

L'intermezzo sinfonico dei *Troyens*: questioni storiche, musicali e drammaturgiche

Maurizio Biondi

1. Opera e modello letterario

Berlioz trasse il libretto dei suoi *Troyens* direttamente dall'*Eneide* di Virgilio rielaborando temi del poema emblematici quanto diversi: la caduta di Troia e l'amore tra Enea e Didone. Nell'opera i due momenti si trovano direttamente affiancati, tanto che alla notturna scena di suicidio che conclude l'episodio troiano (nn. 14-16) segue e si contrappone — con netta frattura narrativa, ma simbolica integrazione di opposti — la solare cerimonia che apre l'episodio cartaginese (nn. 17-23). In questa fusione veramente atipica di episodi relativamente indipendenti potrebbero essere intervenuti, tra gli altri, due fattori complementari: da una parte, l'impossibilità di ritagliare dall'enorme e composita materia letteraria un segmento più ampio e continuo, dall'altra, il desiderio di superare la secolare tradizione operistica — a Berlioz nota almeno nell'esempio della *Didon* di Piccini¹ — che riduceva il soggetto virgiliano alla sola storia d'amore del IV libro. Nei *Troyens* la vicenda di Enea e Didone appare reintegrata in un più vasto contesto epico, accanto a quelle di altri personaggi e di interesse collettivo, quale espressione del grandioso e sovraindividuale tema del *fatum*. Proprio nel frammentario accostamento di momenti irrelati l'opera si delinea come un tentativo di interpretazione globale del poema.

Al tempo stesso la scelta del dittico prefigura il carattere eterogeneo e discontinuo della rielaborazione librettistica, la particolare dialettica di rispetto e riformulazione del modello letterario che caratterizza tutta l'opera e trova emblematica espressione nel trattamento di un decisivo passaggio del IV libro: la caccia reale durante la quale Giunone, in accordo con Venere, scatena una violenta tempesta allo scopo di far smarrire Enea e Didone e costringerli a cercare rifugio in una grotta dove, per propiziatorio intervento divino, diverranno amanti. Berlioz interpretò questa particolare scena di caccia — priva di spunti dialogici, ma densa di suggestioni e di risonanze simboliche — nella forma di un intermezzo sinfonico precisamente correlato a un'azione scenica: si tratta della celebre pantomima *Chasse Royale et Orage*. Il quadro, che inizialmente apriva il IV atto, mutò poi forma e collocazione all'interno dei *Troyens à Carthage* (la versione parziale presentata nel 1863 al Théâtre-Lyrique) per poi scomparire dopo la prima non senza aver attirato il giudizio negativo di gran parte della critica per l'assenza di un fondamentale mezzo di espressione teatrale: il canto dei personaggi.²

L'atipico ricorso a un intermezzo pantomimico non è spiegabile solo come adesione al modello letterario, dato che all'inclusione del passo virgiliano si accompagnò una radicale riformulazione dell'originale contesto narrativo. Se nell'*Eneide* la festa alla corte di Didone e la caccia reale stabiliscono gli estremi di una parabola consequenziale, nei *Troyens* il dialogo della regina con la sorella (n. 24) precede l'arrivo di Enea, l'incontro dei futuri amanti trapassa direttamente nell'allegoria erotica (nn. 28-29), mentre la festa, con la sua atmosfera di inquietudine e di passione inespressa, si colloca alla fine (nn. 32-37), in una sorprendente inversione concepita forse per risolvere il carattere metaforico della caccia nell'eloquenza della parola cantata. La scena d'amore che Virgilio "aveva dimenticato"³ — e che Berlioz derivò dal *Merchant of Venice* di Shakespeare — assunse il ruolo di vincolante momento narrativo, collocato strategicamente alla fine dell'atto come culmine dell'accumulo tensivo dei numeri precedenti, mentre la caccia perse il carattere di netta cesura tra un 'prima' e un 'poi', per diventare momento quasi accessorio, incuneato verticalmente nella vicenda a causa anche dell'eliminazione di quel dialogo tra Venere e Giunone che in Virgilio introduce e giustifica compiutamente l'evento. Una stessa mancanza di connessioni è evidente rispetto alle scene successive: la precipitazione tragica che nel poema segue il congiungimento degli amanti non era confacente al ritmo narrativo dell'opera e venne differita dal momento evasivo del balletto tradizionalmente richiesto nel IV atto di un *grand-opéra*.

Si potrebbe però dire che le cosmiche e sconvolgenti conseguenze dell'amore erano già state sviluppate nella scena che vede Enea e la sua armata lanciarsi in difesa di Didone contro l'orda del pretendente dinastico Iarba (n. 28): un passaggio ideato da Berlioz allo scopo di avvolgere l'incontro dei futuri amanti nella vorticosità di un finale d'atto, ma che non manca di connessioni con il modello letterario. La *Renommée* che all'indomani della vittoria diffonderà "au loin la honte et la mort d'Iarbas" discende direttamente dalla *Fama*, il mostro alato che in Virgilio porta la notizia del congiungimento silvano degli amanti fino al re numida, accendendone l'ira e innescando la catena di eventi che porterà alla morte di Didone (*Eneide*, V, 173 sgg.). Oltre al preciso riferimento testuale anche la musica rimanda al poema nello svelare l'implicazione tragica che si cela dietro il tono positivo degli avvenimenti, collegando così scena guerresca e caccia reale nella rappresentazio-

ne di uno stesso evento 'fatale': l'annodarsi apparentemente glorioso, ma in realtà funesto, dei destini di Enea e Didone. Diverse sono la sostanza e l'angolatura dei momenti, ma simile è la collocazione dell'amore in un contesto dilatato e in una situazione di estremo allarme, come simile è il ruolo di interferenza del commento musicale rispetto alla piena affermatività degli eventi scenici.⁴ E nel rappresentare il tema di fondo del *fatum*, questi due tumultuosi quadri di massa inscenati sullo sfondo di una idealizzata natura mediterranea sembrano anche rivisitare immagini e atmosfere degli ultimi libri dell'*Eneide*, di quell'episodio italiano che, seppure escluso dal libretto, faceva parte della vertiginosa esperienza infantile posta all'origine dell'opera:

[...] L'immaginazione mi circondava di tutti i miei eroi troiani e latini: l'infelice Turno che più di tutti mi spezzava il cuore, il buon re Latino, Lavinia così rassegnata e ancora tutte queste armi luccicanti nelle quali vedevo riflettersi il sole d'Italia attraverso nuvole di polvere.⁵

2. Temporalità

Il tentativo di interpretare la caccia nel diverso contesto operistico non può ignorare la problematica disarticolazione temporale del materiale narrativo, per la quale il successivo incontro tra Enea e Didone sembra prescindere talmente dal cruciale evento erotico da poterlo precedere, come di fatto avviene nell'*Eneide*. Anche nell'opera la festa riflette una situazione *in fieri*: l'amore muove gradualmente al suo disvelamento lirico attraverso i tre grandi numeri conclusivi dell'atto, intensificando retroattivamente il senso della caccia quale evento 'incapsulato', che non deriva da alcuna premessa e, di fatto, non produce alcuna conseguenza. Peraltro, la soluzione alternativa, spesso adottata in passato, di collocare l'intermezzo *dopo* il duo d'amore appare impraticabile a fronte non solo della chiara volontà dell'autore, ma anche di un contesto drammaturgico che con l'apparizione finale di Mercurio esclude un qualsiasi ritorno alla celebrazione degli amori regali, e questo nonostante il dio non affronti direttamente l'eroe (come avviene in Virgilio) e il suo appello *Italie!* — lanciato mentre gli amanti si allontanano estatici e ignari sullo sfondo — si indirizzi, per così dire, esclusivamente al pubblico. Basta lo sconvolgimento davvero tellurico del commento orchestrale a definire, nella coscienza dello spettatore prima che in quella dei personaggi, la fine dell'idillio e il consegnarsi irrevocabile alla tragedia finale.

Nella ricerca di un nesso vincolante Ian Kemp coglie nell'inversione di caccia e festa un tentativo di trasformare il momento erotico da innesco del disastro a esaltante premessa della dimensione sublime e idealizzata del duo,⁶ senza considerare come, accanto agli aspetti radiosi e vitalistici, l'intermezzo mantenga — nell'espressione tesa e inquietante della caccia e della tempesta, nell'esasperata violenza del suo climax — il significato virgiliano di accadimento gravido di negatività: "Ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit" (IV, 169). Indifferente al problema della consequenzialità è invece l'idea espressa da Charles Beyé della sintesi di opposti:

una duplice e speculare rappresentazione dell'amore — realizzata una prima volta con mezzi atipici e in una forma tanto allegorica quanto fortemente 'fisica', e una seconda con mezzi tradizionali e in una forma tanto diretta quanto sublimata — che rende caccia e festa momenti di un insieme aperto, *mostrati* in ordine sparso, piuttosto che *narrati* in logica successione.⁷

Tuttavia, l'ipotesi di una drammaturgia per pannelli chiusi e slegati si applica con difficoltà all'intera opera, dimostrando come il momento dell'amore tra Enea e Didone sia una sorta di *enclave*, nella quale, all'opposto del travolgente dinamismo di certi episodi troiani, viene portata all'estreme conseguenze una staticità propria dell'edenico mondo cartaginese fin dalle scene celebrative dell'inizio del III atto. In molti altri luoghi dell'opera, il senso di stringente processualità, di divenire immanente è tanto forte da aver spinto Paul Robinson a leggere l'intera opera come inconsapevole raffigurazione dell'idea hegeliana della storia, pur includendo l'atemporalità come antitesi dialettica: l'amore si configura come forza antistorica per eccellenza, desiderio di immutabilità, dissolvimento del *telos* e della volontà eroica.⁸ Al martellante ritmo della tragedia troiana si sostituisce la letargica e incosciente dissipazione temporale della festa cartaginese, in una progressiva inerzia che conferisce massima intensità all'apparizione finale di Mercurio: ritorno traumatico del "principio storico" (Robinson) e compimento della "strategia locale" di accumulare numeri chiusi, statici e contemplativi, in vista di uno sconvolgente tracollo finale.⁹ A monte di questa cesura l'estasi erotica degli amanti è insieme culmine e arresto del divenire drammatico: evento cruciale e libera divagazione si fondono in una soluzione intrinsecamente ambigua che scardina l'ordinata temporalità del dramma.

