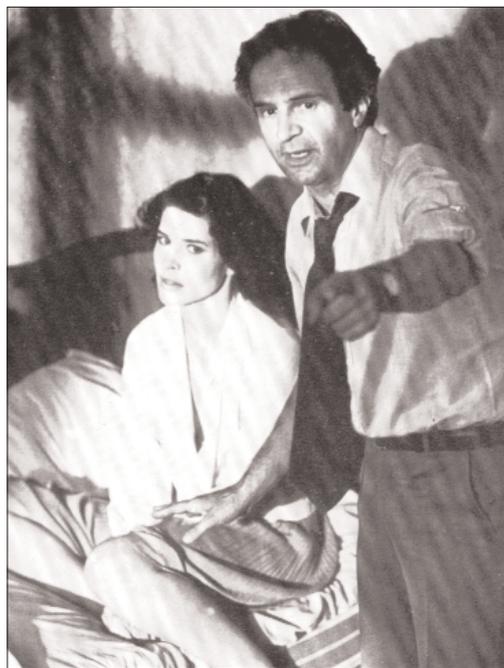
Nella ricca ma non debordante filmografia dell'attrice (una cinquantina di film in un quarto di secolo, con una discreta disponibile curiosità per i nuovi talenti registici e una costante solidale attenzione per il cinema al femminile), c'è spazio anche per il cinema italiano, incarnato soprattutto da Ettore Scola, maestro riconosciuto della commedia nazionale nella più autorevole delle sue accezioni. Con Scola e nuovamente al fianco di Gassman, Fanny Ardant è Adriana nella saga novecentesca de *La famiglia* (1986), dove un secolo di storia patria scorre fra gli interni borghesi di un appartamento romano, e Flora nel successivo *La cena* (1998), dove l'attrice interpreta l'ospitale e sorridente padrona di casa del ristorante da Arturo, al Portico. Entrambi i film emblematizzano al meglio l'ultima produzione di Scola, quella ricerca della storia nel quotidiano che abbisogna di spazi chiusi e avvolgenti sia che si tratti di dar conto di uno sviluppo sincronico (*La famiglia*), sia che occorra lavorare sulla dimensione diacronica (*La cena*), chiedendo agli attori uno sforzo di attenzione e di concertazione atto ad imprimere al racconto la necessaria

---

doppia valenza, fenomenica e metaforica. E se nessuno, in tanti anni di cinema e di film, è mai riuscito a recitare male con Scولا, occorre aggiungere che anche Fanny Ardant è al meglio nei ruoli assegnati, curiosamente speculari e dunque rovesciati: rappresenta l'amore che Carlo (Gassman) non seppe cogliere a tempo debito, per mancanza di coraggio, nella *Famiglia* e soffre lei stessa in silenzio per l'amore che non va cogliendo nella *Cena*, quasi che l'amore stesso sia soggetto ad una sorta di eterno rinvio, di continua interdizione. *L'amour fou*, tanto caro all'amato Truffaut, è certamente soltanto un ricordo.

Sarebbe infine far torto alla complessità attoriale di Fanny Ardant, alla sua grazia accattivante e tuttavia capace della dovuta perfidia quando il soggetto ne reclama l'esigenza (la si ricordi anche volentieri malefica nei panni della cattolicissima Mary of Scotland nel recente *Elizabeth*, 1998, di Shekhar Kapoor), omettere od oscurare in questa sede il suo grande amore per il teatro, luogo – con il cinema – di un proficuo e ripetuto pendolarismo, come accade di frequente in Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e soltanto raramente purtroppo qui da noi. «Io nasco – troviamo scritto in una sua intervista – attrice teatrale. E non ho mai voluto abbandonarlo, il teatro, perché lì c'è più possibilità di scegliere, non si è vincolati dalle esigenze della produzione, dalla mancanza di ruoli, come nel cinema» (Leonetta Bentivoglio, *La Repubblica*, 8 maggio 1995). La libertà, dunque. O meglio quell'istinto innato all'essere liberi che, per riprendere il ragionamento di Morin sul divismo, l'ha indotta a rifiutare ogni forma di divismo, relegando in secondo piano anche la bellezza, la propria bellezza. In un titolo minore del 1990, *Aventure de Catherine C. (L'ultima luna)* di Pierre Beuchot, uscito anche in Italia senza troppa fortuna, è lei la sofferta eroina che dice: «La bellezza è una miseria che mi porto addosso». Meno enfaticamente, in un'intervista, alla domanda che cosa sia la bellezza, sbotta, sia pure con la sua consueta *nonchalance*: «Questa mattina ero disperata, perché di fronte alla mia finestra hanno tagliato un albero. L'hanno

fatto sicuramente per igiene, per efficienza. Ma a me tutto questo non basta, non interessa, perché niente sarà mai più bello di un albero: all'efficienza io preferisco le cose belle che non servono a niente». Capito perché Fanny Ardant piace tanto agli intellettuali e non sarà mai *soltanto* una diva?



Fanny Ardant e François Truffaut durante le riprese de *La signora della porta accanto*, 1981.



Hector Berlioz in un ritratto a 16 anni.

---

# HECTOR BERLIOZ

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

La mia vita è un romanzo che m'interessa assai.

Il mio stile è assai ardito, ma non ha la benché minima tendenza a stravolgere uno solo degli elementi costitutivi dell'arte. Al contrario, cerca di accrescere il numero di essi. [...] Le qualità dominanti della mia musica sono l'espressione passionale, l'ardore interiore, la foga ritmica e l'imprevisto.

Solo la musica parla insieme all'immaginazione, allo spirito, al cuore e ai sensi, e dalla reazione dei sensi sullo spirito e sul cuore, e viceversa, nascono dei fenomeni cui sono sensibili gli esseri dotati d'una natura superiore, fenomeni che gli altri (i barbari) non proveranno mai. [...] Quale delle due potenze può sollevare l'uomo alle più sublimi altezze, l'amore o la musica?...È un grande problema. Eppure mi pare che si dovrebbe dir questo: l'amore non può dare un'idea della musica, la musica può darne una dell'amore...Perché separare l'una dall'altro? Sono le due ali dell'anima.

HECTOR BERLIOZ<sup>1</sup>

## 1803

Louis-Hector Berlioz nasce in Francia l'11 dicembre<sup>2</sup> a La-Côte-Saint-André, a 48 km da Grenoble, nel dipartimento di Isère nel Delfinato, primogenito di Marie-Antoniette-Joséphine Marmion (1784-1838) e di Louis Joseph Berlioz (1776-1848), medico<sup>3</sup> originario della Savoia. Avrà due sorelle, Marguerite-Anne-Louise detta Nanci (1806-1850), Adèle (1814-1860), e il fratello Prosper (1820-1839). Alla prima infanzia

risale l'incontro con la musica:

Nel momento stesso in cui ricevevo l'ostia consacrata, un coro di voci verginali che intonava un inno all'eucarestia mi colmò d'un turbamento alla volta mistico e appassionato. [...] Fu questa la mia prima impressione musicale.

## 1809

Viene iscritto a un seminario della sua cittadina. Con la chiusura dell'istituto nel 1811, sarà il padre a impartirgli le prime nozioni di lingue e letteratura (si appassiona a La Fontaine, Florian e Virgilio), musica (insegnandogli a suonare il flageolet<sup>4</sup>), storia e geografia:

Questa curiosità di conoscere le contrade lontane, soprattutto quelle dell'altro emisfero, venne ulteriormente stimolata dall'avidità con cui leggevo tutto quel che riuscivo a trovare nella biblioteca di mio padre che riguardasse viaggi antichi o moderni.

## 1817

Inizia a prendere regolarmente lezioni di flauto da Imbert, violinista e clarinetista di Lione, invitato a La-Côte per istruire gli abitanti. Un'infatuazione giovanile è il primo legame autobiografico alle sue pulsioni artistiche: i sentimenti per Estelle Duboeuf vengono associati alla lettura di *Estelle et Nemorin* di Florian.<sup>5</sup> Viene impressionato da due brani di *Orfeo* di Gluck scoperti in un'antologia per canto e chitarra.

## 1818

Trovato in casa il trattato di armonia di Rameau (rivisto da d'Alambert), studia anche

---

quello di Catel, i quartetti di Pleyel, e si dedica alle prime composizioni: un *Potpourri concertante* di melodie italiane per flauto, corno e quartetto d'archi, e 2 quintetti per flauto e quartetto d'archi,<sup>6</sup> ma nessun editore accetta di pubblicarli.

### 1819

Studia chitarra con l'alsaziano Dorant, trascrive romanze francesi per voce e chitarra, qualcuna composta autonomamente.<sup>7</sup> Insieme al flauto sarà l'unico strumento che Berlioz saprà suonare. Al pianoforte sarà in grado di eseguire solo elementari accordi:

Mio padre non aveva voluto ch'io intraprendessi lo studio del pianoforte. Se non fosse per questo, sarei probabilmente diventato un pianista spaventoso come quarantamila altri. [...] Non posso che rendere grazie al caso che mi ha messo nella necessità di giungere a comporre silenziosamente e liberamente, salvandomi così dalla tirannia delle abitudini delle dita.

La romanza *Le dépit de la bergère* è la sua prima composizione edita.<sup>8</sup>

### 1821

In marzo consegue il baccellierato a Grenoble, e in ottobre, secondo le volontà paterne, si iscrive alla Facoltà di Medicina di Parigi, assai combattuto per le forti aspirazioni musicali che lo coinvolgevano:

Lasciare l'empireo per le più squallide dimore della terra! Gli angeli immortali della poesia e dell'amore e i loro canti ispirati, per le corsie delle infermiere, gli orribili assistenti delle sale anatomiche, i cadaveri ripugnanti, le grida dei pazienti e il rantolo che precorre la morte! [...] Mi misi dunque a seguire il corso di anatomia se non proprio con interesse, quantomeno con rassegnazione. [...] In poco tempo trovai delle ottime consolazioni nelle lezioni di Thénard e di Gay-Lussac, che insegnavano l'uno la chimica e l'altro la fisica al Jardin des Plantes, e nel corso di letteratura. [...] Provavo uno straordinario interesse a seguirle, inte-

resse che aumentava ogni volta di più. Stavo diventando uno studente come mille altri, destinato ad aggiungere una oscura unità al numero dei cattivi medici, quando, una sera, mi recai all'Opéra. [...] La notte che seguì questa rappresentazione non riuscii a chiudere occhio, e la lezione di anatomia dell'indomani risentì della mia insonnia.

Segue con passione gli spettacoli all'Opéra: *Danaïdes* di Salieri e *Iphigénie en Tauride* di Gluck lo impressionano fortemente, ma ascolterà anche lavori di Sacchini, Méhul, Spontini e Boieldieu.

### 1823

Abbandona definitivamente l'università:

Nonostante passassi parecchie ore della sera a riflettere sulla triste contraddizione stabilitasi tra i miei studi e le mie inclinazioni, continuai per qualche tempo ancora questa vita stiracchiata, senza gran profitto per la mia istruzione medica e senza poter estendere il campo tanto limitato delle mie conoscenze musicali. Avevo promesso, e mantenevo la parola data. Ma quando venni a sapere che la biblioteca del Conservatorio, con le sue innumerevoli partiture, era aperta al pubblico, non potei resistere al desiderio di andarvi a studiare le opere di Gluck. [...] Fu il colpo di grazia dato alla medicina. L'anfiteatro anatomico venne definitivamente abbandonato.

Oltre allo studio delle partiture di Gluck (l'autore che più ammirò), alla biblioteca del Conservatorio approfondirà Spontini e Weber. Pur non ancora iscritto all'istituto parigino, grazie alla mediazione dell'amico studente Gerono, diventa allievo di Jean-Françoise Le Sueur,<sup>9</sup> docente di composizione, dopo avergli sottoposto con approvazione la cantata *Le cheval arabe* (prima composizione orchestrale) e un canone a tre voci:

Uomo degno ed eccellente, che circondò i miei primi passi nella carriera musicale di tanta benevolenza e che, fin alla fine della

---

sua vita, mi ha testimoniato un sincero affetto. Ma quanto tempo ho perso a studiare le sue teorie antidiluviane, a metterle in pratica e a scompararle poi, per ricominciare da cima a fondo la mia educazione!

È Le Sueur che avvia Berlioz all'orientalismo, alla musica a programma<sup>10</sup> (denominata *musique hypocritique*) e agli aspetti cerimoniali e celebrativi di certi repertori. La composizione lo coinvolge sempre più, soprattutto il genere vocale; scrive l'opera *Estelle* e la scena *Beverley ou Le joueur*, perdute (Berlioz distrusse molte sue opere giovanili):

Sono volontariamente avviato a una carriera magnifica, non certo verso la rovina: poiché credo che riuscirò, sì, lo credo.<sup>11</sup>

Presto inizia a occuparsi di strumentazione:

I miei due maestri non mi hanno insegnato nulla riguardo la strumentazione, [...] che ancor oggi non è rappresentata al Conservatorio. [...] [All'Opéra] andavo con la partitura dell'opera in programma, e la leggevo durante l'esecuzione. Fu così che cominciai a familiarizzarmi con l'impegno dell'orchestra, a conoscere, se non proprio l'estensione e il meccanismo, quantomeno l'accento e il timbro della gran parte degli strumenti. Questo attento confronto tra l'effetto prodotto e il mezzo impiegato a produrlo, mi permise altresì di intravedere il legame nascosto che unisce l'espressione musicale all'arte particolare della strumentazione: ma nessuno mi aveva messo sulla giusta strada. Lo studio dei procedimenti di tre maestri moderni, Beethoven, Weber e Spontini, l'esame imparziale delle consuetudini della strumentazione, quello delle forme e delle combinazioni inusitate, la frequentazione dei virtuosi, le prove ch'io li spingevo a fare sui loro diversi strumenti, e un po' d'istinto, hanno fatto per me il resto.

