

Cesare Fertonani

Appunti per una lettura di *Cléopâtre* (1829) di Hector Berlioz

Cléopâtre è la scena lirica (o cantata) composta da Hector Berlioz per il Prix de Rome del 1829.

È noto come la faccenda andò a finire: nemmeno al terzo tentativo il giovane, ma a quel punto già conosciuto compositore riuscì a ottenere il Grand Prix dell'Académie des Beaux-Arts dell'Institut de France che valeva la consacrazione professionale e accademica e due anni di soggiorno presso Villa Medici a Roma (Berlioz ci aveva già provato nel 1827 con *La mort d'Orphée* e nel 1828 con *Herminie*, riuscirà nell'impresa nel 1830 con *La mort de Sardanapale*).¹

A quanto racconta lo stesso compositore nelle *Memorie*:

A lasciare intendere che avrei sicuramente ottenuto il primo premio, erano gli stessi membri della sezione di musica. Oltretutto io, già laureato con il secondo premio, avrei concorso con degli allievi che ancora non avevano ottenuto nessun segno di distinzione, dei semplici borghesi; e la mia qualità di testa coronata mi dava un gran vantaggio su di loro. A forza di sentirmi dire che potevo essere certo del fatto mio, feci il seguente inopportuno ragionamento, del quale l'esperienza non tardò a provarmi la falsità: "Dal momento che questi signori sono decisi a darmi a priori il premio, non vedo perché costringermi, come ho fatto l'anno passato, a scrivere nel loro stile e secondo i loro sentimenti, e non lasciarmi invece andare al mio personale sentimento e allo stile che mi è naturale. Siamo artisti sul serio dunque, e componiamo una Cantata come si deve [une Cantate distinguée]!".

Questa volta il soggetto che ci venne assegnato sul quale dovevamo realizzare la composizione concerneva Cleopatra dopo la battaglia di Azio. La regina si faceva mordere dall'aspide, e moriva tra le convulsioni. Prima di consumare il suicidio, indirizzava alle ombre dei faraoni un'invocazione piena di religioso terrore; domandando loro se lei, regina dissoluta e criminale, avrebbe potuto essere ammessa in una delle gigantesche tombe innalzate dalla gloria e dalla virtù ai Mani degli illustri sovrani.

C'era qui un'idea grandiosa da esprimere. Migliaia di volte mi ero parafrasato musicalmente il monologo immortale della Giulietta di Shakespeare:

"But if when I am laid into the tomb..."

il cui sentimento si avvicina, dal punto di vista perlomeno dell'atmosfera di terrore, a quello dell'apostrofe messa sulle labbra di Cleopatra dal nostro verseggiatore francese. Ebbi anche la mancanza d'accortezza di

¹ Per una ricostruzione della vicenda si veda CAIRNS 1989, pp. 303-310.

scrivere in forma di epigrafe sulla mia partitura il verso inglese che ho citato e, per degli accademici volteriani quali erano i miei giudici, questo era di per sé un crimine imperdonabile.

Su questo tema dunque composi senza fatica un brano che mi pare di gran carattere, di un ritmo avvincente per la sua stessa stranezza, i cui concatenamenti armonici mi sembrano possedere una sonorità solenne e funebre, e la cui melodia si svolge in modo drammatico con un lento e continuo crescendo. [...]

[...] Il ricordo della rimanente parte della Cantata si è cancellato dalla mia memoria, ma questo solo passo, credo, meritava il primo premio. Di conseguenza non lo ottenne. D'altronde nessuna Cantata l'ottenne.

La giuria preferì non assegnare il primo premio quell'anno, piuttosto che incoraggiare con il suo voto un giovane compositore che *manifestava simili tendenze*.²

Nel luglio 1829, entrando nella clausura della *loge* dell'Institut a lui destinata per il concorso, Berlioz è dunque sicuro di vincere il Grand Prix dopo aver ottenuto il secondo premio nel 1828 con *Herminie*, confidando sulla consuetudine per cui al candidato già insignito del secondo premio sarebbe toccato, l'anno seguente, il primo. Da qui la determinazione di Berlioz di comporre un lavoro secondo le proprie inclinazioni naturali e il proprio stile - «una Cantata come si deve» - senza cercare di andare incontro al gusto accademico della giuria (e, in particolare, dei membri della sezione di musica). L'«inopportuno ragionamento» lo induce dunque a scrivere un pezzo di trasgressiva originalità e di fortissimo impatto drammatico che almeno una parte della commissione giudica sconcertante, incomprensibile per non dire offensivo dal punto di vista delle regole compositive e del buon gusto. Così quell'anno il Grand Prix non viene assegnato, mentre il secondo premio tocca a Eugène-Prosper Prévost (per inciso, un confronto tra la sua *Cléopâtre* e quella di Berlioz meriterebbe uno studio a sé); questi conseguirà a sua volta il Grand Prix nel 1831, l'anno successivo alla conclusione dell'ormai imbarazzante *affaire Berlioz*, con *Bianca Capello*.