3. Visione

Considerando i *Troyens* nel loro insieme Ernest Newman si chiedeva in che misura l'opera riuscisse a esprimere una tematica filosofica di fondo, un'idea riassuntiva dei suoi momenti: il termine di paragone era la *Tetralogia* di Wagner.¹⁰ Pur individuando una certa coesione architettonica la sua impressione era che la forza del lavoro stesse non nella rappresentazione di un tema unificante, bensì nella capacità di rendere intenso il singolo frammento, di trascrivere le specifiche suggestioni di figure, gesti, scenari, grazie a un'ispirazione di natura essenzialmente *visuale* dalla quale, però, deriverebbe un limite nella resa di contenuti di fondo. Già Wagner aveva espresso analoghe riserve: "Berlioz ha magnificamente prestato attenzione alle cose visuali [...] riflette il mondo intero, seppure le sue impressioni non sono troppo profonde, è uno specchio, ma uno specchio piccolo e infranto"; della natura "non ne ha colto l'anima, ma ne ha ascoltato attentamente gli accenti, ha saputo rendere l'atmosfera dei paesaggi".¹¹

Da una diversa prospettiva la capacità di circoscrivere tematiche di fondo si potrebbe invece collegare proprio

alla visionaria frammentarietà di certe scene e, in particolare, a certe soluzioni pantomimiche cariche, nella loro atipicità, di intensi sottintesi. Non si tratta propriamente di un'antitesi del numero vocale, quanto della più compiuta espressione di una generale tendenza a interpretare i contenuti narrativi come momenti autonomi, sciolti da un vincolante legame con l'intreccio e le situazioni contingenti: un gesto di astrazione e di assottigliamento di situazioni e personaggi. Più che un desiderio di negare al canto una centralità che nell'opera resta indiscutibile, la pantomima esprime una certa inclinazione a sottrarre carattere argomentativo all'azione drammatica, a cristallizzare l'evento in *figura*. Di queste scene visionarie la tradizionale forma chiusa è il presupposto essenziale, poiché garantisce una sorta di piedistallo dal quale il momento emblematico si mostra con la massima evidenza; ed è per questo che anche quando tali momenti sono calati in complessi scenici continui, il loro carattere di giustapposizione contrastante evidenza, più che mai, che si tratta di "quadri musicali autonomi attraverso il cui accumulo si costituisce l'intero affresco".¹² Momento chiuso per antonomasia, la pantomima veicola un particolare senso di contemplazione statica, atemporale, e ciò intensifica l'evento non solo nella sua evidenza fisica, ma anche nella sua significazione recondita. Nelle scene di Andromaca (n. 6) e della caccia, dove la presenza del *fatum* sembra farsi più intensa che mai, la perdita del canto mostra personaggi che non agiscono ma sono agiti. Il destino avvolge questi momenti con un'assolutezza che tronca ogni possibile discorsività e fa delle figure umane gli emblemi muti di un tema metafisico di fondo. L'espressione di un retroterra protervo e indecifrabile è eloquente proprio perché allusiva, sottratta all'univocità della parola. Forma riflessa e riflessiva, veicolo di significati esterni, la pantomima appare il mezzo attraverso cui l'autore, in quanto voce narrante, interviene a commentare gli eventi: in questo senso la si può considerare come espressione tipica di teatro epico.

Se la critica del 1863 poté deplorare l'assenza di un duo nella grotta basato sui laceranti dilemmi dei protagonisti,¹³ la peculiarità della scelta berlioziana fu proprio quella di evitare il grande confronto tragico, intriso di estasi e angoscia, affidandosi alla soluzione allegorica del modello letterario, priva di qualsiasi evidenza psicologica e sentimentale. Nella scelta di quest'ottica distanziante, lo stesso svolgersi dell'azione, elemento essenziale della pantomima, finisce per annullarsi: i movimenti vorticosi delle masse, gli sconvolgimenti naturali si immobilizzano; gesti ed eventi di congesta intensità diventano posa e sfondo, al pari che nella pittura di David, Delacroix e Géricault. L'intermezzo suggerisce come certi luoghi del poema, prima di convertirsi in scene d'opera, fossero esistiti a modo di quadri di un privato museo mentale: il musicista che pure diceva di non intendersi affatto di pittura e di essere "poco sensibile alla bellezza convenzionale"¹⁴ celava nella sua inclinazione alla pantomima una ideale propensione figurativa. Si potrebbe ricordare il caso del quintetto (n. 35) ispirato dal quadro di Pierre-Narcisse

Guérin *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie*, ma un esempio forse ancora più rivelatore lo fornisce il passo di una lettera, scritta alla principessa Sayn-Wittgenstein durante la composizione dell'opera, che mostra come il musicista tendesse a estrapolare dalla materia letteraria singole immagini per convertirle in assoluti momenti visionari:

Sono rapito da una frase di padre Nestore nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare. Rileggo questa incredibile caricatura dell'*Iliade*, nella quale tuttavia Shakespeare ha fatto Ettore più grande di quanto non lo fece Omero. Nel rendere omaggio alla sublime generosità del difensore di Troia, Nestore racconta quante volte lo aveva visto in battaglia, per risparmiare la folla dei soldati greci sbroggata al suo irrompere e incapace di resistergli, passare sfolgorante sul suo carro, levando in aria la spada per non colpire quegli sventurati. Era, dice il vecchio Nestore, simile a un Giove dispensatore di vita. Che quadro farei di tutto ciò se fossi un grande pittore! Mio Dio, com'è bello! [...] Quando mi imbatto in simili passi, ho l'impressione che il cuore mi vada in pezzi...¹⁵

4. Scenario e azione

La fedeltà con cui alcuni particolari sono ripresi alla lettera da Virgilio mostra con quanta forza la suggestione visuale potesse agire sul musicista: il passaggio di Ascanio al galoppo, il calare delle tenebre durante la tempesta, la fuga dei cacciatori. Ma nell'insieme ha ragione David Cairns nel dire che lo scenario originale, con i suoi picchi rocciosi e le sue capre selvatiche, è troppo aspro e arido per aver ispirato questo immaginifico scorcio di foresta vergine africana, che parrebbe piuttosto discendere dalle suggestioni della pittura neoclassica in una combinazione "della grandeur, dell'universalità e della forma dinamica di Poussin, con la numinosa chiarezza e il senso di età dell'oro di Claude".¹⁶ Dal trasognato splendore estivo della campagna cartaginese attraversata da Enea nel suo cammino verso la città (*Eneide*, I, 430), al Lazio arcaico degli ultimi libri del poema, alle impressioni paesaggistiche del viaggio in Italia, a un *Midi* francese evocato da una melodia di possibile derivazione provenzale (cfr. nota 35), un insieme di riferimenti letterari e autobiografici sembra convergere in questo scenario naturale, creando uno sfondo volutamente indefinito contro il quale si staglia una immagine mitologica di precisa funzionalità pantomimica: la scena di due naiadi che vengono a bagnarsi in un bacino prima di fuggire spaventate ai primi richiami della caccia.

Nella sua recensione del 1863 il critico del *Figaro* aveva letto nell'omissione della scena virgiliana della partenza dei cacciatori i limiti di un musicista incapace di dare vita a un momento di classica eleganza e compostezza, e smanioso solo di immergersi nell'orgia fonica del temporale,¹⁷ ignorando come il momento delle naiadi potesse essere stata concepito proprio per rimpiazzare (senza richiedere un cambio di quadro) il passo letterario omissivo. L'aura radiosa che nel poema avvolge i preparativi mattutini della caccia appare ricreata nell'intermezzo con il risveglio della foresta e il bagno delle creature silvane: momenti similmente arcani, posti a evocare il mondo antico e mitico di Virgilio, e a stabilire, simil-

mente alla *Calme* di gluckiana memoria (inizio di *Iphigénie en Tauride*), un termine di contrasto per lo scatenamento centrale. Inoltre, la scena iniziale assolve al bisogno di arricchire un nucleo rappresentativo in sé estremamente esile, dato che l'ingresso di Enea e Didone nella grotta — cuore dell'intera azione pantomimica, attorno al quale tutto gravita come preparazione e commento — è un evento che, al contrario dello svilupparsi lento e avvolgente della scena di Andromaca, si consuma in pochi istanti.

Dopo la scena delle naiadi Berlioz sostanzialmente l'azione pantomimica con il movimento dei cacciatori e il corredo degli effetti naturalistici della tempesta, fino al punto culminante dell'invisibile congiungimento carnale che fauni, satiri e silvani, armati di rami accesi, vengono a celebrare selvaggiamente con le loro "danze grottesche", nel buio della tempesta, tra cascate d'acqua e altri scatenamenti naturali. Le figure mitologiche sono impersonate anche da coristi, così da poter sottolineare la crucialità del momento con la riproposizione del ciclico appello *Italie!* e con le paniche grida inarticolate direttamente ispirate da Virgilio: "fulsere ignes et conscius aether / Conubiis summoque ulularunt vertice nymphae." (V, 161). Mentre in una seconda versione dell'intermezzo (cfr. nota 20) le naiadi riappaiono dopo il temporale, nella versione originale (oggi ristabilita) una fitta coltre di nuvole viene a coprire interamente la scena e non si dissipa che nelle battute finali, per restituire brevemente la contemplazione del sereno e disabitato scenario iniziale. Si tratta di una soluzione ardita e suggestiva che eliminando sorprendentemente l'azione, cioè il presupposto stesso della pantomima, pone un ultimo e decisivo accento su un fondamentale 'protagonista' della *Chasse*: il paesaggio antico.

5. Spazialità

La sovrabbondanza di effetti scenici, criticata da molte recensioni del 1863, si può interpretare sia come trasfigurazione 'romantica' del quadro antico, sia come tentativo di emulare la grandiosità del modello: una fantasmagoria visiva parallela a quella sonora. Tuttavia, la scena fissa rendeva difficile riprodurre il taglio 'cinematografico' della narrazione virgiliana, il suo modo di muoversi dinamicamente attraverso eventi e scenari, così come altri momenti dell'opera — l'introduzione del cavallo e la caduta di Troia — avevano posto in modo critico il problema di trasporre sul palcoscenico azioni altrettanto caleidoscopiche. Ed è significativo come in tutti questi casi la difficoltà fu affrontata ricorrendo a strumenti posti sul palco, dietro le quinte, quasi a creare attraverso la spazializzazione delle fonti sonore una ideale dilatazione dei confini visivi.