Medita di iscriversi a legge. Con un articolo contro Rossini su «Le Corsaire» comincia a occuparsi di critica musicale, attività che lo occuperà per tutta la vita:

La mia inesperienza nell'arte dello scrivere era troppo grande, la mia ignoranza del mondo e delle convenienze della stampa troppo totale, e le mie passioni musicali troppo violente. [La mia pigrizia] è sempre stata grande per lo scrivere in prosa. Ne ho ben passate di notti a comporre le mie partiture, e anche il faticoso lavoro della strumentazione mi tiene talvolta immobile al tavolo per otto ore consecutive, senza che mi colga neppure il desiderio di mutare posizione; ma non accade mai che senza sforzo io riesca a decidermi a dare inizio a una pagina in prosa. [...] La composizione musicale è per me una funzione naturale, una gioia; scrivere in prosa è un lavoro. Ciononostante [...] cominciai così a conoscere le difficoltà di questo rischiosissimo compito, che ha preso col tempo una così grande e deplorabile importanza nella mia vita. Si vedrà come poi sia diventato per me impossibile sottrarmi, e quali diversi influssi esso abbia esercitato sulla mia carriera d'artista in Francia e all'estero.

### 1825

La sua *Messe solennelle* (perduta), che dimostra già una particolare ricerca timbrica, viene eseguita nella chiesa di Saint-Roch, reperiti gli adeguati finanziamenti. Il padre decide di sospendere i fondi per il soggiorno di Berlioz a Parigi, costringendolo a ritornare dalla famiglia a La-Côte. Berlioz cerca l'approvazione per potersi dedicare alla musica. Ha un carattere schietto, spontaneo, ricco di *humor*, idealista, tenace, esibizionista, megalomane, ma soprattutto d'umore incostante, frequentemente incompreso e portato all'afflizione, al *mal d'isolement*:

Non so come dare un'idea di questo male inesprimibile. [...] Si crea il vuoto attorno al mio petto palpitante, e pare allora che il mio cuore, sotto l'aspirazione d'una forza irresistibile, evapori e tenda a dissolversi per espansione. [...] Non si hanno idee di morte durante queste crisi; no, il pensiero del suicidio non è neppure sopportabile; non si vuol morire, anzi, si vuol vivere, lo si

---

vuole assolutamente, si vorrebbe persino dare alla propria vita mille volte più energia; è una prodigiosa tendenza alla felicità, che si esaspera a restare senza applicazione, e che non può essere soddisfatta che per mezzo di gioie immense, divoranti, furiose, in proporzione con l'incalcolabile sovrabbondanza di sensibilità cui si è provvisti.

Provo spesso delle impressioni straordinarie di cui nulla può dare un'idea, verosimilmente ne è la causa l'esaltazione nervosa, vi è in ciò qualcosa dell'ebbrezza dell'oppio. [...] Questo mondo fantastico si è conservato in me e s'è accresciuto di tutte le idee nuove che ho conosciuto avanzando nella vita. Mi capita talvolta di non potere che a fatica sopportare questo dolore morale e fisico (perché non so fare la distinzione). [...] Soffro tanto, tanto, che se non mi trattenessi, lancerei delle grida, mi rotolerei per terra. Non ho trovato che un mezzo per soddisfare completamente questa «immensa avidità d'emozione», è la musica. Senza di lei non potrei esistere.<sup>12</sup>

### 1826

Partecipa per la prima volta al concorso per compositori «Prix de Rome» organizzato dall'Institut de Beaux Arts, ma viene scartato alla prova preliminare. Ciononostante, dopo iniziali resistenze, ottiene dal padre il permesso per proseguire gli studi musicali, anche se con la disapprovazione materna. Dopo la cantata *La révolution grecque*, completa l'opera *Lénor ou Les Francs-Juges*,<sup>15</sup> entrambe su testo dell'amico avvocato Humbert Ferrand. In ottobre viene ammesso al Conservatorio nella classe di composizione di Leuseur e in quella di contrappunto e fuga di Reicha. Direttore dell'istituto è il rigido Cherubini, con cui Berlioz non manterrà mai felici rapporti, «il più accademico degli accademici del passato, presente e del futuro».<sup>14</sup> Intanto era diventato amico del critico Joseph d'Ortigue, del compositore Ferdinand Hiller e del giovanissimo Franz Liszt. In preda a difficoltà economiche (il padre aveva scoperto i debiti accumulati per l'esecuzione della *Messe* e riduce quindi i suoi finanziamenti) cer-

ca di farsi assumere al Théâtre des Nouveautés come flautista, ma viene preso come corista per qualche mese, continua a scrivere per «Le Corsaire» e dà lezioni di flauto, chitarra e solfeggio.

### 1827

È ammesso alla finale di una nuova edizione del «Prix de Rome», che non vince con la cantata *La mort d'Orphée*, ritenuta ineseguibile. Nella chiesa di Sant'Eustachio dirige la *Messe*. La letteratura diventa una grande passione da cui attingere programmi musicali: Byron, Thomas Moore, Walter Scott, ma è Shakespeare che lo interessa maggiormente, affascinato da *Amleto* e *Romeo e Giulietta* agli spettacoli di una compagnia inglese dove recita l'irlandese Harriet Smithson, di cui s'invaghisce:

Shakespeare, piombando così all'improvviso su di me, mi fulminò. Il suo lampo, aprendomi il cielo dell'arte con un sublime frastuono, me ne illuminò le profondità più remote. Riconobbi la vera grandezza, la vera bellezza, la vera verità drammatica.

### 1828

Riesce a organizzare il suo primo concerto parigino interamente con proprie musiche (l'ouverture *Waverley*, estratti dai *Francs-Juges* e da *La révolution grecque*). Si accosta alle sinfonie di Beethoven (ascolta la terza e la quinta in Conservatorio), che lo spronano a dedicarsi al repertorio sinfonico:

Beethoven aprì davanti a me un nuovo mondo musicale, così come Shakespeare mi aveva svelato un nuovo universo poetico.

È la musica liberata da sé stessa, senza il soccorso della parola per precisarne l'espressione; il suo linguaggio diviene allora estremamente vago e per questo stesso motivo acquista ulteriore potenza sugli esseri dotati d'immaginazione. [...] Di qui gli effetti straordinari, le sensazioni strane, le emozioni inesprimibili che producono le sinfonie, i quartetti, le ouvertures, le sonate di Weber e Beethoven. [...] Un mondo nuo-

---

vo si apre ai vostri sguardi, si è trasportati in una sfera d'idee più elevate, si sente reallizzare in sé la vita sublime sognata dai poeti.<sup>15</sup>

Entra in contatto con intellettuali e artisti come Hugo, Dumas padre, Vigny, Lamartine, Sue, Balzac, Mérimée, Delacroix, Sainte-Beuve. Arriva secondo al «Prix de Rome» con la cantata *Herminie et Tancrède*.<sup>16</sup> Dopo Virgilio e Shakespeare, è Goethe la nuova importante conquista letteraria:

[Shakespeare e Goethe] sono i silenziosi confidenti della mia sofferenza; conservano la chiave della mia vita.

Legge *Faust* nella traduzione di Gérard de Nerval e inizia a mettere in musica le *Huit scènes de Faust*. Altri interessi letterari cadranno su Chateaubriand, Hoffmann, Fenimore Cooper, Hugo (assiste alla prima assoluta di *Hernani*), de Vigny, de Musset, Nerval, e più tardi Balzac, Flaubert e Gautier.

### 1829

Le *Huit scènes de Faust* vengono completate e pubblicate:

Il meraviglioso libro mi affascino fin dal primo istante; non lo abbandonai più; lo leggevo senza sosta, a tavola, a teatro, per la strada, dovunque. La traduzione in prosa conteneva qualche frammento in versi, canzoni, inni, ecc. Cedetti alla tentazione di porli in musica, e non appena venuto a capo di questa difficile impresa, senza aver prima inteso neanche una nota della mia partitura, ebbi la sciocca idea di farla stampare...a mie spese. Alcuni esemplari di quest'opera, pubblicati a Parigi con il titolo di *Otto scene del Faust*, si diffusero in tale forma. Ne arrivò uno tra le mani di Marx, il celebre critico e teorico di Berlino, che ebbe la bontà di scrivermi in proposito una lettera benevola. Questo insperato incoraggiamento, di provenienza tedesca per di più, come si può ben immaginare mi fece un immenso piacere: tuttavia non mi illuse troppo a lungo sui numerosi ed enormi difetti di quell'opera – anche se alcune idee

mi parvero più tardi avere ancora un qualche valore, visto che le ho poi conservate, sviluppandole in modo completamente diverso, nella mia leggenda *La dannazione di Faust* – che, in fin dei conti, era incompleta e scritta piuttosto male. A partire dall'istante in cui mi fui completamente convinto dell'esattezza del mio giudizio, mi affrettai a riunire tutti gli esemplari delle *Otto scene del Faust* e li distrussi.

In realtà Berlioz aveva inviato la partitura a Goethe, scrivendogli:

Da qualche anno il *Faust* essendo divenuto la mia abituale lettura, a forza di meditare su quest'opera formidabile (per quanto possa io afferrarla attraverso la nebbia della traduzione), essa ha finito per operare sul mio spirito una specie d'incantesimo: idee musicali mi si sono raggruppate in mente intorno alle vostre idee poetiche, e sebbene fermamente risoluto a non unir mai i deboli miei accordi alle vostre opere sublimi, a poco a poco la seduzione è stata così forte, l'incanto così violento, che la musica di molte scene s'è trovata composta quasi a mia insaputa. Ho pubblicato or ora la partitura, e per quanto indegna essa sia d'esservi offerta, mi prendo oggi la libertà di farvene omaggio. Sono perfettamente convinto che voi abbiate già ricevuto un grandissimo numero di composizioni d'ogni genere ispirate dal prodigioso poema; ho dunque motivo di temere che, arrivando dopo tanti altri, potrò solo importunarvi. Ma nell'atmosfera di gloria in cui voi vivete, se oscure lodi non possono tangervi, spero tuttavia che perdonerete a un giovine compositore che, il cuore gonfiato e l'immaginazione infiammata dal vostro genio, non ha potuto trattenere un grido d'ammirazione.

Non ottiene risposta, ma il direttore d'orchestra e compositore Carl Friedrich Zelter,<sup>17</sup> consulente musicale di Goethe, si pronunciò assai aspramente sull'opera:

Certa gente non sa segnalare la sua presenza se non con rumorose espletazioni,

---

starnuti, gracidii, vomiti: il signor Berlioz mi sembra appartenga a questo tipo di persone. L'odor di zolfo che volteggiattorno a Mefistofele lo attira, lo fa starnutire e sbuffare, sì che in orchestra tutti gli strumenti si agitano e infuriano. Ma di Faust non si muove neanche un capello. Grazie dell'invio. Un giorno o l'altro si troverà pure il modo d'utilizzare, in qualche lezione, questa escrescenza, residuo d'aborto prodotto da un laido insetto.

Al contrario, Fétis e Meyerbeer loderanno la partitura. Invano cerca un contatto epistolare con la Smithson. Continua a partecipare al «Prix de Rome», questa volta con *La mort de Cléopâtre*, ma non vince alcun premio, anche se ottiene successo con un nuovo concerto in Conservatorio dedicato a sue musiche dirette da Francois-Antoine Habeneck, fondatore della Société des Concerts du Conservatoire. Dopo averne ascoltato gli ultimi quartetti, con alcuni articoli su Beethoven inizia a scrivere su «Le Correspondant», testata con cui collaborerà a lungo, ma scriverà anche per «La revue européenne» (1832), «L'Europe littéraire» (1833), «Le Renovateur» (1833-35), «Le monde dramatique» (1835), «L'Italie Pittoresque» (1835), «Chronique de Paris» (1839), non senza crearsi qualche nemico:

Non riesco a sentire l'annuncio di una prima rappresentazione in uno dei nostri teatri lirici senza provare un malessere che aumenta progressivamente fino al momento in cui il mio articolo non è stato portato a compimento. Questo obbligo che si rinnova continuamente mi avvelena la vita. E tuttavia, indipendentemente dalle risorse pecuniarie che mi frutta e delle quali non posso fare a meno, sono impossibilitato ad abbandonarlo, per il rischio che correrei in quel caso di trovarmi disarmato in presenza di odi furiosi e quasi innumerevoli che esso ha suscitato contro di me. Perché la stampa, da un certo punto di vista, è più preziosa della lancia d'Achille; non soltanto talvolta guarisce le ferite che ha provocato, ma serve anche da scudo a colui che ne fa uso. Tuttavia, a quali miserabili riguardi

sono costretto!...quante circonlocuzioni per evitare di dire la verità! Quante concessioni fatte alle relazioni sociali e anche all'opinione pubblica! Quanta rabbia trattenuta! Quanta vergogna ingoiata! E si ha ancora il coraggio di trovarmi iroso, cattivo, sprezzante! Eh! Ignoranti che mi trattate a questo modo, se io dicessi il mio pensiero fino in fondo, vi accorgeteste che il letto d'ortiche sul quale credete d'essere stati da me distesi non è che un letto di rose a paragone della griglia sulla quale vi arrostitirete! [...] L'unica ricompensa che la stampa mi rende per tanti tormenti è la portata ch'essa dà agli slanci del mio cuore verso ciò che è grande, vero e bello, dovunque si trovi. [...] E non si dimentichi il dolore che provoca al cuore, quando come me si ha la disgrazia di essere insieme artista e critico, l'obbligo d'occuparsi per qualsiasi ragione delle mille lillipuziane scemenze delle persone che hanno bisogno di voi, in particolare delle adulazioni, le porcherie, gli strisciamenti. [...] Il critico (lo suppongo onesto e intelligente) non scrive che quando ha dei motivi ch'egli crede reali per esprimere la sua opinione. [...] Tuttavia la mia posizione di critico continua a procurarmi parecchi nemici. E i più infuocati nel loro odio, più ancora di quelli dei quali ho biasimato le opere, sono coloro di cui non ho parlato affatto oppure che ho lodato male.