Nel caso della *Chasse* si trattò di quattro fanfare di caccia, tre delle quali affidate ai saxhorns: gli strumenti inventati da Sax solo nel 1845 e alla cui timbrica avveniristica, non ancora addomesticata dalla tradizione, fu affidato il compito di ricreare una dimensione antica ed esotica. In sintonia con un'assolutizzante concezione del

suono, l'estrema modernità tecnica proiettata verso un futuro utopico (quello prefigurato nell'invenzione letteraria di Euphonia),¹⁸ si fuse con un'immaginaria archeologia musicale, intesa anch'essa come evasione dal presente e dalla storia, ma nell'opposta direzione del più favoloso e irrecuperabile passato mitico. Più concretamente, questi strumenti — che il musicista definì stare alle altre voci dell'orchestra "come un cannone sta a un fucile"¹⁹ — risolsero il problema di bilanciare le fonti lontane con le torrenziali masse sonore prodotte dall'orchestra nel punto culminante della tempesta, tanto che l'impiego dei corni — indicato come alternativa, e oggi reso obbligatorio dall'obsolescenza dei saxhorns — sembra problematico a causa della limitata sonorità di questi strumenti. Berlioz non poté verificare questa soluzione di ripiego, dato che le uniche esecuzioni della *Chasse* a cui poté assistere furono quelle di una seconda versione, adeguata alle limitate possibilità del Théâtre-Lyrique, nella quale gli squilli venatori sono reintegrati in orchestra e affidati a strumenti ordinari.²⁰ A proposito di questo arrangiamento Kemp cita l'eliminazione della terza fanfara per mostrare come in quel particolare punto l'accompagnamento sia così significativo da rendere inessenziale il tema stesso,²¹ seppure non si possa escludere che il taglio rappresenti una mera semplificazione, motivata dalla difficoltà di eseguire correttamente la battuta ternaria della fanfara contro il tempo binario di base.

La stessa eliminazione degli strumenti sul palco è una questione aperta: affermando che si tratta di una modifica poco rilevante si dimentica come Berlioz avesse incluso il *punto di partenza* dei suoni tra le fondamentali risorse compositive, accanto a ritmo, armonia, timbro.²² A differenza dei grandi contesti ritualistici del *Requiem* e del *Te Deum*, il vincolante luogo teatrale non aveva consentito un estensivo sfruttamento del principio, ma nella *Chasse* la spazialità mostra una più sostanziale implicazione compositiva, poiché dalla diversificazione tra fossa e palcoscenico scaturisce l'idea base del brano: la contrapposizione tra il tessuto orchestrale — continuo e integrato, ma anche sostanzialmente atematico — e le libere e intermittenti irruzioni delle fanfare che si incastonano nella struttura sinfonica senza dare luogo a sviluppi. (Il fatto però che il carattere 'esterno' delle fanfare sia in primo luogo di natura strutturale non esclude il ricorso alla spazializzazione come mezzo per realizzare in modo più pregnante l'idea compositiva.)

Dal punto di vista dell'autore è difficile dire quanto la seconda versione sia un soddisfacente compromesso o piuttosto una totale capitolazione, anche perché se in certi casi una minima alterazione viene lamentata come responsabile del crollo totale di un'idea, in altre modifiche sostanziali sono accettate senza sforzo per far fronte a necessità contingenti.²³ E mai come nel caso dei *Troyens* quest'ambivalenza appare tanto evidente, sostanziata com'è da sentimenti di estremo orgoglio artistico e di estrema disillusione esistenziale, al punto da affiancare annotazione che vietano ogni libertà nei recitativi²⁴ ad altre che autorizzano tagli sconcertanti:

Nel caso in cui il teatro non fosse abbastanza grande da permettere una messinscena animata e grandiosa di questo intermezzo, se non si potesse disporre di coriste che attraversino la scena a chioma sciolta, e di coristi travestiti da fauni e da satiri che si abbandonino a salti grotteschi al grido di *Italie!*, se i pompieri avessero paura del fuoco, i macchinisti paura dell'acqua, il direttore paura di tutto, e soprattutto se non fosse possibile cambiare la scena abbastanza rapidamente prima del terzo atto, allora questa sinfonia dovrà essere soppressa.²⁵

6. Pantomima o sinfonia?

L'annotazione non è che il riflesso cupamente ironico della prima del 1863: proprio a causa del lunghissimo cambio di scena e del mediocre allestimento, Berlioz si era risolto a eliminare la *Chasse*, senza prendere in considerazione la versione sinfonica annunciata invece dalla stampa.²⁶ Il compromesso fatto per le fanfare sul palco non fu ripetuto per la pantomima: la perdita della scena equivalse *tout court* alla perdita dell'intermezzo. In quell'occasione Joseph d'Ortigue, uno dei pochi ammiratori incondizionati del brano, criticò la scelta muovendo una contestazione di ordine generale che è anche la prima di una lunga serie di prese di posizione in favore di un impiego sinfonico:

A quanto sembra Berlioz ha ritenuto che questa sinfonia sarebbe stata incomprensibile senza la fantasmagoria della scena. Quando dunque recederà dall'errore (errore unicamente del suo spirito) di pensare che una sinfonia abbia bisogno di un programma?...²⁷

Se a fronte della chiara volontà dell'autore la questione della veste esecutiva, come quella della collocazione, sarebbe priva di fondamento, la sua tenace sopravvivenza sembra evidenziare l'esistenza di un sottostante problema estetico. Nello scontrarsi di posizioni a favore ora dell'impiego pantomimico, ora di quello sinfonico, un primo ribaltamento di fronte avvenne già nel 1892 con il successivo allestimento parigino dei *Troyens à Carthage*, quando autorevoli berlioziani come Julien Tiersot e Adolphe Jullien si mostrarono concordi nel criticare l'esecuzione della *Chasse* a sipario chiuso,²⁸ e lo stesso Paul Dukas ebbe modo di sottolineare come un vivido *tableau* teatrale fosse stato così trasformato in un "poema sinfonico piuttosto incomprensibile", al pari di quanto sarebbe accaduto alla scena demonica del *Freischütz* privata della sua controparte visiva.²⁹

Negli orientamenti più recenti la critica è tornata tendenzialmente a favorire la versione sinfonica, come mostra una recensione del celebre allestimento del Covent Garden (1969) nella quale Martin Cooper venne a sostenere l'intrinseca non rappresentabilità dell'intermezzo, la sua analogia con le visioni puramente mentali della sinfonia *Roméo et Juliette*, il suo esemplificare l'impossibile collimazione tra la poetica di Berlioz e il mezzo operistico.³⁰ In generale è tipica di un filone critico moderno l'idea che la messinscena della *Chasse* sia un'intrusione indebita, un indebolimento di una forma musicale in sé compiuta e autonoma; e già Newman, dopo la rappresentazione di Glasgow del 1935, si era convinto della superiorità della versione sinfonica, considerando la componente pantomimica

un intralcio alla comprensione dei valori puramente musicali.³¹

Di fronte alla stretta correlazione scenico-musicale — che secondo Hugh Macdonald fa dell'intermezzo "il brano più teatrale dell'intera opera"³² — questa sorta di conflitto tra forma e funzione non sembrerebbe aver fondamento, ma la difficoltà in un certo senso sta proprio nell'evidenza del nesso: la capacità mimetica della musica è giudicata fuorviante. Per questo, anche se le attuali risorse scenotecniche sembrano in grado di rendere puntualmente le complesse e dettagliate didascalie sceniche, proprio il loro accresciuto realismo accentua il rischio che il 'doppiaggio' visivo risulti esteticamente grossolano. Né agevoli risultano le interpretazioni stilizzate e simboliche, considerato come la scena reclami la stessa energia cinetica, la stessa necessità e icasticità degli accadimenti sonori. Se non si intende corredare del loro equivalente visivo la cavalcata, la pioggia, le cascate, il fulmine, e ogni altro evento così inequivocabilmente suggerito dalla musica, si resta con in mano un imbarazzante repertorio di figure difficilmente rielaborabile in altre forme. Il vincolante sistema di corrispondenze creato da Berlioz può essere problematico sia che si accetti, sia che si tenti di eluderlo.

7. Tematica

L'idea della *Chasse* quale forma 'unica', originale e compiuta proiezione di specifici materiali compositivi, spinse Newman a tralasciare funzioni e correlazioni esterne: l'invenzione musicale, pur destinata alla scena, non ne dipende in modo vincolante e anzi tende a esistere autonomamente da essa.³³ Tuttavia già il semplice ventaglio tematico — così caratterizzato scenicamente da prestarsi a una titolazione di comodo — mostra come le funzioni rappresentative siano così integrate a quelle musicali da formare un nesso inscindibile. Questo è evidente fin dal tema iniziale, lo *scenario* (1-8), che assolve a un compito 'paesaggistico' attraverso una specifico assetto compositivo, strutturalmente integrato. La trattazione fugata del tema esprime luminosità sorgiva, crescente animazione mattutina (vedi il risveglio primaverile all'inizio della *Damnation de Faust*), anche se il procedimento manca di una reale sostanza polifonica e svolge una semplice funzione ordinatrice: come se le imitazioni fungessero da netto contorno che delimita i 'suoni di natura' dei legni, gli effetti sfumati e atmosferici dell'armonia cromatica, delle sincopi e dei tremoli.