### 1830

Componete la *Sinfonia Fantastica*, eseguita in Conservatorio, «immensa composizione strumentale di nuovo genere, per mezzo della quale mi sforzerò d'impressionare fortemente l'uditorio»,<sup>18</sup> primo importante lavoro esclusivamente strumentale e manifesto della musica a programma (distribuito agli ascoltatori), intitolata *Episode de la vie d'un artiste*, con echi delle sue passioni per la Smithson, L'esecuzione è un trionfo, Spontini regala a Berlioz la partitura dell'*Olympie* in segno di stima, Liszt realizzerà una trascrizione pianistica, Schumann scriverà nel '35 sul «Neue Zeitschrift für musik» un importante articolo sulla creazione musicale:

---

Berlioz ha scritto per i suoi francesi, ai quali si può imporre ben poco con un'eterea discezione. [...] In principio il programma m'ha offuscato ogni godimento, ogni libera veduta; ma quando se ne è andato sempre più in secondo piano ed ha cominciato ad operare la mia fantasia, vi ho trovato non solo tutto questo, ma molto di più ancora e quasi dappertutto un caldo tono di vita. Per ciò che riguarda la difficile questione in generale, fino a che punto cioè la musica strumentale possa giungere alla rappresentazione di pensieri e di avvenimenti, molti vi si affannano troppo intorno.

Dopo cocenti delusioni per il rapporto con la Smithson («donna ordinaria, incapace di concepire un sentimento immenso e nobile come quello di cui la onoravo»<sup>19</sup>) si fida con la pianista Camille Moke: ispirato, compone la *Fantaisie sur La Tempête* (da Shakespeare). Vince finalmente il «Prix de Rome», grazie alla cantata *Sardanapale*, premio con cui dimostra ai genitori la propria vocazione musicale, e che gli assegna 3000 franchi per cinque anni e una permanenza obbligatoria di due anni presso l'Académie de France a Roma, ritenuta assurda e accettata controvoglia.

### 1831

Durante il viaggio in Italia apprende del matrimonio tra la Moke e il costruttore di pianoforti Pleyel, decide di ritornare in Francia per ucciderla e suicidarsi, ma a Nizza muta i piani, trascorre i giorni più belli della sua vita e scrive la grande ouverture *Roi Lear* (a Firenze aveva letto *King Lear* di Shakespeare, rimanendone impressionato). Ritorna verso Roma, passando per Genova, Lucca, Pisa, Firenze, che lo affascina molto. Le tensioni autobiografiche si condensano nel monodramma lirico *Le retour à la vie* (intitolato *Lélio* nel 1855), completamento della *Episode de la vie d'un artiste*. Risiede a Villa Medici, ma Roma non gli piace molto, senza apprezzarne abbastanza l'arte. Ha poca considerazione della musica italiana, criticando aspramente tutta lo stile vocale da Palestrina a Pergolesi, Pacini, Cimarosa, fino a Bellini, Doni-

zetti, Rossini, Cherubini (presto suo rivale), nessuno escluso, nemmeno le opere italiane di Mozart. A Roma conosce Mendelssohn, che lo apprezza come persona, non come musicista, aborrendo la *Sinfonia Fantastica*:

Senza un briciolo di talento, cerca a tentoni nelle tenebre, si crede creatore d'un mondo nuovo, e con tutto ciò si scrive le cose più detestabili, e non fa che parlare di Beethoven, Schiller, Goethe. In più, è d'una vanità incommensurabile, e tratta con supremo disdegno Mozart e Haydn, cosicché tutto questo entusiasmo appare alquanto sospetto.<sup>20</sup>

Viene distribuito un programma stampato che spiega come il povero artista nell'ultimo pezzo vada al diavolo, mentre gli ascoltatori lo vorrebbero già da molto tempo. Qua e là tutti gli strumenti hanno dei momenti di nausea e vomitano musica che ad ascoltarla ci si sente molto infelici, eppure [Berlioz] è una persona molto simpatica, parla bene, ha buone idee e ci si affeziona molto.<sup>21</sup>

La sua strumentazione è un tale spaventoso guazzabuglio, un tale incongruo pasticcio, che uno dovrebbe lavarsi le mani dopo aver maneggiato una delle sue partiture. E poi, che vergogna assegnare alla musica nient'altro che piagnisteo, miseria e assassinio; quand'anche fosse ben fatta, servirebbe solo come archivio criminale. All'inizio, mi fece proprio tristezza, giacché i suoi giudizi sugli altri sono così penetranti, così freddi e così esatti, ed egli appare così profondamente sensibile, e non riesce a rendersi conto che le opere sue sono un tale insensato pattume.<sup>22</sup>

In Italia (poi trasfigurata in *Harold en Italie* e nell'opera *Benvenuto Cellini*) risiede soprattutto sulle montagne Abruzzesi, a Tivoli e Subiaco, spesso vagabondando per le campagne romane, andando a caccia o suonando la chitarra per gli abitanti locali, visita Napoli, Pompei e Nisida, completa la sinfonia *Rob-Roy*, da Scott, compone alcu-

---

ne liriche e revisiona la *Sinfonia Fantastica*, mentre per i doveri imposti dal regolamento del «Prix de Rome» scrive un quartetto vocale e riprende una sezione della sua *Messa*.

#### 1832

Ritorna a Parigi. In Conservatorio Habeneck dirige la *Sinfonia fantastica* e *Le retour a la vie*, presenti anche Dumas, Heine, Sue, Legouvé, Janin e la Smithson. Fino al 1842 Berlioz darà concerti annualmente, con un totale di 54 esibizioni, solitamente basate su proprie musiche, talvolta affiancate da lavori di Beethoven, Weber, Spontini o da esecuzioni di musicisti come Liszt o Chopin, che conosce in queste occasioni.

#### 1833

Dopo un corteggiamento difficoltoso, fra problemi economici e ostilità famigliari, sposa Harriet Smithson; Liszt è uno dei testimoni. È costretto a dare un concerto al Théâtre des Italiens per raccogliere fondi per le proprie finanze.

#### 1834

Nasce il figlio Louis, l'unico di Berlioz. Fra le molte collaborazioni come critico musicale, spiccano quelle per «Revue e gazette musicale» (fino al 1859, di cui fu anche direttore) e «Journal des Débats» (fino al 1863). Viene presentata la sinfonia *Harold en Italie* (da Byron), con viola solista per Niccolò Paganini, che tuttavia non la eseguì. Dopo riflessioni su soggetti shakespeariani, inizia la stesura di un'opera sulla vita di Benvenuto Cellini, completata nel 1837.

#### 1837

In seguito al progetto di una grandiosa composizione su eroi nazionali, uno dei più imponenti lavori corali-orchestrali è il *Requiem* o *Grande Messe des Morts*, commissionata a scopo commemorativo dal ministro degli interni ed eseguita agli Invalides da 400 musicisti, per la quale Berlioz riceve la Croce della Legion d'Onore. Dal 1835 si era dedicato anche alla direzione d'orchestra, diventando presto una delle prime e più rappresentative figure del genere, ri-

chiesto anche all'estero (Wagner lo descriverà come «il più consuetudinario e convenzionale professionista della bacchetta»<sup>23</sup>).

#### 1838

La vita coniugale procede con difficoltà, con una Smithson gelosa e dedita all'alcool: i due si allontaneranno a partire dal '42. Si aggiungono le ristrettezze economiche dovute alla frequente necessità di dover provvedere autonomamente alle spese artistiche per gli organici smisurati richiesti, suscitando critiche negative e caricature. Per il poeta e amico Heinrich Heine:

la musica di Berlioz in generale ha [...] qualcosa di preistorico, se non addirittura di antediluviano, e mi ricorda specie scomparse di animali, reami e peccati incredibili, un ammasso di cose impossibili: Babilonia, i giardini pensili di Semiramide, Ninive, le costruzioni meravigliose di Mizraim.<sup>24</sup>

L'organico ideale, coro e orchestra, comprendeva per Berlioz 818 esecutori, un suono organizzato in un «incendio immenso e sublime»:

Ho bisogno di molti mezzi per produrre qualche effetto.<sup>25</sup>

Quel che attribuisce a queste opere la loro fisionomia strana e gigantesca, il loro aspetto colossale, è soprattutto la forma dei pezzi, la solennità dello stile e la formidabile lentezza di certe progressioni di cui non si riesce a indovinare il termine. L'enormità della forma è causa tanto dell'assoluta incomprendione, tanto d'un'emozione terribile, capace di schiacciare.

Una volta che ho buttato giù la prima serie di pentagrammi della mia partitura, dove sono schierati pronti per la battaglia i miei strumenti a seconda del loro diverso grado, quando penso a questa terra d'accordi che i pregiudizi scolastici hanno lasciato fino ad oggi vergine e che dal momento della mia emancipazione io considero come un mio

---

dominio, mi lanciai per farvi razzia in preda a una sorta di furore; talvolta rivolgo la parola ai miei soldati: «Tu, tipo grossolano, che fino ad oggi non hai saputo dire che delle sciocchezze, vieni qui, ch'io t'insegni a parlare; voi tutti, graziosi folletti, che la forza dell'abitudine aveva relegato negli studi polverosi dei sapienti teorici, venite a danzare davanti a me e mostratemi che siete capaci di far qualcosa di meglio che degli esperimenti d'acustica».<sup>26</sup>

Non ha un buon rapporto col pubblico, che crede incapace di capire la musica, e che gli dimostra indifferenza:

Il pubblico non ha alcuna immaginazione; i brani che s'indirizzano esclusivamente all'immaginazione non hanno dunque pubblico.

Il suo nome viene legato più alla critica musicale che alla composizione, mentre si circonda solo di pochi ammiratori, descritti da Wagner nel '41 come

un partito di tifosi che non ascolterebbe altra musica al mondo che la *Sinfonia Fantastica*.

Farsi strada nel mondo dell'opera è l'obiettivo più ambito: *Benvenuto Cellini*, inizialmente rifiutata, va in scena all'Opéra di Parigi, dopo prove difficoltose, senza successo, con sole tre repliche disertate dal pubblico (sarà un fiasco anche a Londra nel '55). I temi musicali dell'opera verranno rielaborati nell'ouverture *Le carnaval ro-main* nel 1843. Dopo un concerto in Conservatorio, Paganini lo saluta ammirato, complimentandosi e facendogli pervenire, con grande stima, un consistente omaggio finanziario, con cui Berlioz sarà in grado di coprire ogni suo debito:

Mio caro amico; Beethoven estinto, non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere; ed io che ho gustato le vostre divine composizioni, degne di un genio quale siete, credo mio dovere di pregarvi a voler accettare in segno del mio omaggio 20000 fran-

chi. [...] Credetemi sempre il vostro aff. amico Niccolò Paganini.

### 1839

A Paganini dedica la sinfonia drammatica *Roméo et Juliette* per coro e orchestra: alla terza rappresentazione assiste il giovane meravigliato Wagner, corrispondente dell'«Abendzeitung» di Dresda, che avrà modo di conoscere l'autore:

Era un mondo assolutamente nuovo per me, nel quale cercavo di orizzontarmi con piena imparzialità, affidandomi alle impressioni ricevute. Sulle prime ero rimasto addirittura stordito dalla potenza d'un virtuosismo orchestrale di cui non avevo ancora idea. La temerarietà fantastica e la rigorosa precisione con cui m'incalzavano qui le più arrischiate combinazioni, fatte quasi palpabili al tatto, fiaccavano con violenza inesorabile la mia personale sensibilità poetico-musicale e la ricacciavano intimidita nelle profondità dell'animo mio. [...] Mi sentivo come uno scolaretti davanti a Berlioz.<sup>27</sup>

Viene nominato bibliotecario al Conservatorio di Parigi.<sup>28</sup>

### 1840

Altra monumentale composizione è la *Grande symphonie funèbre et triomphale* per coro e banda, commissionata dal governo e destinata a un'esecuzione all'aperto in memoria dei caduti delle giornate di luglio: Berlioz dirige 200 esecutori, «il più grande concerto che sia stato dato a Parigi» (l'esecuzione verrà riproposta al coperto con aggiunta di archi). Wagner assiste stupefatto:

Ciò che mi aveva pienamente rivelato la natura d'artista a suo modo unica e senza pari.<sup>29</sup>

### 1841

A fianco delle gigantesche opere orchestrali, nascono intime pagine vocali come *Les nuits d'été*, sei romanze su poesie di Gautier per voce e pianoforte, successivamente

---

orchestrate. Compone i recitativi per il *Freischütz* di Weber, inserendovi anche una sua trascrizione orchestrale dell'*Invito al valzer*. Per alcuni anni abbandonerà la composizione, mentre cade il progetto per un'opera su *La nonne sanglante* di Scribe. Intanto si iniziano ad eseguire sue musiche all'estero: il *Requiem* a San Pietroburgo (con successo trionfale) e alcune ouvertures in Germania. Tuttavia Berlioz evita di far pubblicare proprie composizioni per non perdere il diretto controllo delle esecuzioni.