Il fugato — in Berlioz "colore espressivo, analogo al grottesco o al caratteristico"³⁴ — qui fa anche parte di un insieme di contrasti (cromatismo, contrappunto e archi in opposizione a diatonismo, omofonia e legni) predisposto per la successiva apparizione della semplice melopea delle *naiadi* (30-43). Il fatto che questo tema sia stato ricondotto alla sfera del canto popolare (il provenzale *O Magali*)³⁵ o anche a una tradizione settecentesca di musica pastorale³⁶ evidenzia lo stesso carattere di citazione, di inclusione compositiva, già proprio del fugato. L'espressione di quiete bucolica e innocenza ori-

ginaria si affida a un disegno rudimentale, nel quale, tuttavia, l'irregolarità e l'asimmetria dell'armonia evidenziano il tipico paradosso che in Berlioz lega la ricerca di primitivismo a studiati calcoli compositivi, a ricercata riflessività estetica.³⁷

Inserito nello schema del contrasto è anche il *richiamo* (45-85), il lontano segnale di inizio della caccia: tempo e ritmo sono nuovi, uno statico pedale sostituisce contrappunto e armonia, il timbro è quello (in ogni senso) inaudito dei saxhorns, la stessa fonte sonora è dislocata. Se la funzione scenica è esplicita, la fisionomia del tema resta però ambigua, priva della verosimiglianza dei successivi squilli, e la spazializzazione, altrove decisamente realistica, realizza un effetto di 'lontano' nel senso più poetico che concreto del termine. Musicalmente ambiguo è l'innestarsi in una pentatonica primitiva di due caratteristiche flessioni semitonaliche, a modo di corpi estranei, producono reattive contrazioni ritmiche. La cadenza finale, senza sensibile, realizza una massima indeterminazione anche rispetto al metro e all'aspettativa di una seconda appoggiatura, dando quasi l'impressione, contro lo sfondo 'neutro' del pedale, che il passaggio sia scritto così:³⁸

Es. 1



In questo suono sottratto all'ordinario contesto orchestrale, sembra metaforizzarsi la rievocazione remota, la sfocatura della memoria, la dimensione di immensità connaturata alla visione berlioziana del paesaggio antico. Ed è sintomatico di una natura sfuggente il rovesciarsi del tema da innesco dell'azione drammatica a suggello della riconquistata pacificazione: nella sua duplice significazione amorosa e venatoria il *richiamo* trasfigura il segnale prosaico in vago arabesco sonoro.

Sempre caratterizzata dal principio del contrasto è anche la successiva sezione dei *cacciatori* (86-120), la quale, pur emergendo progressivamente, rompe l'assetto statico e concluso dei pannelli precedenti con il suo dinamico divenire sinfonico. Allorché verso il punto di massima tensione la sezione viene ripresa per rappresentare il disperdersi finale dei cacciatori sotto l'infuriare della tempesta (204-218), il suo lungo sviluppo viene molto abbreviato, condensando un effetto di montante disordine e tensione che già alla prima apparizione è dato da un estremo contrarsi dei segmenti, fino al punto che la spirale ritmica, come avvitanandosi su se stessa, finisce per bloccarsi per effetto del suo slancio cinetico.

Le *fanfare* successive (121-130, 185-189, 190-201) si diversificano tra loro in modo così marcato da dare luogo a battute diverse (2/2, 6/8, 3/4) e a figurazioni sempre nettamente differenziate da quelle dell'orchestra, in un contrasto ritmico sfruttato tanto nelle apparizioni singole, quanto nell'eclatante riesposizione simultanea, punto di massima tensione e densità del brano che accompagna l'ingresso di Enea e Didone nella grotta

(241-260). Inseriti in contesti così sofisticati tali temi possono così mantenere la semplicità di fattura teorizzata da Berlioz a proposito del finale della *Quinta* di Beethoven:

[...] le prime quattro misure del tema non sono in effetti molto originali, ma le forme di fanfara sono per natura limitate, e noi crediamo che non sia possibile trovarne di nuove senza uscire del tutto dal carattere semplice, grandioso e pomposo che è loro proprio.³⁹

Nella *Chasse* questo carattere viene garantito da un materiale essenzialmente diatonico, mentre l'espressione della natura e della passione è di tendenziale dominio del cromatismo, con la sola eccezione della sensibile abbassata — quasi un settimo armonico inserito come tratto naturale e arcaico — che colloca idealmente la *fanfara 2/2* tra la soluzione artificiale del *richiamo* e quella elementare delle successive fanfare, basata sullo schema convenzionale della triade maggiore.

8. Materiali

Dietro una apparente eterogeneità il ventaglio tematico nasconde una rete unificante di relazioni: se lo *scenario* privato dei cromatismi contiene al suo interno lo schema pentatonico del *richiamo*,⁴⁰ dal suo stesso segmento iniziale *Do-Si-Sib-La* derivano tutte le figurazioni semitonaliche dell'opera e, in particolare, quella transizione alla ripresa (284-308) che nel riprendere a modo di eco fantasmatica il precedente coro silvano completa una convergenza allegorica, come se nelle diverse trasformazioni del modello cromatico prendesse forma uno stesso 'spirito di natura' nei suoi diversi stati di quiete, di scatenamento panico e di riflusso. La sensibile abbassata riproposta in questi passi è un tipico stilema berlioziano⁴¹ che qui assume massimo rilievo al momento del climax, venendo a disturbare violentemente l'affermazione della triade perfetta fatta dall'intero blocco orchestrale (245). Già nel *Requiem* Berlioz aveva introdotto lo stesso tipo di dissonanza, quale espressione di caos e di sgomento, nelle articolazioni grandiose della fanfara quadrifonica del *Dies Irae*, ma simili effetti perturbanti si ritrovano anche nei *Troyens*: nella conclusiva imprecazione cartaginese, nel fatale rapimento di Didone all'apparire dell'eroe e, soprattutto, nella chiusa del cataclismatico grido di guerra contro Iarba,⁴² dove la sensibile abbassata mostra in pieno la sua capacità di incrinare la grandiosa compattezza del momento epico: affermazione e tracollo, per usare una sigla mahleriana di Adorno, si fondono per esprimere l'implicazione tragica e distruttiva che accompagna come un'ombra la progressione eroica, il tema teleologico del poema.

Nella *Chasse* a questa capacità di rendere intensamente eloquente un particolare compositivo si aggiunge un'implicazione strutturale, poiché dalla sensibile abbassata si innesca un globale schema armonico-tonale tendente verso la sottodominante. Indicativo, in tal senso, il ricorso a *inversioni* della consueta sequenza sottodominante-dominante,⁴³ specie nel *richiamo*, dove un sottile gioco di interdizioni funzionali moltiplica sul piano armonico i caratteri di ambiguità del tema, con il con-

corso di una sfuggente inflessione minore che conferisce al collegamento V-II un intenso effetto di rottura dell'orizzonte tonale:

Es. 2



Riassorbito come temporanea diversione il *RE min.* dell'esempio precedente riappare ancora nello sviluppo dei *cacciatori* (92-99), questa volta innescando un definitivo distacco dalla tonalità di partenza: lo stesso collegamento V-II che aveva espresso sospensione e vaporosa vaghezza si inverte di segno nel propulsivo contesto della caccia per siglare un effetto di dilagante tensione, una sorta di squadernamento scenico-musicale.

9. Tonalità

Il *DO* di impianto, abbandonato agli inizi della caccia, ricompare solo al momento del completo esaurirsi dell'azione e del ristabilirsi della situazione iniziale. L'ovvia ripresa tonale, scenicamente motivata, mostra però un tratto atipico in quanto non logico processo, ma libero, stupefatto rifluire di un dato anteriore rimasto radiosamente intoccato, come le *naiadi*, ai margini dell'evento convulso. Il continuo gioco di dissolvenze cromatiche della transizione crea una condizione di amorfa sospensione tonale, equivalente alla scomparsa della scena dietro una fitta coltre di nuvole.

Nell'ambito del *DO* iniziale la tendenza armonico-tonale di quinta discendente (derivata dalla sensibile abbassata) non produce modulazioni stabili: la sottodominante è sempre transitoria, e la stessa estensione verso tonalità con due e tre bemolli rimane latente fino a quando la turbolenza ritmico-armonica dei *cacciatori*, in una sorta di inarcarsi dell'intera struttura, non afferma decisamente il *Mib* (100) con un impatto espressivo causato non dalla sorpresa ma dallo scioglimento di un preesistente nodo formale. La forte tensione preparatoria e la collocazione cruciale conferiscono al *Mib* un ruolo che si potrebbe definire di *controtonica*: similmente al *DO* anche questa tonalità fa due sole apparizioni distanziate (all'apparizione dei cacciatori e al loro disperdersi finale), definendo un vero e proprio *confine* scenico-musicale che delimita lo sviluppo centrale entro una piccola porzione del circolo delle quinte: *RE min.*, *Sib*, *SOL min.* Successivamente, durante la pantomima delle creature silvane — al culmine dell'oscurità, della violenza degli elementi, dell'intossicazione emotiva — il confine viene forzato e la tonalità sprofonda ulteriormente fino a un punto di massimo allontanamento dato dal *REb* (266) e dalla sua successiva trasformazione enarmonica in minore (281).

Il cambio di modo che caratterizza questo estremo approdo tonale è un procedimento ricorrente (al quale si sottrae solo il *Sib* delle fanfare), in genere legato alle

fluttuazioni della passione e dell'evento naturale, ma che qui assume un più preciso significato: espressione metaforica dell'ottenebramento e della perdita di centro conseguenti al congiungimento degli amanti, inequivocabile segnale di fine. L'enfaticata cadenza al lontano *DO diesis min.* conclude una parabola musicale e scenica, segnando un punto di massimo distacco e smembramento a partire dal quale muove la ricomposizione. Questo completarsi di un preciso schema sembra sconfessare l'ipotesi di Kemp circa un impiego essenzialmente circoscritto e coloristico delle tonalità:⁴⁴ ipotesi che seppure fondata su particolari "caratteri" definiti dal compositore nel suo *Traité* di orchestrazione, in realtà tradisce quel fondamentale convincimento berlioziano per il quale il senso musicale non è una proprietà intrinseca dei materiali — in sé solo gettoni neutri — bensì risultato della loro specifica utilizzazione entro un altrettanto specifico contesto compositivo.⁴⁵

9.1 Modulazione e tema

Nella *Chasse* lo schema tonale si contestualizza innanzitutto attraverso tecniche di modulazione che contrappongono il *DO*, affermato con chiari e spaziosi movimenti cadenzali, alle altre tonalità, inserite con soluzioni fluide e dirette. Nella parte iniziale le reiterate riaffermazioni della tonica danno alla cadenza perfetta un'enfasi che sarebbe illogica se non intervenisse la soluzione di escludere quasi totalmente tale cadenza dallo svolgimento del brano per riproporla alla fine, con straordinario effetto di differimento,⁴⁶ quale specifico elemento di caratterizzazione del *DO*: "evidenza collaterale" (Tovey) che contribuisce a rendere percettibile e significativa lo schema tonale.

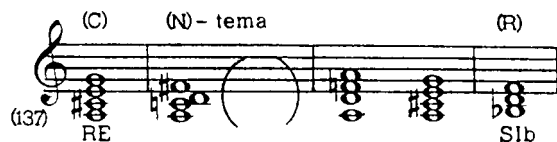
Le altre tonalità sono invece introdotte in modo atipico, attraverso *scivolamenti* armonici — dati spesso da cadenze di inganno o da semplici relazioni di terza (164-5, 183-4, 218-9, 226-7) — il cui rilievo è ben esemplificato dal *REb* del coro silvano (265-6) con il suo improvviso tramutare in tonica la perturbante settima abbassata: "l'intera massa polifonica si fonde in un singolo, decisivo gesto al momento di stabilire una nuova tonalità".⁴⁷

Decisivo alla caratterizzazione delle tonalità è poi il nesso che si stabilisce tra modulazione e tema. Anche in questo caso si delinea una contrapposizione di massima: la coincidenza tra i due elementi, caratteristica del *DO*, viene successivamente eliminata, cosicché le affermazioni di tonalità secondarie risultano eventi 'vuoti', dislocati rispetto ai loro complementari eventi tematici. Se la prima apparizione del *Mib* è solo spostata su un materiale secondario, una completa frattura tra tema e modulazione accompagna invece le successive apparizioni del *RE min./magg.* (132) e del *Sib* (165). In queste due sezioni l'armonia stabilisce un nesso tra i due momenti dissociati attraverso una sequenza nella quale, tra l'insistito *caricamento* (C) di una funzione di dominante e la sua successiva *risoluzione* (R), è interpolato un caratteristico passaggio di *neutralizzazione* (N):

come se per un tratto il logico e orientato vettore armonico venisse messo fuori causa dall'irrazionale disordine dell'evento scenico.

La collocazione del tema diversifica ulteriormente questa sequenza armonica. Nella sezione in *Re* l'intento è quello di interdire fino all'ultimo la tonalità: il tema si innesta sulla neutralizzazione (ancora una settima abbassata) e la prolunga, mentre alla fine la forte tensione cadenzale è dirottata, trasformando l'inganno V-VI da soluzione diversiva in vera e propria modulazione:

Es. 3



Al contrario, nella sezione in *Sib* — dopo l'apparente arrivo a *RE min.* (la tonalità precedentemente disattesa) — la tonica viene riaffermata in coincidenza con la fanfara:

Es. 4

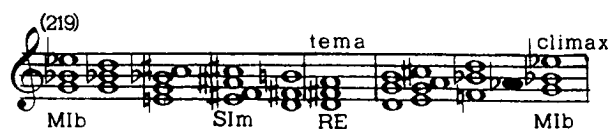


Il tema, evento così carico di tensione differita, scaturisce improvviso attraverso il gesto minimo, quasi inarticolato, dello *scivolamento* cromatico (*la-sib*), unendo al senso della libera irruzione il vincolante scioglimento di un conflitto strutturale predisposto su larga scala. L'articolarsi dell'intera sequenza diviene ancora più evidente grazie anche a un ritmo armonico che all'assoluta staticità del caricamento e della risoluzione contrappone la fittissima, pulviscolare mobilità cromatica della neutralizzazione. Se poi a questa opposizione strutturale si somma anche quella 'fisica' tra orchestra e strumenti sul palco, la concreta realizzazione dell'idea compositiva raggiunge la sua massima pregnanza.

Con la ripresa del *Mib* (219), la dissociazione si fa ancora più marcata, in quanto la modulazione avviene *prima* del culmine scenico-musicale dell'ingresso degli amanti nella grotta (240), ma *dopo* la ripresa tematica (203), opponendo alla fluida continuità dinamica di quest'ultima un granitico blocco accordale contro il quale il movimento delle figurazioni viene come a infrangersi. Ma sono proprio il contrasto e la dislocazione a permettere all'evento tonale di proiettarsi in primo piano come espressione dello sconvolto scenario naturale che per un attimo diviene protagonista assoluto e, nello svuotarsi di presenze umane, appare definitivamente invaso dalle forze sovranaturali, oscure dominatrici dei destini umani, che presiedono al compiersi dell'evento fatale.

La 'falsa' ripresa del *Mib* partecipa anche al disegno discontinuo tipico del brano, offrendo un culmine parziale dal cui riflusso scaturisce il climax definitivo:

Es. 5



Tra i due momenti, la collocazione decentrata di un tema produce ulteriori fratture armoniche: mentre il *SI min.* (autentica interpolazione nell'interpolazione) simula una strutturata modulazione, il *RE* della fanfara si innesta come libera appendice, attraverso la consueta tecnica dello *scivolamento*. Sul riflusso dinamico dell'enorme onda sonora il *Mib* riesplode con irrazionale anticipo sul tempo debole della battuta, così che per un'ennesima volta la modulazione resta vuota, mentre gli ingressi delle fanfare e del coro cadono subito dopo, come una manciata di figure proiettate con scomposta violenza sul campo aperto della tonalità.

9.2 La forma integrale

Il problema centrale della *Chasse* consiste nella mediazione tra piano musicale e piano rappresentativo. Uno strutturato svolgimento sinfonico deve integrarsi a un mutevole e irregolare svolgimento scenico, la necessità di ripetizioni e connessioni musicali non può perdere di vista il globale effetto di disordine richiesto dal soggetto. In particolare, i passaggi atematici, in apparenza volti solo a liberi effetti naturalistici, mostrano il massimo sforzo di mediazione compositiva: le fratture ritmiche e armoniche che li caratterizzano tendono a evitare che l'ingresso del tema sia qualcosa di 'ben preparato' — la logica risoluzione di un accumulato di tensione, di un movimento orientato inequivocabilmente verso un culmine —, ma in ultimo si rivelano momenti integrati che riaffermano più fortemente il principio, che si direbbe beethoveniano, di conferire carattere di necessità al momento tematico. Proprio nel gioco di interdizioni e risoluzioni il rapporto tra parti tematiche e non fonda la sua forza vincolante.

Nella creazione di questa dialettica compositiva tutti gli elementi operano in stretta correlazione: come aveva intuito Newman quello della *Chasse* è un esempio di forma integrale nella quale lo stesso schema tonale non è comprensibile prescindendo dalle tecniche di modulazione, dalla dinamica delle figurazioni, dalla tensione funzionale dei vettori armonici e da tutti i diversi elementi che concorrono alla caratterizzazione delle tonalità stesse. Ma paradossalmente è la stessa integrazione formale a permettere ai singoli elementi di stagliarsi con la forza di irrelati gesti rappresentativi, dimostrando come il principio del *contrasto*, responsabile delle soluzioni apparentemente più anarchiche, in realtà sottenda nei suoi schemi applicativi uno degli aspetti più rigorosi dello stile: e questo sarebbe anche in sintonia con la tesi di Brian Primmer per la quale in Berlioz tanto più estremi sono gli argomenti trattati, tanto maggiore diviene il

controllo dei procedimenti compositivi.⁴⁸

La *Chasse* esprime in modo esemplare i tratti tipici di un 'tardo stile' che interseca soggettività e oggettività: un intensificarsi di atteggiamenti riflessivi, proprio a tutti i *Troyens*, che spiega come mai il musicista trattò il tema drammatico di più forte appropriazione personale con le soluzioni più formalizzate e sistematiche, al punto da aver fatto pensare alla reviviscenza di una anacronistica "dottrina degli affetti".⁴⁹ Se in sede moderna l'intermezzo non è stato criticato per una eccessiva stilizzazione dei suoi procedimenti ciò è in parte dovuto all'audacia del passaggio culminante; anche se, fra tutte le invenzioni del brano, la sovrapposizione delle fanfare è anche quella che esprime meglio il tipico procedimento di pianificare razionalmente un effetto irrazionale. L'espressione del momento di massimo disordine e violenza si converte nella lucida furia di una costruzione contrappuntistica poliritmica — di una complessità senza paragoni per l'epoca — che sintetizza tutta la concezione compositiva della *Chasse*: tanto la sua struttura è calcolata, tanto il suo effetto sonoro è caotico.

La sovrapposizione delle fanfare è anche una dimostrazione eloquente di come certe particolarissime sonorità non siano riducibili, come vorrebbe un diffuso pregiudizio, a semplici soluzioni di orchestrazione.⁵⁰ L'indubbia debolezza delle trascrizione pianistica, spesso addotta a prova della totalizzante preminenza del timbro, non sta nella sottrazione del 'colore' in quanto tale, ma nell'insuperabile difficoltà a ricostituire un globale nesso compositivo garantito in origine non solo dalla tavolozza strumentale, ma da tutto l'insieme delle specifiche capacità di articolazione del *medium* sinfonico. In particolare, la complessa e originale articolazione delle figure (non riproducibile sul pianoforte) gioca un ruolo essenziale nella creazione di particolari effetti evocativi e descrittivi, innalzando eventualmente il ritmo, e non il timbro, a elemento di primo piano, implicato in modo più sostanziale in una concezione — che tuttavia non può dirsi centrale in Berlioz — del suono come *in sé*. La complessità ritmica è essenziale nel compensare la rudimentalità di temi e armonie, il vuoto dei passaggi atematici: ne deriva una tipica commistione tra superfici sonore a larga campitura, simili ad affreschi da cogliere in modo sintetico e distanziato, e articolazioni di miniaturistica complessità che richiedono una percezione attenta e ravvicinata. La stratificazione dei disegni, per quanto di intento coloristico, non si fonde mai in massa indifferenziata, ma mantiene sempre percettibile la specifica attività dei singoli strati all'interno della figura sonora, in una trasparenza di scrittura che esprime l'ideale tecnico ed estetico di un maestro dell'orchestrazione ai vertici delle sue possibilità.