#### 1842

La prima delle tournées all'estero è a Bruxelles, dove si reca insieme alla cantante Maria Recio, con cui instaura una relazione. Proprio dopo la mancata successione allo scomparso Cherubini nella direzione del conservatorio parigino, Berlioz preferisce spostare le proprie attività fuori dalla Francia, per accrescere il suo credito, con una serie di concerti in Germania, a Francoforte e Stoccarda.

#### 1843

Prosegue la tournée in Germania, salutato da Schumann, Mendelssohn (che gli mette a disposizione il Gewandhaus di Lipsia,<sup>50</sup> i due si cambieranno le bacchette in segno di amicizia) e Wagner (di cui ascolta *Il vascello fantasma* a Dresda) e con grandi successi a Brunswick, Amburgo, Berlino, toccando anche Hechingen, Mannheim, Dresda, Hannover, Darmstadt. La Société des Concerts du Conservatoire, la più importante istituzione concertistica parigina, trascurerà invece quasi totalmente la musica di Berlioz fino a gran parte degli anni '50. Viene pubblicato il *Grand traité d'instrumentation et d'orchestre moderne*, che «da tutte le parti è stato spinto a intraprendere», punto di riferimento nella didattica dell'orchestrazione:

Si può dire dunque che la strumentazione oggi sia come una lingua straniera divenuta alla moda, che parecchia gente fa finta di parlare senza averla imparata, e che quindi parla senza ben capirla e con abbondanza

di barbarismi.

#### 1844

Il più grande concerto allestito da Berlioz si svolge al Grand Festival de l'Industrie (organizzato insieme a Johann Strauss padre,<sup>51</sup> incontrato per caso in un caffè di Parigi) con più di 1000 esecutori. Compone le ouvertures *Le corsaire* (da Byron) e *Le carnaval romain* (su temi del *Cellinî*). Continua a trovarsi in preda a difficoltà economiche e famigliari, anche per la malattia della moglie. Viene pubblicato l'autobiografico *Voyage musical en Allemagne et en Italie*.

#### 1845

Dirige quattro concerti costituenti un "Festival Berlioz" organizzato dal Théâtre Franconi,<sup>52</sup> occasione per conoscere Mikhail Glinka, futuro esponente del «Gruppo dei Cinque», con il quale Berlioz manterrà fervidi rapporti di stima. Inizia, fino al '46, una tournée in Austria, Boemia e Ungheria, fra polemiche e trionfali successi che lo affermano nel panorama europeo della composizione e della direzione d'orchestra: a Vienna gli viene offerta la direzione della Cappella Imperiale, a Budapest l'esecuzione della Marcia Rakoczy, inclusa poi nella *Damnation de Faust*, scatenando un tripudio di ovazioni.<sup>53</sup> A Bonn parteciperà al festival Beethoven organizzato da Liszt. Contemporaneamente riprende le *Otto scene dal Faust* per realizzare *La damnation de Faust* (sarà eseguita nel '46 all'Opéra-Comique, con scarso pubblico e pochi consensi, la più triste delusione dell'autore).

#### 1847

Incitato da Balzac e bisognoso di nuovi guadagni, si reca in Russia per una serie di concerti a San Pietroburgo e Mosca, con enormi successi, e a Berlino, invitato dal re di Prussia sulla via del ritorno. La musica di Berlioz viene sempre più trascurata in Francia e più apprezzata all'estero:

La Francia sta diventando sempre più filisteica nei riguardi della musica, più vedo ter-

---

re straniere, meno amo la mia. In Francia l'Arte è morta; così sono costretto a recarmi dove è ancora possibile trovarla.

Una volta paragonata l'impressione prodotta dalla mia musica su tutti i popoli d'Europa che l'hanno ascoltata, sono costretto a concludere che il pubblico di Parigi è quello che la capisce meno [...] Non è grottesco che si eseguano in concerto le opere di tutti coloro che abbiano un nome nella musica, eccetto le mie? Non vedersi intorno che imbecillità, indifferenza, ingratitudine o terrore. [...] Ecco quel che mi tocca a Parigi [...] La Francia è dunque stata scartata dal mio mazzo di carte musicali, ed ho risoluto di stornare il più possibile da essa il mio occhio e il mio pensiero.<sup>54</sup>

Al Drury Lane Theatre di Londra dirige *Lucia di Lammermoor* e *Linda di Chamonix* di Donizetti, *Le nozze di Figaro* di Mozart, e ottiene successo con alcuni concerti. In Inghilterra e Germania tornerà regolarmente.

#### 1848

A Londra compone *La mort d'Ophélie*, che con la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, completa il trittico *Tristia* insieme alla *Méditation religieuse* scritta a Villa Medici nel '31. Torna a Parigi nonostante i moti repubblicani:

Sotto il vecchio governo dovevo lottare contro gli odi che avevo disseminato con i miei articoli, contro l'inerzia di coloro che governano i nostri teatri e l'indifferenza del pubblico; ora avrò in più la folla dei grandi compositori che la repubblica ha fatto sbocciare, la musica popolare, filantropica, nazionale, e economica. Le arti in Francia sono oramai morte.<sup>55</sup>

Si mantiene lontano dalla militanza politica, per quanto antirepubblicano antiorleanista. Negli anni '30 aveva simpatizzato per i sansimonisti, sul piano sociale ma non religioso. Iniziano a essere pubblicate molte sue partiture. Comincia a scrivere le proprie *Memorie*. Muore il padre, figura a cui

Berlioz fu sempre molto legato nonostante i dissapori di gioventù.

#### 1851

In occasione della prima dei *Vespri Siciliani* di Verdi all'Opéra, Berlioz esprime giudizi positivi sull'italiano, «degnò e onorabile artista»:<sup>56</sup>

Verdi si è levato molto in alto in questo nuovo lavoro. Senza voler diminuire il merito del suo *Trovatore* e di tante altre emozionanti partiture, bisogna convenire che nei *Vespri* l'intensità penetrante dell'esperienza melodica, la varietà sontuosa, la sobrietà sapiente della strumentazione, l'ampiezza, la poetica sonorità dei pezzi d'insieme, il caldo colorito che si vede brillare dappertutto, e questa forza appassionata del genio di Verdi, danno all'intero lavoro un'impronta di grandezza, una sorta di maestà sovrana più marcata che nelle produzioni teatrali precedenti dell'autore.<sup>57</sup>

Anche Verdi aveva conosciuto Berlioz, riteneva *La damnation de Faust* il suo capolavoro, ascolterà l'*Enfance du Christ*, lo stima ma con riserve («aspirazioni elevate ma manifestazione contorta, imbrogliata e senza naturale»<sup>58</sup>):

Berlioz era un povero ammalato, rabbioso con tutti, acre e maligno. Ingegno moltissimo ed acuto: aveva il sentimento dell'istrumentazione ed ha preceduto Wagner in molti effetti d'orchestra (i wagneriani non ne convengono, ma è così). Non aveva moderazione e gli mancava quella calma, e dirò così, quell'equilibrio che produce le cose d'arte complete. Andava sempre al di là, anche quando faceva cose lodevoli. I successi attuali di Parigi sono in gran parte giusti e meritati, ma la reazione vi è dentro in più gran parte ancora. È stato tanto maltrattato quando era vivo!!!<sup>59</sup>

A Londra è impegnato come membro della giuria della Grande esposizione di strumenti musicali.

#### 1852

---

---

Deluso per non essere stato nominato successore di Spontini all'Académie de Beaux Arts (viene scelto Thomas) a Londra dirige una serie di concerti su musiche proprie e di Beethoven. A Weimar, dove conosce Hans von Bülow, Liszt organizza per Berlioz una settimana musicale, con un revisionato *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette* e due parti di *La damnation de Faust*, che l'autore gli dedica.<sup>40</sup> Si reca anche a Francoforte, Brema, Hannover, Brunswick (riceve una bacchetta d'oro e argento dagli orchestrali), e Lipsia, dove ascolta il giovane Brahms al pianoforte:

Mi ha vivamente impressionato con il suo "scherzo" e il suo "adagio". Vi ringrazio per avermi fatto conoscere questo giovane così audace e così timido, che intraprende a fare musica nuova.<sup>41</sup>

Viene pubblicato *Les soirées de l'orchestre*, osservazioni sulla musica attraverso immaginari orchestrali, contenente il racconto fantastico *Euphonia ou la ville musicale*.

#### 1854

Viene eseguito con successo l'oratorio *L'enfance du Christ*, a Parigi, dove Berlioz dirigeva qualche concerto dal 1850, quando aveva fondato la Société Philharmonique, progetto presto fallito. Dopo sei mesi dalla morte della moglie, si sposa con Maria Recio. Inizia a essere affetto da disturbi intestinali (una probabile colite ulcerosa).

#### 1855

A Weimar, per una nuova "settimana Berlioz", dirige il *Concerto per pianoforte* n. 1 di Liszt, con l'autore solista. Per l'esposizione universale di Parigi compone la cantata *L'impériale* (per la quale riceve una medaglia d'oro da Napoleone III) e dirige per la prima volta e con grande successo il *Te Deum* (composto nel '49) per tre cori, orchestra e organo, insieme ad altri concerti al Palais de l'Industrie. Dirige anche la stagione della New Philharmonic Society di Londra, dove si incontra con Wagner, allora direttore alla old Philharmonic Society, nel periodo d'intesa migliore fra i due com-

positori (nel '53 Wagner aveva letto a Berlioz, perplesso, una parte del libretto dell'*Anello del Nibelungo*, nel '57 Berlioz gli leggerà quello dei *Troyens*):

Wagner [...] soccombe sotto gli attacchi di tutta la stampa inglese. Ma resta calmo, dicono, sicuro com'è che fra cinquant'anni sarà il re del mondo musicale.<sup>42</sup>

Viene pubblicato il trattato *L'art du chef d'orchestre*, interessante panoramica sui compiti del direttore d'orchestra applicati agli enormi organici previsti da Berlioz: per controllare esecutori troppo lontani, propone l'utilizzo di metronomi elettrici comandati a distanza dal direttore. Grazie a Verbrugge riesce a realizzare il singolare progetto per concerti a Bruxelles, Londra e Parigi.

#### 1856

Partecipa al Festival di Baden-Baden, dove sarà presente ogni anno. Ritorna a Weimar. Lavora all'Académie des Beaux Arts (succede ad Adam) e spera in un incarico all'Opéra, iniziando a comporre – musica e libretto – l'opera *Les Troyens* (dopo le insistenze di Liszt e della principessa Sayn-Wittgenstein) basata sull'*Eneide*, ma che non viene accettata. Per anni Berlioz si impegnerà a farla eseguire, fra altalenanti vicende.

#### 1859

Per il Théâtre-Lyrique integra in una revisione le versioni viennese e parigina dell'*Orfeo* di Gluck; nel '60 revisionerà *Alceste*. Viene pubblicato il suo libro *Les grotesque de la musique*.

#### 1860

Recensisce positivamente due concerti di Wagner a Parigi, senza tuttavia comprendere il preludio di *Tristano*, diffidente verso *Tannhauser*, ma considerando quello di *Lohengrin* un capolavoro. Wagner gli aveva regalato alcune delle prime copie della partitura di *Tristano e Isotta*. Tuttavia nel '61 Berlioz accoglierà felicemente il fiasco del *Tannhauser* all'Opéra, che gli aveva rifiutato i *Troyens*. Il rapporto tra i due compositori

---

ri, avviato con stima in passato, giungerà presto a una rottura: rivalità ma anche opposte concezioni del teatro musicale:

Il compito più arduo è trovare la forma musicale, quella forma senza la quale la musica non esiste ed è soltanto l'umiliata serva della parola. Questo è il crimine di Wagner: vorrebbe detronizzare la musica e ridurla ad "accenti espressivi".<sup>43</sup>

In *Oper und Drama*, Wagner scriveva nel '51:

Hector Berlioz è il musicista immediato e il più energico derivato da Beethoven. [...] Con gli sforzi fatti per disegnare le strane immagini della sua fantasia crudelmente sovraccitata e per manifestarle in modo preciso ed afferrabile al mondo incredulo e triviale del suo ambiente parigino, Berlioz fu spinto dalla sua enorme intelligenza musicale a raggiungere una potenza tecnica che fino a lui nessuno aveva supposta. Ciò che egli aveva da dire era così insolito, così strano e così completamente contro natura, che egli non poteva esprimerlo con parole semplici e schiette: egli abbisognava perciò di uno straordinario apparato di macchine le più complicate, per poter manifestare, con l'aiuto di una meccanica bene disposta ad apprestata nel modo il più vario, ciò che un organo semplicemente umano non era in grado di esprimere. [...] Un impulso veramente artistico viveva in lui, e questo impulso era di natura ardente ed irrequieta. [...] Egli è consumato da vere aspirazioni artistiche anche oggi, che, senza nessuna salvezza possibile, giace irremissibilmente sepolto sotto i mucchi delle sue macchine.<sup>44</sup>

#### 1862

Completa la sua ultima opera, *Béatrice et Bénédicte*, tratta da *Much Ado About Nothing* di Shakespeare, commissionata e rappresentata dal Festival di Baden-Baden (confermando i consensi di Berlioz all'estero rispetto all'indifferenza in patria). Muore la seconda moglie.

#### 1863

Per poter rappresentare *Les Troyens* al Theatre-Lyrique, Berlioz è costretto ad accorciare i primi due atti (intitolati *La prise de Troie*) in un prologo, nell'opera *Les Troyens à Carthage*, in scena con ventuno repliche.<sup>45</sup> A Strasburgo dirige *l'Enfance du Christ* al Festival del Basso Reno.

#### 1864

Abbandona la composizione e la critica (l'ultimo articolo sul «Journal des Débats» è sui *Pescatori di perle* di Bizet), fra rassegnazione e disillusione, soprattutto dopo la perdita delle sorelle e della seconda moglie, e per il persistere dei suoi disturbi di salute:

La mia carriera è finita, *Othello's occupation's gone*. Non compongo più musica, non dirigo più concerti, non scrivo più né versi né prosa; ho dato le dimissioni da critico; tutti i lavori di musica che avevo intrapreso sono stati portati a termine; non voglio più fare nulla, e altro non faccio che leggere, meditare, lottare contro una noia mortale, e soffrire di un'incurabile nevralgia che mi tormenta notte e giorno. [...] Sono al mio sessantunesimo anno d'età; non ho più né speranze, né illusioni, né vasti pensieri; mio figlio è quasi sempre lontano da me; sono solo; il mio disprezzo per l'imbecillità e la disonestà degli uomini, il mio odio per la loro atroce ferocia sono al colmo; ed ogni istante dico alla morte: «Quando vorrai tu!». Che aspetta dunque?

La cerchia di amici si riduce, frequenta Stephen Heller, Saint-Saens, i Damackes, i Massarts ed Edouard Alexandre, ammirato da Gounod, Thomas, Gautier. Immerso nei ricordi di un passato perduto, torna da un suo vecchio amore d'infanzia, Estelle Duboeuf, con cui instaura un rapporto epistolare ma che tuttavia rifiuta le sue proposte di matrimonio. Già nel '54 scriveva:

Comincio a non vivere più che nel passato. E, per colmo di sfortuna, la sensibilità e l'immaginazione e tutte le violenze del cuore e dello spirito crescono e crescono entro di me.<sup>46</sup>

---

Completa le sue voluminose *Memorie*, stampate nel '67 ma non pubblicate. Viene nominato Ufficiale della Legion d'onore e "conservatore" del Museo strumentale del Conservatorio.

#### 1867

Dirige ancora: *La damnation de Faust* a Vienna nel dicembre scorso, con enorme successo nonostante la stroncatura del critico Hanslick; *Harold en Italie* ed estratti da *Béatrice ed Bénédicte* a Colonia. Tiene l'ultimo concerto a San Pietroburgo per la Società di Musica Russa, a cui assiste il giovane Rimskij-Korsakov (altro futuro esperto orchestratore):

Hector Berlioz era già vecchio quando venne da noi; sebbene fosse attento alle prove, era provato dalla malattia e quindi era totalmente indifferente alla musica russa e ai musicisti russi. [...] L'esecuzione fu eccellente; la voce sul personaggio famoso fece tutto. Il gesto di Berlioz era semplice, chiaro, bellissimo. Nessun capriccio nelle coloriture. Eppure (lo dico dal racconto di Balakirev) alla prova del suo pezzo Berlioz si sarebbe perso e avrebbe battuto in tre invece che in due o viceversa. L'orchestra cercò di non guardarlo e continuò a suonare, e tutto sarebbe andato bene. Berlioz, il più grande direttore del suo tempo, venne da noi quando le sue capacità erano già in declino, a causa dell'età, della malattia, della stanchezza. Il pubblico non se ne accorse, l'orchestra lo perdonò.<sup>47</sup>

César Cui, militante nel «Gruppo dei Cinque», compositore e critico musicale, lo definisce il più grande direttore d'orchestra vivente. Amico del critico Stasov, incontra Balakirev e áajkovskij. Suo figlio Louis, nella marina francese, muore a L'Avana, causando una delle perdite affettive più gravi di Berlioz, anche per il legame che il figlio gli aveva dimostrato:

L'amo come egli mi ama, e Dio solo conosce la profondità dell'amicizia che esiste fra noi [...] il filo della mia vita è solo il seguito

della vita di mio padre; se lo si taglia, le due vite si spengono.<sup>48</sup>

#### 1869

Torna a Nizza e visita Monte Carlo, dove si ferisce per una caduta. A Grenoble presiede la giuria di un concorso. Muore a Parigi l'8 marzo nel suo appartamento a Rue de Calais. Alla cerimonia funebre alla Trinité sono presenti molti artisti parigini, brani dalla *Grande symphonie funèbre et triomphale* vengono eseguiti dalla banda della Garde Nationale, corone di fiori giungono da Austria, Russia, Ungheria. La salma viene tumulata nel cimitero di Montmartre. Nel 1903, nel centenario della nascita, un monumento in suo onore sarà eretto a Grenoble. Giuseppe Verdi lo ricordò così:

Egli avrebbe potuto avere una vita meravigliosa, ed è stato infelice per tutta la sua vita a causa del suo carattere malinconico; ma è stato un grand'uomo, benché la sua musica non possa essere capita da tutti.<sup>49</sup>

---

## NOTE

<sup>1</sup> Dove non indicato diversamente le citazioni sono tratte dalle autobiografiche *Memorie*, a cura di Olga Visentini, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1989.

<sup>2</sup> 19 frimaio dell'anno XII secondo il calendario rivoluzionario francese.

<sup>3</sup> Aveva pubblicato un saggio sull'agopuntura e sull'idroterapia.

<sup>4</sup> Flauto diritto d'origine cinquecentesca.

<sup>5</sup> Nel 1823 comporrà un'opera su questo soggetto. Berlioz rivedrà la *Doboeuf* in tarda età.

<sup>6</sup> I brani sono andati perduti. Una delle melodie diventerà il secondo tema dell'Ouverture *Les francs-juges*.

<sup>7</sup> La romanza *Je vais donc quitter pour jamais* da Florian verrà ripresa nella *Sinfonia fantastica*.

<sup>8</sup> Verrà ripresa probabilmente nella *Siciliana* dell'opera *Béatrice et Bénédict*.

<sup>9</sup> Autore di musica sacra e opere teatrali, fra i preferiti di Maria Antonietta, Le Sueur sviluppò uno stile improntato alla grandiosità e a ricerche timbriche. Ebbe come allievi anche Gounod e Thomas.

<sup>10</sup> Berlioz fu il primo a occuparsi della "musica a programma" come genere a sé stante, legando a strutture musicali precisi contenuti extramusicali, portando a compimento un percorso che coinvolgeva altri autori fra cui lo stesso Lesueur, che fin dal 1786 soleva distribuire al pubblico dei suoi concerti un programma sul contenuto dei brani eseguiti. In *Le Sueur und die Programmusik*, il musicologo Hugo Goldschmidt (1829-1907) scrive che se «questa estetica e con essa una buona parte del vecchio razionalismo abbiano potuto affermarsi fino ad un'epoca recentissima, è il risultato dell'azione e degli scritti di Lesueur».

<sup>11</sup> Lettera al padre, 1824.

<sup>12</sup> Lettera al padre, 19 febbraio 1830.

<sup>13</sup> Sono rimaste l'ouverture e sei frammenti.

<sup>14</sup> Nelle sue *Memorie*, Berlioz racconta il primo brusco incontro con Cherubini, che aveva disposto differenti ingressi per studenti e studentesse alla Biblioteca del Conservatorio, dove Berlioz si recava regolarmente per studiare la partiture dei suoi compositori preferiti, già prima di essere iscritto alla scuola. L'entrata dal lato femminile scatenò l'ira di Cherubini e l'ilarità del giovane musicista, che non smise mai di detestarlo.

<sup>15</sup> Hector Berlioz, *Sur la musique classique et la musique romantique*, in *Cauchemars et passions*.

<sup>16</sup> Contiene il tema che diventerà *idée fixe* della *Sinfonia fantastica*.

<sup>17</sup> Zelter (1758-1832) fu un'importante figura della cultura musicale tedesca fra '700 e '800, amico di Goethe, e significativo esponente della scuola del lied berlinese, autore di molti lieder su testi dello stesso Goethe. Maestro di Meyerbeer e Mendelssohn, con quest'ultimo inaugurò la riscoperta di Bach riesumando la *Passione secondo S. Matteo* nel 1827.

<sup>18</sup> Lettera alla sorella Nanci, 30 gennaio 1839.

<sup>19</sup> Lettera a Ferrand.

<sup>20</sup> Lettera di Felix Mendelssohn alla madre.

<sup>21</sup> Lettera di Mendelssohn al padre, 12 marzo 1830. Scrisse Schumann sui due colleghi: «Felix detestò sempre la musica di Berlioz, e Berlioz lo sapeva. Tuttavia gli fu d'aiuto durante le prove e al momento dell'esecu-

zione; nonostante questo, Berlioz ammirò sinceramente le composizioni dell'amico Mendelssohn fino alla sua morte e anche dopo».

<sup>22</sup> Lettera di Mendelssohn a Ignaz Moscheles.

<sup>23</sup> RICHARD WAGNER, *Mein Leben* (1870), edizione italiana a cura di Massimo Mila, UTET, Torino 1953, II, pp. 641-643.

<sup>24</sup> HEINRICH HEINE, *Cronache musicali*, a cura di Enrico Fubini, La Nuova Italia, Firenze, 1983.

<sup>25</sup> Lettera a Schumann.

<sup>26</sup> Lettera alla sorella Nanci, 30 gennaio 1830

<sup>27</sup> RICHARD WAGNER, op. cit, I, pp. 253-255.

<sup>28</sup> È a Berlioz che si deve l'istituzione di una ricca raccolta di strumenti musicali.

<sup>29</sup> RICHARD WAGNER, op. cit.

<sup>30</sup> Scrive Berlioz: «Mendelssohn mi ha aiutato come un fratello; [...] la sua pazienza era inesauribile».

<sup>31</sup> Di Strauss scrive Berlioz: «Strauss è un artista. Non si apprezza abbastanza l'influenza che egli ha già esercitato sul sentimento musicale dell'intera Europa introducendo nei valzer giochi di ritmi incrociati dall'effetto così vivace».

<sup>32</sup> I famosi fratelli Franconi erano proprietari del più grande circo equestre d'Europa.

<sup>33</sup> Tale fu il successo in Ungheria, che Berlioz dovette lasciarvi il manoscritto originale.

<sup>34</sup> Lettera ad August-François Morel, 14 gennaio 1848.

<sup>35</sup> Lettera a Joseph d'Ortigue, 15 marzo 1848.

<sup>36</sup> Lettera ad August Morel.

<sup>37</sup> Berlioz sul «Journal des Débats».

<sup>38</sup> Lettera a Ferdinand Hiller, 14 aprile 1879, in M. Conati, *Verdi - Interviste e incontri*, EDT, Torino, 2000.

<sup>39</sup> Lettera a Opprandino Arrivabene, 5 gennaio 1882.

<sup>40</sup> In risposta, Liszt gli dedicherà la propria *Sinfonia Faust*.

<sup>41</sup> Lettera a Joseph Joachim. Probabilmente Berlioz si riferisce alla *Sonata* op. 5 di Brahms.

<sup>42</sup> Lettera ad August-François Morel.

<sup>43</sup> Lettera alla principessa Sayn-Wittgenstein, 12 agosto 1856.

<sup>44</sup> RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, a cura di Luigi Torchi, Bocca, Torino 1894, II, pp. 97-100.

<sup>45</sup> La prima parte verrà rappresentata a Karlsruhe nel 1890, mentre l'opera integrale andrà in scena solo nel 1913.

<sup>46</sup> Lettera alla sorella Adèle.

<sup>47</sup> RIMSKIJ-KORSAKOV, *Cronache della mia vita musicale*, edizione in lingua inglese Eulenburg Books, London, 1974.

<sup>48</sup> Lettera di Louis Berlioz alla zia Adèle.

<sup>49</sup> Verdi a Paul Fresnay: *Verdi à Paris*, in «Voltaire», Parigi, 29 marzo 1886, in M. Conati, op. cit.



Josef Kriehuber (1800-1876). *Hector Berlioz*, 1845. Litografia.