10. Modelli musicali

La fedeltà al postulato della chiarezza era tale da mettere in discussione i modelli più amati. Nel temporale della *Sesta* di Beethoven le quartine dei contrabbassi e le quintine dei violoncelli (b. 21 sgg.) — che "si urtano

reciprocamente senza arrivare a fondersi in un unisono reale"⁵¹ (effetto 'rumorista' che ha esaltato i commentatori moderni) — sono oggetto di un commento circospetto che, nella sua impronta conservatrice, si apparenta ai giudizi negativi su certe presunte "stravaganze" armoniche della sinfonia. Il passaggio colpisce però per la sua atipicità, dato che il brano era ammirato incondizionatamente per la sua capacità tanto di riassorbire l'assunto imitativo in pura forma musicale, quanto di elevarlo al massimo grado di "verità e sublime", a riparo dal volgare equivoco di una natura *prise sur le fait*.⁵² Il modo con cui Berlioz guarda all'esempio beethoveniano, ammirando insieme l'elemento pittorico e quello musicale, trova un corrispettivo nella duplice funzione che la componente extramusica svolge nella sua musica, sia come fine poetico in sé, sia come innesco per particolari soluzioni compositive. La legittimazione estetica offerta da una situazione limite, quale quella dell'evento naturale terrifico, spalanca la strada a inesprese potenzialità musicali: la motivazione esterna giustifica e regola il radicalismo, le pulsioni di un stile altamente soggettivo e complesso.⁵³ E in quest'ottica si può interpretare la condanna delle più avanzate soluzioni di Wagner in quanto non eccezioni espressivamente mirate, ma parti stabili e integrate del linguaggio.

In ambito critico l'adeguatezza delle risorse musicali al soggetto poetico-drammatico è un tema centrale. Così, a proposito dell'*orage* nella sinfonia del *Guillaume Tell*, Berlioz riconosce di trovarsi di fronte a un brano 'ben scritto', ma depreca che Rossini non sia stato indotto dal soggetto ad abbandonare i ritmi squadrati e le frasi simmetriche in favore di un più adeguato "beau desordre".⁵⁴ La scarsa efficacia descrittiva del brano si delinea come la conseguenza di un difetto propriamente musicale: un ricorso a stereotipi compositivi che spezza il sottile legame tra imitazione e trasfigurazione del dato materiale. I passaggi *jetées* dei fiati che alludono alla pioggia sono banali non nell'intendimento realistico, ma nel riproporre una formula musicale logora.⁵⁵ L'imitazione perde la sua funzione di veicolo del nuovo, diventando preda di un consumo volgare, di una degustazione culinaria dell'effetto.

Peraltro, i caratteri di "spoglia desolazione" ammirati nella *tempête* d'apertura dell'*Iphigénie en Tauride*, per quanto al riparo da implicazioni edonistiche, non restano immuni da critiche circa gli eccessi di semplicità ed economia del "sistema" gluckiano, responsabili in ultimo di mortificare le potenzialità espressive del tema rappresentativo.⁵⁶ Tuttavia il maggiore disappunto non sembra venire dalla semplicità dei materiali e dell'orchestrazione (senza tromboni), quanto da uno sviluppo condizionato da inefficaci ripetizioni e progressioni. Sotto questo aspetto gli esempi di Gluck e di Rossini risulterebbero clamorosamente uniti da una stessa presenza di procedimenti meccanici e convenzionali, responsabile di insterilire la vividezza e la 'verità' del quadro naturalistico. Ciò dimostra ancora più chiaramente come per Berlioz la grandezza dell'esempio beethoveniano stesse in una capacità rappresentativa direttamente conseguente dall'assoluta originalità della concezione compositiva: la

tecnica si liquida attraverso il suo stesso potenziamento, il linguaggio sinfonico si trasfigura in 'voce della natura'. All'opposto di un abbandonarsi all'informale, l'estetica del *beau desordre* si configura come una ricerca di pregnanza formale al di là degli schemi tradizionali.

In questo senso, per quanto Berlioz sia stato una figura chiave nello sviluppo del "caratteristico" e del "brutto" in musica,⁵⁷ in lui resta centrale il postulato di una forma compiuta e razionale posta a mediare la rappresentazione di tematiche estreme. La forte persistenza di un'estetica classica — evidente nel quasi ossessivo interessamento alla questione del *Bello assoluto*⁵⁸ — riuscirebbe a spiegare come mai un artista così diverso poté guardare all'opera di Mendelssohn con tanta ammirazione, scorgendovi, non diversamente da Schumann, la perfetta conciliazione tra forma ed espressione. All'implicita idea berlioziana di una tecnica compositiva che nell'affinarsi si decanta poeticamente si può accostare la celebre autocritica di Mendelssohn, durante la revisione delle *Hebriden*, a proposito del passo che "sa più di contrappunto che di olio di pesce, di gabbiani e di merluzzo, mentre dovrebbe essere il contrario": una rivalse della componente evocativa e pittoresca attraverso l'originale caratterizzazione delle soluzioni compositive che Berlioz non mancò di evidenziare nella sua analisi del brano.⁵⁹

11. Analisi e concezione compositiva

Il tipo di considerazioni tecniche che si trovano nella recensione delle *Hebriden* mostrano uno stile analitico essenzialmente volto a scrutare nel dettaglio, come attraverso una lente di ingrandimento. Qui, come altrove, il musicista si sofferma su momenti circoscritti, trascurando strutture tematiche, armoniche e tonali su larga scala. Sottolineature e punti esclamativi vengono idealmente posti su certi passaggi — a volte minimi e apparentemente trascurabili — senza attenzione per come questi riescano, o meno, a collegarsi in un insieme coerente. L'interesse è soprattutto rivolto all'individuazione e all'esaltazione del particolare emblematico. Non si tratta mai la complessiva proprietà estetica dell'oggetto, che resta qualcosa di chimerico, ma ciò che di questo è stato registrato con maggiore intensità emotiva: l'antologia dei suoi luoghi memorabili. L'analisi non ricostruisce il testo, ma ne oggettiva in senso tecnico l'esperienza poetica, e per questo non riflette personali concezioni compositive. Il fatto che in sede critica non si configuri un'idea di 'forma' non costituisce la prova di un approccio compositivo irriflesso, così come la mancanza di certi contenuti tecnici non esclude la loro presenza nella musica.

Peraltro, l'ipotesi di globali procedimenti compositivi non sembra neppure contraddetta da quella fondamentale concezione berlioziana che, incentrata com'è sul principio sovrano dell'*espressione* e degli *effetti* tangibili e immediati, appare strettamente dipendente dalla caratterizzazione individuale di ogni singola soluzione, dalla concreta eloquenza di un *hic et nunc*. Nell'intermezzo

gli elementi strutturalmente integrati si mostrano in modo direttamente eloquente, suggerendo la presenza di una possibile eredità beethoveniana proprio nella capacità di evidenziare la struttura, di drammatizzarne la dialettica interna, seppure in Beethoven si tratti in larga misura di un rispecchiamento interno, di un'auto-riflessione della forma, e in Berlioz di una trasposizione esterna, di un gesto funzionalizzato, sempre e comunque, a un significato extramusicale.

Accettata la presenza di una componente strutturale in questa musica, la frattura tra sfera critica e sfera creativa si può spiegare in rapporto al contesto giornalistico, all'indole letteraria del recensore, ai criteri estetici dell'epoca. In senso lato, il ruolo limitato dell'analisi è interpretabile come segno della scarsa fiducia nella possibilità di circoscrivere in senso tecnico il valore di un'opera. Come è caratteristico di altra critica coeva anche qui l'analisi viene tendenzialmente sostituita dalla parafrasi poetizzante, considerata come migliore strumento per tentare di cogliere un'essenza e attenuare il distacco, considerato incolmabile, che separa l'espressione musicale da quella verbale.⁶⁰ In Berlioz non è poi raro imbattersi nella figura retorica, essa stessa culmine di poetizzazione letteraria, della parola che si arrende di fronte all'indicibile: la resistenza che la creazione musicale oppone a essere spiegata in una qualsiasi forma discorsiva appare come un tratto elettivo. L'incommensurabilità diviene criterio stesso di giudizio estetico.⁶¹

12. Leggibilità estetica e ricezione storica

Il significato e il valore di un'opera, difficilmente circoscrivibili a parole, si impongono invece come evidenze assolute nel contesto diretto dell'esperienza musicale. Nonostante ogni implicazione scettica e aristocratica, la fiducia che il compositore accordò al potenziale comunicativo della musica fu enorme, confidando che quel valore, altrimenti intangibile, si rivelasse attraverso la risposta emozionale, lo sconvolgimento interiore dell'ascoltatore. Questa fede nell'immediata leggibilità ed efficacia dell'espressione pregnante è un elemento essenziale nella definizione di orientamenti e soluzioni creative. Come osserva Dahlhaus: "per quanto rivoluzionario, Berlioz voleva farsi capire dal pubblico".⁶² Di questa componente 'didascalica' della poetica i *Troyens* sono forse la migliore espressione, in quanto sintesi dei vari aspetti lirici, corali, sinfonici e monumentali di uno stile insieme raffinato e diretto, elaborato ed essenziale. Al di là del sentimento di cruda disillusione che ne punteggiò la genesi, l'opera definita "grande e forte e, malgrado l'apparente complessità dei mezzi impiegati, semplice"⁶³ rappresentò l'estrema possibilità di misurarsi con il genere ufficiale del *grand-opéra*, di ottenere un vasto riconoscimento, la desiderata consacrazione popolare. E per questo, seppure a tratti violentemente tentato di abbandonarla, Berlioz la completò e cercò di rappresentarla spinto non solo dall'orgoglio artistico, ma anche dal convincimento di avere in mano una creazione di destinazione eminentemente 'pubblica'. Il desiderio

esplicito era che le melodie dei *Troyens* potessero essere cantate per le strade di Parigi.⁶⁴

In questa prospettiva bisogna ipotizzare che il musicista avesse concepito una struttura drammaturgica nella quale il modello letterario e le implicazioni personali non dovessero creare uno schermo interferente, un obbligatorio filtro di lettura. La stessa presenza ideale dell'autore all'interno dell'opera, in funzione di commento a eventi e personaggi, diviene esteticamente fondata se si stabilisce che a parlare è un "soggetto estetico", inglobato nella sostanza artistica dell'opera, e non un "soggetto biografico", del quale è lecito non sapere nulla.⁶⁵ La fortissima appropriazione privata del tema da parte dell'autore sostanzia in modo decisivo l'opera e al tempo stesso resta sullo sfondo: anche per un consapevole ascoltatore moderno, la conoscenza di un retroterra intimo può aggiungere elementi di suggestione, ma a rigore non è esteticamente pertinente.