---

# BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

## PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

### Cataloghi e bibliografie

- C. HOPKINSON, *A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz 1805-1869*, Edimburg, 1951, 19802.
- *An alphabetical index to Hector Berlioz Werke*, a cura di C. Malherbe e F. Weingartner (catalogo bibliografico), New York, Music library association, 1963.
- D. KERN HOLOMAN, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Kassel, Bärenreiter, 1987.
- M.C.H. WRIGHT, *A Berlioz Bibliography: Critical Writings on Hector Berlioz from 1825 to 1986*, Farnborough, 1988.
- A. REYNAUD, *Bibliographie (1986-1988)*, «Cahiers Berlioz», La Côte-St-André, Association Nationale Hector Berlioz, Vol. 1, 1990, pp. 34-43.
- PH. BLAY, *Hector Berlioz: bibliographie, 1967-1985*, Lyon I, D.E.S.S., 1988-89.
- J. LANGFORD / J. DENKER GRAVES, *Hector Berlioz: a guide to research*, New York..., Garland, 1989.
- D. KERN HOLOMAN, *The Berlioz catalogue: History, structure, problems, lessons*, in «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae» (Austria), Vol. 34, nn. 3-4, 1992, pp. 295-306.
- *ber. Mélanges et nouvelles*, Paris, Labitte, 1844, 2 voll. (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1970).
- *Les soirées de l'orchestre*, Paris, M. Lévy, 1852 (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1969; Paris, Gründ, 1969; n. ed.: Paris, Stock, 1980).
- *Le chef d'orchestre*, Paris, Schonenberger, 1856 (n. ed., Arles, Actes du Sud, 1988).
- *Les grotesques de la musique*, Paris, A. Bourdilliat, 1859 (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1969; n. ed., Paris, Gründ, 1968).
- *A travers chant*, Paris, M. Lévy, 1862 (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1970; n. ed., Paris, Gründ, 1971).
- *Mémoires. Contenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie, en Angleterre, 1805-1865*, Paris, M. Lévy, 1870 (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1969; n. ed., Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 2 voll.). Trad. it., Roma, Palombi, 1945; Milano, 1947; Pordenone, Studio Tesi, 1989 (a cura di OLGA VISENTINI, con saggio introduttivo, *Hector Berlioz fra tradizione e modernità*, pp. 11-253).
- *Correspondance inédite de Hector Berlioz, 1819-1868*, a cura di D. Bernard, Paris, C. Levy, 1876; 18793.
- *Hector Berlioz: lettres intimes; avec une préface de Charles Gounod*, Paris, Calman Lévy, 18822.

### Scritti di Berlioz

- *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843 (rist. in facsimile, Farnborough, Gregg, 1970) (trad. it., Milano, 1845; Milano, 1912).
- *Voyage musicale en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et We-*
- *Un page d'amour romantique. Lettres à Mme. Estelle F. (Fornier)*, Paris, 1903.
- *Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, a cura di La Mara (pseud. di Marie Lipsius), Leipzig, 1903.
- *Les musiciens et la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903 (rist. in facsimile, Farn-

- 
- borough, Gregg, 1969).
- *Les Années romantiques: 1819-1842 / Hector Berlioz; correspondance publiée par Julian Tiersot*, Paris, Calman Lévy, [1904].
  - F. D'AMICO (a cura di), *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, Torino, Einaudi, 1950 (antologia di scritti di Berlioz).
  - *Correspondance générale*, editée sous la direction de Pierre Citron - Paris, Flammarion, 1972 segg. (VI: 1859-1863, a cura di P. Citron, H.J. MacDonald, F. Lesure; Paris, Flammarion, 1995).
  - *Cauchemars et passions*, a cura di Gérard Condé, Paris, Lattès, 1981.
  - *Selected letters of Berlioz*, a cura di H.J. MacDonald e R. Nichols, London, Faber & Faber, 1995.
  - *Berlioz à Ricordi: Dix lettres inédites*, a cura di R. Bloom, «Revue de musicologie», Vol. 8 2, n. 1, 1996, pp. 155-167.

#### Biografie, monografie su Berlioz

- E. DE MIRECOURT, *Berlioz*, Paris, Gustave Havard, 1856.
- A. JULLIEN, *Airs varies: histoire, critique, biographie musicales et dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- E. HIPPEAU, *Berlioz intime*, Paris, À la Renaissance musicale, 1885.
- R. POHL, *Hector Berlioz. Studien und Erinnerungen*, Leipzig, 1884 (n. ed. in facs., Walluf bei Wiesbaden, 1974).
- G. NOUFFLARD, *Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Paris, Librairie Fischbacher, 18852.
- A. JULLIEN, *Hector Berlioz. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, A la Librairie de l'art, 1888.
- E. HIPPEAU, *Berlioz et son temps*, Paris, Paul Ollendorf, 1890.
- L. POHL, *Hector Berlioz. Leben und Werke*, Leipzig, 1900.
- J.G. PROD'HOMME, *Hector Berlioz. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, Ch. Delagrave, 1904; 1913<sup>2</sup>.
- J. TIERSOT, *Hector Berlioz et la société de son temps*, Paris, Librairie Hachette et C.ie, 1904.
- A. BOSCHOT, *I. La jeunesse d'un romantique: (1805-1851); II. Un romantique sous Louis-Philippe (1851-1842); III. Le crépuscule d'un romantique*, Paris, Plon-Nourrit et C.ie, 1906-13; Edizione in un volume unico: *Une vie romantique: Hector Berlioz*, Paris, 1919; 1942<sup>2</sup>; [Milano], Ultra, 1945 (con introduzione e note di Eugenio Gara); 19513 (nuova ed. anast., Paris, 1975).
- A. COQUART, *Berlioz: biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1910.
- J. KAPP, *Berlioz*, Berlin, 1917.
- P.M. MASSON, *Berlioz*, Paris, Felix Alcan, 1923.
- L. CONSTANTIN, *Berlioz*, Paris, 1934.
- W.J. TURNER, *Berlioz. The Man and His Work*, London, 1934 (rist. anast.: New York, 1974).
- T.S. WOTTON, *Hector Berlioz*, London, 1935 (rist. anast.: New York, 1969).
- J.H. ELLIOT, *Berlioz*, London, 1933 (n. ed. riv., 1967; 1972). Trad. it.: Milano, 1947.
- G. DE POURTALES, *Berlioz et l'Europe romantique*, Paris, Gallimard, 1939.
- F. FARGA, *Der spate Ruhm: Hector Berlioz und seine Zeit*, Zürich, Albert Müller, [circa 1939].
- H. BARZUN, *Berlioz and his Century. An Introduction to the Age of Romanticism*, Chicago, 19824 (I ediz.: *Berlioz and the Romantic Century*, Boston, 1950).
- J. FESCHOTTE, *Berlioz, la vie, l'oeuvre*, Paris, La Colombe, 1951.
- V. TIENOT, *Berlioz. Esquisse biographique*, Paris, 1951.
- HENRI BARRAUD, *Hector Berlioz*, Paris, 1955; 1966<sup>2</sup> (trad. it. di P. Isotta, Milano, Rusconi, 1978).
- S. DEMARQUEZ, *Hector Berlioz. L'homme et son oeuvre*, Paris, Seghers, 1961.
- J. ROUSSELOT, *La vie passionnée de Berlioz*, Paris, 1962.
- V.I. SEROFF, *Hector Berlioz*, New York, 1967.
- C. BALLIF, *Berlioz*, Paris, Editions du Seuil, 1968 (serie «Solfèges»).
- Y. HUCHER - J. MORINI, *Berlioz*, Paris, 1969.
- M. GUIOMAR, *La musique et le fantasme. L'image de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, 1970.
- A.E.F. DICKINSON, *The Music of Berlioz*,

- 
- London, 1972.
- B. GAVOTY, *Berlioz*, Paris, Hachette, 1973.
  - HENRI BARRAUD [et al.], *Berlioz*, Paris, Hachette, 1973.
  - J. KASTNER, *Hector Berlioz*, New York, Time Life, 1975.
  - W. DÖMLING, *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg, 1977.
  - J. CRABBE, *Hector Berlioz: Rational Romantic*, London - New York, 1980.
  - A. e F. BOYER, *Berlioz*, Paris, 1982.
  - H. MACDONALD, *Berlioz*, London, 1982.
  - R. CLARSONS-LEACH, *Berlioz: His Life and Times*, Tunbridge Wells, 1983.
  - W. DÖMLING, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber, 1986.
  - PH. ANDRIOT, *Berlioz: les combats d'un romantique*, Lyon, 1987.
  - CH. WASSELIN, *Berlioz. Les deux ailes de l'ame*, Paris, Gallimard, 1989.
  - D. CAIRNS, *Berlioz. I: The Making of an Artist*, London, André Deutsch Ed., 1989.
  - D.K. HOLOMAN, *Berlioz*, Cambridge and London, 1989.
  - FRANCESCO SABBADINI, *Invito all'ascolto di Hector Berlioz*, Milano, Mursia, 1989.
- Studi sulla musica e la drammaturgia di Berlioz**
- A. ERNST, *L'oeuvre dramatique de Berlioz*, Paris, Calman Lévy, 1884.
  - C. SAINT-SAENS, *Berlioz*, in *Portraits et souvenirs*, Paris, 1900.
  - *Le livre d'Or du centenaire de Hector Berlioz*, a cura di L. Lantelme, Grenoble, 1906.
  - R. ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Hachette et C.ie, 1908.
  - CH. KOECHLIN, *Le cas Berlioz*, in «Revue Musicale», février, 1922.
  - CH. LALO, *De Rameau à Ravel*, Paris, 1947.
  - C. DEBUSSY, *Monsieur Croche antidiletante*, Paris, 1950.
  - P. CLAUDEL, *Sur Berlioz*, in *La littérature française et la musique*, «La Revue Musicale», 1952.
  - P. GUICHARD, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris, 1955.
  - «La Revue Musicale», numero speciale dedicato a Berlioz, Paris, Ed. Richard-Masse, 1956.
  - E.C. BASS, *Thematic Unification of Scenes in Multi-movement Works of Berlioz*, in «The Music Review», 28 (1967), pp.45-51.
  - J.W. KLEIN, *Berlioz's personality*, «Music & Letters», Vol. L/1, genn. 1969, pp. 15-24.
  - H. MACDONALD, *Two peculiarities of Berlioz's notation*, «Music & Letters», Vol. L/1, genn. 1969, pp. 25-36.
  - H. MACDONALD, *Berlioz's orchestration: human or divine?*, «Musical times», Vol. CX/1513, marzo 1969, pp. 255-58.
  - E.C. BASS, *Musical Time And Space in Berlioz*, in «The Music Review», 30 (1969), pp. 211-24.
  - *Berlioz and the Romantic Imagination*, Catalogo della mostra organizzata da The Arts Council e il Victoria and Albert Museum, 17.X. - 14.XII.1969, con un'introduzione di D. Cairns (pp. ix- xiii) e un saggio (*Berlioz in perspective*, pp. xiv-xviii) di E. Lockspeiser, Londra, The Art Council, 1969.
  - F. LESURE - E. DENNERY (a cura di), *Catalogne de l'exposition Berlioz*, Paris, 1969.
  - H. MACDONALD, *Berlioz Orchestral Music*, London, 1969.
  - E. LOCKSPEISER, *The Berlioz-Strauss treatise on instrumentation*, Music & Letters, 1969.
  - F. NOSKE, *French Song from Berlioz to Duparc*, New York, 1970.
  - M. GUIOMAR, *Pour écouter Berlioz*, in «Revue d'Esthetique», Janvier-Mars, 1970.
  - F. D'AMICO, *Berlioz cent'anni dopo*, in «Chigiana», 1971, pp. 77-103. Rist. nel programma di sala de *La damnation de Faust*, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 47-69.
  - E. NEWMAN, *Berlioz: romantic and classic*, scritti raccolti ed editi a cura di P. Heyworth, London, Gollancz, 1972.
  - *Berlioz*, collezione *Génies et Réalités*, Paris, 1973. Scritti di A. Golea, M. Schneider, F.B.Mache, M. Le Roux, H. Barraud, C. Samuel, M. Fleuret.
  - B. PRIMMER, *The Berlioz Style*, London, 1973.
  - H. BARTENSTEIN, *Hector Berlioz Instrumentationskunst und ihre geschichtli-*
-