L'opera non fu concepita come confessione autobiografica, ma neppure come parafrasi letteraria. Naturalmente, Berlioz doveva ipotizzare diversi gradi di compenetrazione da parte dei suoi ascoltatori, privilegiando il sensitivo conoscitore di Virgilio rispetto al fruitore 'ingenuo', ma non per questo concepì un'opera per conoscitori, una rielaborazione erudita. Mentre la raffinata parafrasi dell'*Eneide* richiede la conoscenza del tema epico, i *Troyens* sembrano garantire la diretta comprensibilità di situazioni e caratteri, prescindendo da una rete sotterranea, comunque importante, di rimandi al poema. Eventualmente, come indica Paolo Isotta, la presenza vincolante di un modello può essere trasferita su un piano propriamente musicale: "l'epica di secondo grado" (T.S. Eliot) svolta da Virgilio rispetto a Omero, troverebbe un corrispettivo nel ripensamento fatto da Berlioz delle opere di Gluck e di Spontini, intese anch'esse quali archetipi artistici assoluti.⁶⁶

Tuttavia, nonostante l'autonomia narrativa, resta significativo come molte recensioni del 1863 abbiano considerato la *Chasse* una ellittica citazione letteraria, incomprensibile ai più. L'attendibile testimonianza circa l'effetto "strano e disorientante"⁶⁷ sul pubblico evidenzia che non si trattò di un limitato atteggiamento della critica, ma di una generalizzata reazione negativa. A ciò va aggiunta la componente di *eccesso* lamentata perfino da un ammiratore come Paul de Saint Victor:

[...] ciò che si potrebbe rimproverare a Berlioz è di aver conferito alla sua sinfonia un carattere più satanico che mitologico. Questa caccia infernale sembra orchestrata dal diavolo delle leggende germaniche. I proiettili stregati del *Freischütz* fischiano in orchestra. Si ascoltano le grida riecheggianti di amazzoni a cavallo di manici di scopa: *Har! Har! Sabbat! Sabbat!*. Al posto di Enea in costume frigio e di Didone nelle vesti di Diana cacciatrice, non ci si meraviglierebbe di vedere arrivare la vecchia Båubo a cavalcioni della sua scrofa, o quella strega che sbarca al Brocken su di un trogolo impavesato con uno straccio sudicio al posto di una vela. Il libro cabalistico cancella il poema, è Virgilio tradotto dal dottor Faust.⁶⁸

Le maggiori riserve furono però indirizzate alla musica: quasi tutti i critici interpretarono il brano come il prodotto di un'ispirazione iconoclasta, scagliandosi contro le "violente e orribili dissonanze"⁶⁹ e le sonorità ipertro-

fiche (seppure le une fossero inesistenti e le altre restassero limitate al breve passaggio culminante). In generale, considerato come tutta l'opera sembrò il parto di una musa modernista e dissonante, si può capire perché negli ultimi anni il sentimento di incomprensione, lamentato dal compositore per tutta una vita, avesse assunto connotazioni pressoché persecutorie. Se ne ha un esempio, intriso dal consueto livore ironico, in una lettera scritta all'amico von Bülow durante la creazione dell'opera:

I critici luterani, mi dite, non hanno troppo maltrattato il mio *Pastore bretone*. È gente onesta, in fondo, che quando sente l'accordo di mi bemolle ammette francamente che, benché scritto da me, tale accordo non risulta dissonante. Il nostro maniaco della *Rivista dei due Mondi* non è di tale probità e quando gli si fa ascoltare un accordo di mi bemolle uscito dalla mia penna lo dichiara intollerabile.⁷⁰

Nel tentativo di interpretare in chiave storica la problematica ricezione della musica di Berlioz si potrebbe risalire all'inquadramento estetico degli esordi, considerando come l'etichetta di 'giacobinismo' musicale — tipica, ad esempio, della rappresentativa *Symphonie fantastique* — si impresse indelebilmente in tutta la produzione successiva. Trent'anni dopo il ruggito rivoluzionario della *Jeune France*, nel clima involuto del Secondo Impero, il preconcetto avrebbe investito anche l'ultimo tentativo parigino del compositore, nonostante le posizioni conservatrici ostentate in musica come in politica da quest'ultimo e la positiva accoglienza riservata all'*Enfance du Christ*.

Il problema venne a trasformarsi in un autentico paradosso allorché, verso il volgere del secolo, la critica iniziale di modernità si invertì di segno. Sotto l'influsso di un incipiente wagnerismo i *Troyens* subirono una sorta di spiazzamento storico che li avrebbe sospinti verso una terra di nessuno: l'opera troppo vicina per essere guardata con l'ottica del prodotto storico, risultò anche, a paragone della nuova estetica del dramma musicale, irrimediabilmente lontana. Considerandone gli aspetti meno innovativi — come le forme chiuse, i recitativi, l'armonia — si sospettò che il lavoro fosse stato anacronistico al suo stesso nascere, e se ne ripudiò quell'immagine che solo in tempi recenti sarebbe apparsa suggestiva: la rosa d'inverno della *tragédie-lyrique*, la nostalgica reincarnazione gluckiana.

Se si torna alla prima del 1863 con la mente a questi sviluppi fa una certa impressione leggere come, nella pur favorevole e argomentata recensione di Gustav Bertrand, la *Chasse* abbia potuto configurarsi come un vero e proprio enigma estetico resistente a ogni volenteroso tentativo di interpretazione (eccetto la soggiogante melodia del *richiamo*).⁷¹ Ancora una volta, l'impressione è che la difficoltà di lettura derivasse dall'atipico modo del brano di stilizzare un effetto informale, di mescolare antico e nuovo. È presumibile che dopo l'allestimento parigino del *Thannhäuser* di Wagner la *Chasse* non potesse più suonare come un lavoro 'd'avanguardia', ma forse proprio l'impossibilità di riferirla a una precisa linea di sviluppo storico ne rendeva ancora più difficile la lettura: il suo stesso modo di essere moderna appariva enigmatico. E in quest'aporia criti-

ca sembra delinearci l'intero problema storico ed estetico dei *Troyens*, grazie anche a una parafrasi letteraria che restituisce come meglio non si potrebbe il senso di un classicismo quintessenziato travolto da quel "gesto schiacciatemente moderno"⁷² destinato a rimanere a lungo indeciftrato:

Questa sinfonia, come altre di Berlioz, mi fa pensare al pittore stravagante e profondo che Balzac ha tratteggiato nel suo racconto *Il capolavoro sconosciuto*:

"Guardate — gridava — questi capelli inondati di luce... questo seno... queste carni palpitanti! C'è tanta profondità in questa tela, l'aria è così vera che non la potreste distinguere da quella che vi circonda. Dov'è l'arte? Perduta, scomparsa... — Ma quelli che lo stavano a sentire non vedevano che colori confusamente ammassati tra una moltitudine di linee bizzarre, come a formare una sorta di muraglia pittorica. Eppure, nell'avvicinarsi, scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che emergeva da questo caos di toni e di sfumature indefinite: un piede, ma un piede meraviglioso, vivente! Restarono pietrificati d'ammirazione..."