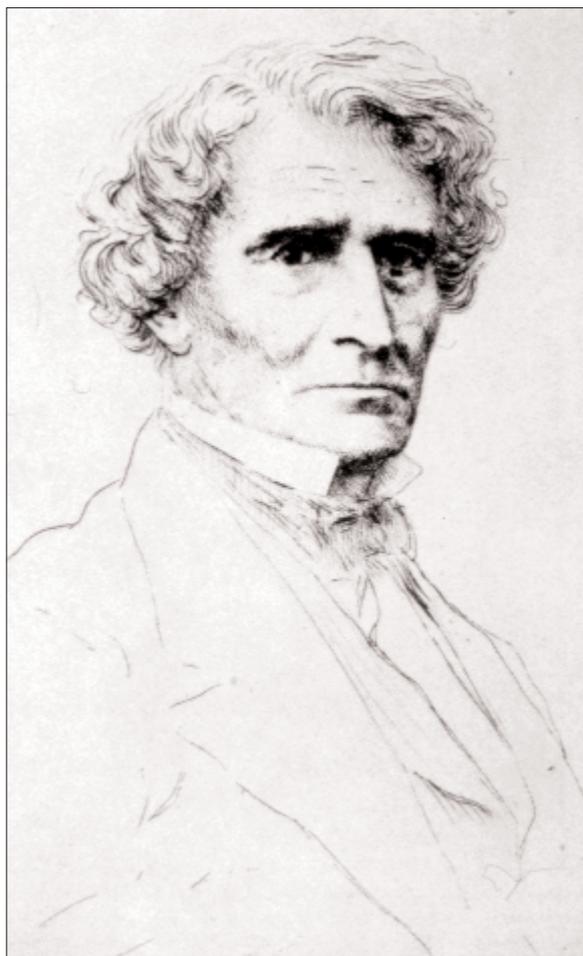
- 
- chen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters, Baden-Baden, Koerner, 1974.
- PATRIZIA TUGNOLI, *Il «Faust» di Goethe nell'ideologia romantica di Hector Berlioz*, TL St.d.M., Bologna, DAMS, 1976-77, rel. L. Rognoni.
  - AA.VV., *Colloque Hector Berlioz*, 3-4 October 1976, in «Revue de Musicologie», 1977.
  - J. RUSHTON, *Berlioz Through the Looking Glass*, in «Soundings» 6 (1977), pp. 51-66.
  - P. MEYLAN, *Berlioz et la poésie*, in «Revue musicale de la Suisse romande», Vol. XXXI/3, autunno 1978, pp. 120-126.
  - J. A. LANGFORD, *The operas of Hector Berlioz: their relationship to the French operatic tradition of the early nineteenth century*, PhD diss., Univ. of Pennsylvania, 1978.
  - W. DÖMLING, *Die Symphonie als Drama. Bemerkungen zu Berlioz' Beethoven-Verständnis*, Dadelsen Festschrift, Hamburg, 1978, pp. 59-72.
  - D.K. HOLOMAN, *The Creative Process in the Autograph Documents of Hector Berlioz*, Ann Arbor, 1979.
  - *La damnation de Faust*, «L'Avant-scène Opéra», luglio-agosto 1979.
  - R. BOCKHOLDT, *Berlioz Studien*, Tutzing, Schneider, 1979 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 29).
  - E.T. CONE, *Berlioz's Divine Comedy: The Grande messe des morts*, «19th-century music», Vol. IV/1, luglio 1980, pp. 3-16.
  - M. BIONDI, *L'opera drammatica di H. Berlioz: problemi critici e storiografici*, Palermo, [s.n.], 1982.
  - *Les Troyens*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, maggio 1982.
  - J. RUSHTON, *The Musical Language of Berlioz*, Cambridge, 1983, 2 voll.
  - «19th. Century Music», VII/3 (1984), numero dedicato a Berlioz.
  - M. BIONDI, *L'armonia di Berlioz: aspetti tecnici e stilistici*, in «Nuova rivista musicale italiana», Vol. XVIII/3, luglio-settembre 1984, pp. 406-419.
  - P. BOULEZ, *Berlioz and the realm of the imaginary*, in «The future of opera», Lanham, Univ. Press of America, 1986, pp. 175-184.
  - T. SCHACHER, *Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz*, Hamburg, Wagner, 1986 (PhD diss., Univ. Hamburg).
  - W.E. GRIMM, *The Faust legend in music and literature. II*, Lewiston, NY, Mellen, 1988 («Studies in the history and interpretation of music, 36»). Sulla *Damnation de Faust*.
  - O. VISENTINI, *Hector Berlioz fra tradizione e modernità*, saggio introduttivo alla traduzione italiana delle *Memorie*, Pordenone, Studio Tesi, 1989, pp. 11-233.
  - JOHN WARRACK, *Maestri del primo Romanticismo: Weber, Berlioz, Mendelssohn*, [Milano], Ricordi, [1989].
  - B. PERL, *Berlioz orchestrateur d'opéras*, in «L'Avant-scène Opéra» n. 128-129, febr.-mar. 1990.
  - O. VISENTINI, *Berlioz, l'utopia musicale*, in «Musica. Bimestrale di informazione musicale e discografica», Vol. 5, n. 37, febbraio 1990, pp. 23-62.
  - G. DE VAN, *L'opéra et la mémoire des passions*, in «Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire», Paris, Herne, 1990, pp. 41-52 (su *Les Troyens*).
  - *Les Troyens*, «L'Avant-scène Opéra» n. 128-129, febr.-mar. 1990.
  - P. CARNEGIE, *Faust in his element: A musical career and its consequences*, Lanham, U. Press of America, 1992.
  - J.-M. BAILBÉ, *Texte et image musicales: Berlioz, Grandville, Erik Satie*, in «Usage de l'image au XIXe siècle», a cura di S. Michaud, J.-Y. Mollier e N. Savy; pref. di M. Agulhon, Paris, Créaphis, 1992, pp. 222-233.
  - D. ALBRIGHT, *Berlioz's Faust: The funeral march of a marionette*, in «The journal of musicological research», Yverdon, Switzerland, Gordon and Breach, Vol. 13, nn. 1-2, 1995, pp. 79-97.
  - K. REEVE, *Primal scenes: Smithson, Pleyel and Liszt in the eyes of Berlioz*, in «19th-century music», Vol. 18, n. 3, primavera 1995, pp. 211-235.
  - K.H. HILZINGER, *Musikalische Literatur und literarische Musik: Robert Schumann und Hector Berlioz*, in «Musik und
-

- 
- Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft», Frankfurt am Main, Lang, 1995, pp. 145-157.
- *La damnation de Faust*, programma di sala per il Teatro alla Scala di Milano, maggio 1995. Scritti di J. Rushton, F. D'Amico, M. Richter, Q. Principe.
  - P.A. BLOOM / R. HERVÉ, *A propos de la vie matérielle et de la condition sociale d'Hector Berlioz: L'apport des actes authentiques*, «Cahiers Berlioz» n. 2, 1995, pp. 7-79.
  - C. ROSEN, *The Romantic generation*, London, MS, Harper Collins, 1996; trad. it. (a cura di G. Zaccagnini), Milano, Adelphi, 1997.
  - A. RAMAUT, *Sur la «Messe solennelle» de Berlioz*, in «Itinéraires de la musique française: Théorie, pédagogie et création», Lyon, Presses Universitaire, 1996, pp. 117-138.
  - M. GIANI, «Diese einladende trauer...»: *La recezione musicale di una ballata goethiana*, in «Il Saggiatore musicale», Vol. 3, n. 2, 1996, pp. 273-323 (su *Le pécheur* di Berlioz).
  - J. LANGFORD, *The Byronic Berlioz: «Harold en Italie» and beyond*, in «The journal of musicological research», Vol. 16, n. 3, gennaio 1997, pp. 199-221.
  - D. KERN HOLOMAN, *Berlioz*, collezione «The nineteenth-century symphony», 1997, pp. 108-141 (analisi delle principali opere sinfoniche di Berlioz, comprese le ouverture da concerto *Le roi Lear*, *Waverley*, *Intrata di Rob Roy Macgregor*, *Le carnaval romain*, *Le corsaire*).
  - R. SCHMUSCH, *Hector Berlioz: Autopsie des Künstler*, in *Musik-Konzepte*, n. 108 (aprile 2000), a cura di H-K. Metzger e R. Riehn, München, aprile 2000. Contiene i seguenti saggi di Rainer Schmusch: *Autopsie der künstlerischen Produktivität?*, pp. 3-6; *Eine Parabel von Kunst und Biographie, 1852*, pp. 7-15; *Vokabular und Typologie szenischen Komponierens*, pp. 16-68; *Programm Musik als musikalische Autobiographie und Katharsis*, pp. 69-86; «Benvenuto Cellini»: *Genese des Kunstwerks und sozialer Prozeß*, pp. 87-103; *L'art pour l'art und Napoleonkult*, pp. 104-120; *Der Untergang des ästhetischen Staates*, pp. 121-128.
- Studi sul Teatro immaginario di Berlioz**
- W. MONCH, *Dichtung und Musik. Gedanken zu Berlioz' Interpretationen von Shakespeare und Goethe*, Wais Festschrift, Tübingen, Niemayer, 1972, pp. 169-188.
  - J.G. RUSHTON, *Berlioz's «Huit scènes de Faust»*. *New source material*, «Musical times», Vol. CXV/1576, giugno 1974, pp. 471-75.
  - J.R. ELLIOTT JR., *The Shakespeare Berlioz saw*, «Music & Letters», Vol. LVII/3, luglio 1976, pp. 292-308. L'influsso di *Hamlet* e *Romeo and Juliet* di Shakespeare sulle composizioni di Berlioz tra 1827 e 1848: *Lélio*, *La mort de Cléopâtre*, *Roméo et Juliette*, *La mort d'Ophélie* e la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*.
  - P.A. BLOOM, *A return to Berlioz's Retour à la vie*, in «Musical quarterly», Vol. LXIV/3, luglio 1978, pp. 354-385.
  - R. POLANSKY, *A newly discovered copy of the first edition of Berlioz's Huit scènes de Faust*, «Fontis artis musicae», Vol. XXVII/2, aprile-giugno 1980, pp. 108-111.
  - W. DÖMLING, *Die reale und die imaginäre Szene in den dramatischen uns symphonischen Werken von Hector Berlioz*, IMS Report, Berkeley 1977, Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 481-484
  - S. MARTINOTTI, *Berlioz. Symphonie fantastique. Lélio ou le retour à la vie*, saggi pubblicati nel programma di sala per il concerto al Palasport di Venezia del 12.IX.1980, pp. 39-51.
  - D. DAY, *A historical and critical study of Hector Berlioz's Lélio ou le retour à la vie*, MA diss., Musicology, Brigham Young U., 1981.
  - S. GUT, *La transformation du thème de Faust à travers Goethe, Nerval et Berlioz*, «Revue musicale de Suisse romande», Vol. XXXV/2, maggio 1982, pp. 50-60.
  - D. COCKRELL, *A study in French Romanticism: Berlioz and Shakespeare*, «Journal of musicological research», Vol. IV/1-2,
-

- 1982, pp. 85-113.
- D. ADELSON, *Interpreting Berlioz's overture to King Lear, opus 4: problems and solutions*, «Current musicology», Vol. XXXV, 1983, pp. 46-56.
  - D. DAY, *Le retour à la vie e Lelio: il processo di revisione di Berlioz*, in «Rivista italiana di musicologia», Vol. XVIII/2, 1983, pp. 203-219.
  - E. F. JENSEN, *Berlioz and Gérard de Nerval*, «Sounding», Vol. XI, 1983-84, pp. 46-51.
  - J.-M. BAILBÉ, *Lélio ou l'opéra fragmenté*, in «Corps écrit», Vol. 20, 1986, pp. 101-108.
  - J.-P. REYNAUD, *Berlioz's William Shakespeare*, in «Revue de littérature comparée», Vol. LXI/3, luglio-settembre 1987, pp. 167-84.
  - W. DÖMLING, *Les nouvelles dimensions de l'espace et du temps dans la musique d'Hector Berlioz*, in «Analyse musicale», n. 15, aprile 1989, pp. 7-17.
  - P. MATHIAS, *Faust en musique, ou «Demandez le programme...»*, in «Recherches et travaux : U. De Grenoble», n. 39, 1990, pp.71-91 (sulle *Huit scènes de Faust*).
  - S. GALE JOHNSON ODOM, *Four musical settings of Ophelia*, DMA doc., Univ. of North Texas, 1991.
  - JERRI L. KANTACK, *Romantic musical characterizations of Ophelia*, DMA doc., Univ. of Alabama, 1993.
  - F. HEIDLBERGER, *Die Faust-Kompositionen von Hector Berlioz: Untersuchungen zum Verhältnis von literarischer Adaption und musikalischer Deutung*, in *Europäischen Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposion 1992*, a cura di P. Csobádi, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993, Vol. 2, pp. 535-548.
  - M. BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, in «Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 14, Laaber, Laaber Press, 1995 (Habilitationsschrift, Univ. Bayreuth). Analisi della «scène lyrique» *La mort de Cléopâtre* e del saggio di Berlioz *Euphonia ou la ville musicale*.
  - *Il teatro immaginario di Berlioz*, programma di sala per il Teatro La Fenice, Venezia-Padova, settembre-ottobre 1997. Contiene i saggi di F. DELLA SETA, *L'Io in scena*, pp. 5-9; O. VISENTINI, *Un prix de Rome perduto: Herminie e Hic Hymaeneus erit: il quarto atto di Les Troyens*, pp. 20-24; O. VISENTINI, *Berlioz o dell'imprevisto in musica* (su: Overture dal *Benvenuto Cellini*, *La mort d'Ophélie*, *Marche funèbre d'Hamlet*, *Fantasia sur la Tempête*, *Harold en Italie*), pp. 29-31.



Hector Berlioz, caricatura. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).



Alphonse Legros (1837-1911). *Hector Berlioz*, circa 1860. Disegno a matita.



Jeffrey Tate.

---

## BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

### JEFFREY TATE

In breve tempo dal debutto in *Carmen* al Teatro dell'Opera di Göteborg nel 1978, Jeffrey Tate ha raggiunto una fama di respiro internazionale che lo ha portato recentemente a ricoprire i ruoli di Primo Direttore della English Chamber Orchestra e Primo Direttore Ospite dell'Orchestra Nazionale di Francia. Dopo aver ultimato gli studi in medicina all'Università di Cambridge, nel 1970 è entrato a far parte dell'organico del Covent Garden dove è rimasto fino al 1977 lavorando con celebri direttori d'orchestra quali Solti, Davis, Kempe, Kleiber e Pritchard e quindi, in qualità di assistente, con Boulez e con Karajan. Ha diretto nei più importanti teatri d'opera e nelle più prestigiose rassegne musicali: di ciò rimane testimonianza in una vasta produzione discografica. A Parigi ha condotto un'acclamata produzione dell'*Anello del Nibelungo* ed una nuova messa in scena del *Peter Grimes*, a Ginevra ha diretto *Orfeo ed Euridice* di Gluck e *Così fan tutte* al Festival di Aix-en-Provence. Nel marzo 1996 ha avuto l'onore di reinaugurare l'Opéra Palais Garnier di Parigi con un nuovo allestimento di *Così fan tutte* e nel settembre dello stesso anno è salito sul podio del Teatro Colón di Buenos Aires per *Walkiria*. Tra gli impegni più recenti segnaliamo *Parsifal* a Bonn, *L'olandese volante* a Roma e numerosi concerti in Europa ed in America alla testa di significative orchestre. A Venezia, regolarmente presente nelle ultime stagioni sinfoniche, dall'anno scorso ha assunto l'incarico di Primo Direttore Ospite.

### FANNY ARDANT

Figlia di un ufficiale di cavalleria, Fanny Ardant è nata e cresciuta nel Principato di Monaco. Trasferitasi ad Aix-en-Provence per studiare scienze politiche, ha coltivato la passione per la recitazione ed ha approfondito l'arte drammatica sotto la guida di Jean Périmony debuttando nel 1974. Ai primi anni '80 risale l'inizio della collaborazione professionale con François Truffaut, che la chiama ad interpretare *La femme d'à côté* [*La signora della porta accanto*] con Gérard Depardieu e *Vivement dimanche!* [*Finalmente domenica!*] con Jean-Luis Trintignant, film che l'hanno resa famosa in tutto il mondo. Divenuta una stella del firmamento cinematografico, Fanny Ardant recita in numerose pellicole – ricordiamo *Benvenuta* di André Delvaux (1983), *La famiglia* di Ettore Scola (1987), *Paura e amore* di Margarethe von Trotta (1988), *La cena* di Ettore Scola (2000) – lavorando al fianco di attori quali Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Giancarlo Giannini. La sua carriera si sviluppa parallelamente in chiave teatrale: tra i suoi ultimi impegni citiamo *Perséphone* di Stravinskij alla Scala, *Master class a Parigi* per la regia di Polanski, *Fedra*, *Le Square* (presentato a Roma l'estate scorsa). Fanny Ardant ha due grandi passioni: la musica classica e la letteratura.

### MAJELLA CULLAGH

Le prime opere che il soprano irlandese ha affrontato sono state *Elisir d'amore* (per la Royal Danish Opera e per Opera Ire-

---

land), *Le Comte Ory* (per il Glyndebourne Touring Opera), *Das Liebesverbot* di Wagner (per il Wexford Festival Opera), *Il flauto magico* (per Opera North), *Amadigi* di Händel (per il Covent Garden Festival, quindi a New York, a Lisbona e a Oporto), *Medea* di Gavin Bryar (nella prima britannica). Attiva in ambito oratoriale e concertistico, nonché sul fronte discografico (tra le sue incisioni ricordiamo *Zoraida di Granata* di Donizetti), recentemente Majella Cullagh ha impersonato Fiordiligi, Adina, Micaela e Donna Anna (a Regensburg e in una nuova produzione dell'Opera North).

HARALD QUAADEN

Conclusi gli studi in Olanda ed in Italia, ha incominciato ad esibirsi su molti palcoscenici europei interpretando un repertorio principalmente incentrato su Haydn, Mozart e Rossini, compositore indagato sia nei ruoli per tenore che in quelli per baritenore (Argirio in *Tancredi*, Leicester nell'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, Rinaldo in *Armida*). Recentemente invitato a cantare l'*Otello* di Rossini in Danimarca e a Varsavia (dove ha impersonato Argirio sotto la direzione di Zedda), Harald Quaa-den ha preso parte anche a molte opere barocche, stabilendo collaborazioni con prestigiosi direttori quali Zedda, Fischer, Preston. Grande attenzione dedica alle pagine oratoriali, spaziando da lavori barocchi a contemporanei.

ANDREW SCHROEDER

Compiuto un tirocinio alla Lyric Opera di Chicago e al Met di New York, Andrew Schroeder ha debuttato in vari teatri europei ed americani esibendosi nell'*Eugenio Onegin* alla English National Opera, in *Der Prinz von Homburg* di Henze a Spoleto, in *Carmen* (è stato Escamillo a Genova, alla Berkshire Opera, ad Amsterdam, in concerto sotto la bacchetta di Leonard Slatkin), nella *Carriera di un libertino* a Genova, in *Faust* a New Jersey e a Vancouver, in *Così fan tutte* al Kennedy Center, in *Ifigenia in Tauride* a New York, in *Billy Budd* a Tolosa, in *Capriccio* e *Romeo e Giulietta* (anche a Pargi), nelle *Nozze di Figaro* alla Utah Opera. Più recentemente ha cantato nella *Passione di San Matteo*, nel *Barbiere di Siviglia* in *Béatrice et Bénédict* di Berlioz in Francia.

GABRIELLA COSTA

Diplomata in pianoforte, ha intrapreso lo studio del canto con Sonja Stenhammar perfezionandosi poi in Olanda ed in Francia con Udo Reinemann ed Elly Ameling, in Italia con Carlo Bergonzi e Raimondo Mettre. Numerosi enti, festival e centri musicali hanno ospitato suoi recital, nei quali spesso propone musica moderna e d'avanguardia interpretando brani di Gian Francesco Malipiero, Schönberg, Nyman, Clementi. In ambito operistico ha cantato in *Rigoletto*, *Un Ballo in maschera* (a Parma con Campori), *Don Pasquale*, *Maria di Rohan* (al PalaFenice con Gelmetti), nel *Signor Bruschino*, nel *Matrimonio segreto* a Zurigo, nel *Barbiere di Siviglia* a Trie-

---

ste.

MARIA JOSÉ MONTIEL

Dal 1988 al 1991 lavora alla Staatsoper di Vienna al fianco di prestigiosi cantanti e rinomati direttori. Successivamente presenta il suo repertorio operistico, oratoriale e concertistico in varie sedi musicali in tutto il mondo. Nel 1996 canta nella *Vida breve* a Madrid (opera che in seguito ha proposto a Sydney, alla Carnegie Hall, a Montreal con Charles Dutoit), in *Carmen* ad Ottawa, in *Pepita Jimenez* a Barcellona e a Montpellier, nelle *Nuits d'été* di Berlioz. Successivamente è stata impegnata in numerose incisioni discografiche, in recital (anche insieme a Plácido Domingo, ad Alfredo Kraus e a Montserrat Caballé), nel *Requiem* di Fauré, nei *Racconti d'Hoffmann*.

ROBERT GIERLACH

Le vittorie nel «Viotti» di Vercelli e nel «A. Kraus» di Las Palmas gli hanno spalancato le porte di un'interessante carriera. Dal 1993 il basso svolge infatti un'intensa attività in tutta Europa. Ha cantato nell'*Holocaust Cantata* diretta da Menuhin, in *Krol Roger* con Dutoit a Parigi e con Rattle a Londra e a Salisburgo, in *Otello* a Bologna sotto la bacchetta di Thielemann, nella *IX Sinfonia* di Beethoven diretta da Jurowski (in seguito a Dresda con Plasson), in *Don Giovanni* a Marsiglia con Desderi, nell'*Oriente* al Teatro Goldoni di Venezia, in *Maria di Rohan* al PalaFenice (dove l'an-

no scorso si è esibito nelle *Nozze di Figaro*), nella *Cenerentola* all'Opera di Roma, in *Tatiana* di Corghi alla Scala.

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

*presidente*

Paolo Costa

*consiglieri:*

Giancarlo Galan

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

---

*segretario*

Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

*presidente*

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

---

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---

*direttore musicale*  
Isaac Karabtchevsky

---

*segretario generale*  
Tito Menegazzo

*direttore del personale*  
Paolo Libettoni

*direttore dell'organizzazione scenica e tecnica*  
Giuseppe Morassi

*segretario artistico*  
Sandra Pirruccio

*capo ufficio stampa e relazioni esterne*  
Cristiano Chiarot

---

*fotocomposizione e scansioni immagini* Texto - Venezia

*stampa* Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

*Supplemento a: LA FENICE*  
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
*dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa*

*finito di stampare nel mese di marzo 2001*

---

---

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

*direttore principale*

JEFFREY TATE

*primo direttore ospite*

MAESTRI COLLABORATORI

*direttore musicale di palcoscenico*

Giuseppe Marotta \*

Silvano Zabeo \*

*maestri di sala*

Stefano Gibellato \*

Roberta Ferrari ♦

*Violini primi*

Roberto Baraldi •  
Mariana Stefan •  
Nicholas Myall  
Mauro Chirico  
Andrea Crosara  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Gisella Curtolo  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Pierluigi Pulese  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

*Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Enrico Enrichi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Roberto Zampieron

*Viole*

Alfredo Zamarra •  
Elia Vigolo • ♦  
Elena Battistella  
Antonio Bernardi  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Paolo Pasoli  
Stefano Pio  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato  
Filippo Milani ♦  
Alessandro Savio ♦

*Violoncelli*

Luca Pincini •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Marco Trentin  
Maria Elisabetta Volpi  
F. Dimitrova Ivanova ♦  
Daniela Condello ♦

*Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Alessandro Pin  
Denis Pozzan ♦

*Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi

*Ottavino*

Franco Massaglia

*Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi

*Corno inglese*

Renato Nason

*Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

*Clarinetto basso*

Renzo Bello

*Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Dario Marchi •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

*Controfagotto*

Fabio Grandesso

*Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga  
Loris Antiga ♦

*Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto

*Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Federico Garato  
Claudio Magnanini  
Maurizio Meneguz ♦

*Tube*

Alessandro Ballarin  
Roberto Ronchetti ♦

*Timpani*

Roberto Pasqualato •

*Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Claudio Tomaselli ♦

*Arpe*

Brunilde Bonelli • ♦  
Antonella Ferrigato ♦

*Pianoforti e tastiere*

Carlo Rebeschini •

*Chitarra*

Andrea Manafra ♦

• prime parti  
♦ a termine  
\* collaborazione

---

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI

*direttore del Coro*

Alberto Malazzi

*altro maestro del Coro*

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Manuela Schenale  
Rossana Sonzogno

### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo  
Elisabetta Gianese  
Kirsten Löell Lone  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Paola Rossi  
Claudia Clarich ♦  
Francesca Poropat ♦  
Orietta Posocco ♦  
Cecilia Tempesta ♦  
Laura Zecchetti ♦

### *Tenori*

Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Domenico Altobelli ♦  
Dario Meneghetti ♦  
Luigi Podda ♦  
Bo Schunnesson ♦

### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giaccon  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette  
Paolo Bergo ♦

♦ a termine

---

---

## AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile allestimenti scenici</i> Massimo Checchetto ♦	<i>altro direttore di palcoscenico</i> Lorenzo Zanoni ♦
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile falegnameria</i> Adamo Padovan	
<i>responsabile ufficio segreteria artistica</i> Vera Paulini	<i>responsabile ufficio promozione e decentramento</i> Domenico Cardone	
<i>responsabile tecnico</i> Marco Buranelli ♦	<i>responsabile archivio musicale</i> Gianluca Borgonovi	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio produzione</i> Lucia Cecchelin	<i>responsabile ufficio ragioneria e contabilità</i> Andrea Carollo	<i>responsabile ufficio personale</i> Lucio Gaiani

### *Macchinisti*

Bruno Bellini  
Vitaliano Bonicelli  
Roberto Cordella  
Antonio Covatta  
Dario De Bernardin  
Paolo De Marchi  
Luciano Del Zotto  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Roberto Mazzon  
Andrea Muzzati  
Pasquale Paulon  
Roberto Rizzo  
Stefano Rosan  
Paolo Rosso  
Francesco Scarpa  
Massimo Senis  
Federico Tenderini  
Enzo Vianello  
Mario Visentin  
Fabio Volpe

### *Manutenzione*

Umberto Barbaro  
Giancarlo Marton

### *Elettricisti*

Fabio Baretin  
Alessandro Ballarin  
Alberto Bellemo  
Andrea Benetello  
Michele Benetello  
Marco Covelli  
Cristiano Faè  
Stefano Faggian  
Euro Michelazzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Paolo Padoan  
Costantino Pederoda  
Marino Perini  
Teodoro Valle  
Giancarlo Vianello  
Massimo Vianello  
Roberto Vianello  
Marco Zen  
Giuseppe Bottega ♦

### *Sarte*

Bernadette Baudhuin  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Rosalba Filieri  
Elsa Frati  
Luigina Monaldini  
Sandra Tagliapietra

### *Attrezzisti*

Sara Bresciani  
Marino Cavaldoro  
Diego Del Puppo  
Salvatore De Vero  
Nicola Zennaro  
Oscar Gabbanoto  
Vittorio Garbin

### *Scenografia*

Giorgio Nordio  
Marcello Valonta

### *Addetti orchestra e coro*

Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Cristiano Beda

### *Servizi Ausiliari*

Stefano Callegaro  
Walter Comelato-  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich

### *Biglietteria*

Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Lorenza Pianon

### *Impiegati*

Gianni Bacci  
Simonetta Bonato  
Luisa Bortoluzzi  
Elisabetta Bottoni  
Giovanna Casarin  
Giuseppina Cenedese  
Antonella D'Este  
Alfredo Iazzoni  
Stefano Lanzi  
Renata Magliocco  
Santino Malandra  
Luisa Meneghetti  
Fernanda Milan  
Barbara Montagner ♦  
Elisabetta Navarbi  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Cristina Rubini  
Susanna Sacchetto  
Daniela Serao  
Gianfranco Sozza  
Alessandra Toffolutti ♦  
Francesca Tondelli  
Anna Trabuio ♦  
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine



La sala del Teatro La Fenice dopo il restauro del 1854.