Questo piede, nella sinfonia di Berlioz, è la fanfara poetica e lontana.⁷³

NOTE

- 1 J. RUSHTON, *Berlioz's roots in 18th Century French opera*, in "Berlioz Society Bulletin", 1965, n. 50, pp. 5-7.
- 2 Un'ampia selezione di recensioni del 1863 sui *Troyens à Carthage* è contenuta in: A. ERNST, *L'oeuvre dramatique de H. Berlioz*, Calmann Lévy, Paris, 1884, pp. 251-287. Per riferimenti più specifici si rimanda alle successive citazioni.
- 3 Lettera a Toussaint Bennet del 11 giugno 1856, in *Correspondance générale* (CG), Flammarion, Paris, 1972-1989, V, p. 317. (Tutte le traduzioni dei passi citati sono nostre.)
- 4 Eloquentemente è anche la relazione tematica che collega l'allusiva coda sinfonica del III atto (n. 28, b. 381 sgg.) al tema di apertura della caccia.
- 5 Lettera al padre Louis del 19 febbraio 1830, CG, I, p. 310.
- 6 I. KEMP, *Chasse royale et orage*, in *Hector Berlioz: Les Troyens*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1988, p. 150.
- 7 C. BEYE, *Sunt Lacrymae Rerum*, in "Parnassus", X, 2, 1982, p. 78.
- 8 P. ROBINSON, *The Idea of History*, in *Opera and Ideas*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1985, pp. 104-156.
- 9 J. RUSHTON, *The overture to "Les Troyens"*, in "Musical Analysis", IV, 1985, p. 122.
- 10 E. NEWMAN, *Before the Beecham Broadcast*, in *Berlioz, Romantic and Classic* (antologia di saggi), Victor Gollancz, London, 1927, p. 197.
- 11 L. GUICHARD, *Berlioz jugé par Richard Wagner d'après le Journal de Cosima*, in *Berlioz Biographie et autobiographie*. Festival Berlioz, *Actes du colloque*, Lyon, 1980, p. 51.
- 12 O. VISENTINI, *Hector Berlioz fra tradizione e modernità*, in *H. Berlioz. Memorie*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1989, p. 129.
- 13 J. WEBER, *Les Troyens*, "Le Temps", 17 novembre 1863.
- 14 H. BERLIOZ, *Mémoires*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, II, p. 42.
- 15 Lettera alla principessa Sayn-Wittgenstein, CG, V, p. 363.
- 16 D. CAIRNS, *Berlioz and Virgil. A consideration of "Les Troyens" as a Virgilian opera*, in "Proceedings of the Royal Musical Association", XCV, 1968-69, p. 104.
- 17 B. JOUVIN, *M. Hector Berlioz*, "Figaro", 8 novembre 1863.
- 18 H. BERLIOZ, *Euphonia ou la ville musicale, nouvelle de l'avenir*, in *Les soirées de l'orchestre*, Stock, Paris, 1980, pp. 312-354.
- 19 H. BERLIOZ, *Sur l'état actuel du chant*, in *A travers chants*, Grund, Paris, 1971, p. 126.
- 20 La seconda versione della *Chasse* è riportata nell'appendice dei *Troyens*, NBE, Bärenreiter, Kassel, vol. IIc, p. 841.
- 21 I. KEMP, *op. cit.*, p. 152.
- 22 H. BERLIOZ, *Musique*, in *A travers chants*, cit., p. 29. Stessa importanza viene attribuita alla *molteplicità* dei suoni (raddoppi di una singola parte).
- 23 Stridente è ad esempio il contrasto tra i continui compromessi accettati specie durante i viaggi musicali e le particolari qualità interpretative che Berlioz riteneva essenziali alla sua musica: "È necessaria una precisione estrema unita a un brio irresistibile, una foga controllata, una sensibilità sognante, una malinconia per così dire morbosa, senza di che i tratti principali delle mie figure risultano alterati o vengono del tutto cancellati." (*Mémoires*, cit., II, p. 330.)
- 24 J. TIERSOT, *Berlioziana*, in "Le Ménestrel", vol. 70, n. 34, 21 agosto 1904, p. 267.
- 25 *Ibidem*, n. 37, 11 settembre 1904, p. 294.
- 26 "La France", 9 novembre 1863. Una colorita e ampia descrizione dei fatti relativi all'allestimento del 1863 la fornisce Berlioz stesso nei suoi *Mémoires* (cit., II, pp. 338-344).
- 27 J. D'ORTIGUE, *Première représentation des Troyens de M.H. Berlioz*, "Journal des débats", 9 novembre 1863.
- 28 J. TIERSOT, *Les Troyens à Carthage*, "Le Ménestrel", vol. 58, 12 giugno 1892, p. 187. A. JULIEN, *Musiciens d'aujourd'hui*, vol. II, Librairie de l'art, Paris, 1894, p. 97.
- 29 P. DUKAS, *Les Troyens*, in *Chroniques musicales sur deux siècles. 1892-1923*, Stock, Paris, 1979, p. 67.
- 30 M. COOPER, *Les Troyens*, in *Judgements of Value*, Oxford University Press, 1988, pp. 101-103.
- 31 E. NEWMAN, *Berlioz, Romantic and Classic*, cit., pp. 216 e 229.
- 32 H. MACDONALD, *Berlioz*, Dent, London, 1982, p. 166.
- 33 E. NEWMAN, *The Royal Hunt and Storm*, in *Berlioz Romantic and Classic*, cit., p. 229.
- 34 M. BORTOLOTTI, *Tunisie française*, in *Consacrazione della casa*, Adelphi, Milano, 1982, p. 315.
- 35 J. RUSHTON, *The musical language of Berlioz*, Cambridge University Press, London-New York-Sydney, 1983, p. 266.
- 36 H. KÜHN, *Antike Massen. Zu einigen Motiven in "Les Troyens" von Hector Berlioz*, in "Opernstudien: Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag", Tutzing, 1975, p. 141.
- 37 C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 59.

- 38 Questo tipo di riscrittura, volta a evidenziare le conflittualità ritmiche dei temi rispetto alla battuta, è impiegato diffusamente da P. FRIEDHEIM nel suo saggio: *Berlioz and Rhythm*, in "The Music Review", XXXVII, 1976, p. 5.
- 39 H. BERLIOZ, *Étude critique des symphonies de Beethoven*, in *A travers chants*, cit., p. 54.
- 40 I. KEMP, *op. cit.*, p. 156.
- 41 W. SCHENKMAN, *Fixed ideas and recurring patterns in Berlioz's melody*, in "The Music Review", 40, 1, 1979, p. 25.
- 42 Il passo è citato, in relazione alla particolare risoluzione ascendente della settima abbassata, in J. RUSTHON, *The musical language of Berlioz*, cit., p. 41.
- 43 Quello che definiamo *inversione* è un caratteristico stilema (cfr. P. FRIEDHEIM, *Radical harmonic Procedures in Berlioz*, in "Music Review", XXI, 1960, p. 282) inserito comunque in una logica armonica funzionale.
- 44 I. KEMP, *op. cit.*, p. 153.
- 45 "In musica sono un incredulo, o, per meglio dire sono della religione di Beethoven, Weber, Gluck, Spontini, che credono, professano e provano con le loro opere che tutto è buono o che tutto è cattivo; l'effetto prodotto da certe combinazioni è il solo criterio valido per condannarle o assolverle" (*Mémoires*, cit. II, p. 324).
- 46 Per un esempio di differimento cadenzale nel *Requiem* cfr: E.T. CONE, *Inside the Saint's Head*, in "Berlioz Society Bulletin", n. 87, 1975, p. 9.
- 47 J. RUSHTON, *The musical language of Berlioz*, cit., p. 111.
- 48 B. PRIMMER, *The Berlioz Style*, Oxford University Press, London-New York-Toronto, 1973, p. 24.
- 49 M. BORTOLOTTI, *op. cit.*, p. 319.
- 50 Per un simile orientamento critico in ambito italiano: F. D'AMICO, *Berlioz cent'anni dopo*, in "Chigiana", Leo S. Olschki, Firenze, 1971, p. 77.
- 51 H. BERLIOZ, *Étude critique des symphonies de Beethoven*, in *A travers chants*, cit., p. 58.
- 52 In uno scorcio di gusto surrealista, Berlioz esprime l'equivoco estetico del realismo attraverso la figura di un ossessionante inventore che pubblicizza la sua macchina sonora capace di imitare il vento meglio delle gamme cromatiche del temporale beethoveniano ("Revue et gazette musicale de Paris", 7 gennaio 1838, in *Cauchemars et passions*, a cura di G. Condé, Lattès, Paris, 1981, p. 86).
- 53 La funzione ausiliaria dell'elemento poetico e programmatico è suggerita da H. Macdonald nelle conclusioni del suo studio: *Berlioz's Self-Borrowings*, in "Proceedings of the Royal Musical Association", XCII (1965-66), pp. 27-44.
- 54 "Journal des débats", 17 febbraio 1844, in *Cauchemars et passions*, cit., p. 53.
- 55 La *Chasse* tenterà di riscattare il convenzionale *topos* imitativo della pioggia con un complesso canone poliritmico degli archi (bb. 190-195). Cfr. al riguardo l'analisi di I. KEMP, *op. cit.*, p. 151 e sgg.
- 56 "Gazette musicale de Paris", 9 novembre 1834, in *Cauchemars et passions*, cit., p. 189.
- 57 C. DAHLHAUS, *op. cit.*, pp. 43-61.
- 58 Il relativismo estetico dietro il quale il musicista si trincerava è interpretabile come polemica reazione all'inautenticità della vita musicale. In una novella umoristica, il fatto che una sonata dettata medianicamente da Beethoven dal suo soggiorno ultraterreno su Saturno, invece che esprimere una sfera superiore, possa risultare del tutto insulsa a "noi, musicisti infimi di un mondo infimo e subsaturmino" fa ipotizzare maliziosamente che, per converso, "le opere rappresentate e applaudite giornalmente sulla terra, perfino in teatri che il pudore vieta di nominare" altro non sarebbero che "banalità infinite per l'universo infinito" (H. BERLIOZ, *Beethoven dans l'anneau de Saturne*, in *A travers chants*, cit. pp. 108-109). Il tema del *Bello Assoluto*, presente in numerosi passaggi critici di Berlioz, è al centro di un'altra divagazione letteraria a sfondo cosmico: *Les operas se suivent et se ressemblent - La question du beau*, in *Les soirées de l'orchestre*, cit., pp. 217-220.
- 59 "Journal des débats", 17 febbraio 1844, in *Cauchemars et passions*, cit., pp. 50-52.
- 60 C. DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 28.
- 61 Ciò che Berlioz dice sull'aria dell'*Alceste* di Gluck "Ah, divinités implacables", dichiarando preventivamente di essere "perfettamente incapace di descriverne la dolorosa bellezza", è uno tra i tanti possibili esempi di discorso sulla musica che si costruisce per autonegazione: "Bisognerebbe essere un grande scrittore, un poeta dal cuore infiammato per descrivere degnamente un tale capolavoro, un tale modello di bellezza antica, un così stupefacente esempio di filosofia musicale unita a tanta sensibilità e nobiltà. E tuttavia anche il più grande dei poeti sarebbe in grado di farlo? Una simile musica non si descrive; bisogna ascoltarla e possederne il sentimento" (*L'Alceste d'Euripide, celles de Quinault et de Calzabigi; les partitions de Lulli, de Gluck, de Schweitzer et de Haendel sur ce sujet* in *A travers chants*, cit., p. 207).
- 62 C. DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, cit., p. 28.
- 63 Lettera all'imperatore Napoleone III del 28 marzo 1858, CG, V, 2285, p. 555.
- 64 K. HOLOMAN, *Berlioz*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1989, p. 529.
- 65 La distinzione tra soggetto estetico e soggetto biografico è tratta da C. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino, 1990, p. 43 e sgg.
- 66 P. ISOTTA, *Enea e Didone dal poema alla musica*, "Corriere della sera", 29 maggio 1982,
- 67 A. DE GASPERINI, *Les Troyens*, "Le Ménestrel", 15 novembre 1863.
- 68 P. DE SAINT VICTOR, *Les Troyens à Carthage*, "La Presse", 9 novembre 1863.
- 69 B. JOUVIN, *op. cit.*
- 70 Lettera a Hans von Bülow del 20 gennaio 1858, CG, V, p. 531. Il tema è ripreso in una nota dei *Mémoires*, cit., II, p. 315.
- 71 G. BERTRAND, *La crise musicale. A propos des Troyens de M. Hector Berlioz*, in "Revue Germanique et Française", IV, 1° dicembre 1863, pp. 755-773.
- 72 M. BORTOLOTTI, *op. cit.*, p. 327.
- 73 G. BERTRAND, *op. cit.*, p. 766.