Nelle *Memorie* e nelle lettere indirizzate ai familiari e all'amico Humbert Ferrand, Berlioz racconta degli incontri con due membri influenti della giuria nei giorni successivi alla conclusione del concorso, Boïeldieu e Auber, e di come entrambi gli rimproverarono, seppure con argomenti differenti, di aver gettato via il premio che aveva già in mano per assecondare il proprio demone, la ricerca dell'originalità e della bizzarria a ogni costo, il disprezzo per le regole e le convenzioni.³

Forse è vero che, come sostiene Berlioz, l'esecuzione del tutto inadeguata contribuì all'insuccesso della partitura: la cantante con la quale il compositore si era preventivamente accordato, Louise Leroux Dabadie, non poté infatti rispettare l'impegno preso perché impegnata, proprio nelle

² BERLIOZ 2004, pp. 120-121.

³ *Ivi*, pp. 121-122 e BERLIOZ 1972-2005, I (1972), 2 agosto 1829 al padre Louis (n. 132), pp. 264-266; 12 agosto 1829 alla sorella Nancy (n. 133), pp. 267-268; 21 agosto 1829 a Humbert Ferrand (n. 133), pp. 269-272. L'incontro con Boïeldieu è raccontato in modo diverso nelle *Memorie* e nelle lettere citate, quello con Auber si legge soltanto nella lettera a Humbert Ferrand.

stesse ore dell'1 agosto in cui era stata programmata l'esecuzione della scena lirica all'Insitut de France, nella prova generale del *Guillaume Tell* di Rossini (dove interpretava Jemmy) e aveva inviato come sostituta la giovane sorella Clara Leroux, ancora allieva del Conservatorio, del tutto impreparata a sostenere una parte così impegnativa sul piano dell'interpretazione.⁴ Oltre a ciò va pure tenuto in conto che al concorso le prove dei candidati erano eseguite in una riduzione per canto e pianoforte, il che dovette penalizzare più di ogni altro il lavoro di Berlioz, in cui l'orchestrazione e la componente timbrica non hanno semplice funzione accessoria ma, al contrario, importanza strutturale e costitutiva. Certo è che, anche alla pura e semplice lettura, *Cléopâtre* dovette suscitare, dapprima tra i membri della giuria ristretta della sezione di musica e poi nella sessione plenaria dell'Académie, un'impressione profonda e, come si diceva, sconcertante.

Del resto, proprio nella sostanza del verdetto che negò a Berlioz il primo premio si riflette l'interesse peculiare di *Cléopâtre*. Unica tra le cantate per il Prix de Rome a denotare una dignità estetica che va ben al di là dell'esercizio accademico (posto che il giudizio sulla *Mort de Sardanapale*, pervenuta incompleta, deve restare sospeso), la partitura si può considerare tra gli esiti più maturi del giovane Berlioz, caratterizzata com'è da una singolarità della concezione e da una qualità compositiva che ne hanno sancito di diritto l'ingresso nel repertorio moderno (una fortuna, questa, che tuttavia non è stata sino a oggi accompagnata da una corrispondente attenzione negli studi critici).

I versi della scena lirica sono di Pierre-Ange Vieillard de Boismartin (1778-1862), letterato e drammaturgo di un certo nome nell'ambiente parigino dei primi decenni dell'Ottocento, all'epoca conservatore della Bibliothèque dell'Arsenal e tra i fornitori abituali dei testi delle cantate per l'Académie des Beaux-Arts (sette, incluso quello di *Cléopâtre*, tra il 1813 e il 1829; suo è anche il testo di *Herminie* per il concorso del 1828).

Sulla diffusione di un soggetto dalla tradizione millenaria nella cultura e nelle arti come quello di Cleopatra all'indomani della battaglia di Azio non è necessario soffermarsi più di tanto,⁵ ma certo è che tra Sette e Ottocento la figura della regina egiziana continua a esercitare un fascino incrollabile (e anzi, in alcuni ambiti come il teatro e l'opera sembra conoscere una rinnovata fortuna⁶), pur nelle diverse

⁴ BERLIOZ 1972-2005, I (1972), 2 agosto 1829 al padre Louis (n.132), p. 265.

⁵ Per un rapido sguardo d'insieme sulla fortuna letteraria e teatrale del soggetto di Cleopatra si veda per esempio FRENZEL 2005¹⁰, *ad vocem*.

⁶ Per quanto riguarda l'opera italiana compongono partiture intitolate alla regina egiziana, tra gli altri, Carlo Monza (libretto di Cesare Olivieri, Torino, 1775), Pasquale Anfossi (libretto di Mattia Verazi, Milano, 1779), Domenico Cimarosa (libretto di Ferdinando Moretti, S. Pietroburgo, 1789), Sebastiano Nasolini e Pietro Alessandro Guglielmi (*La morte di Cleopatra*, libretto di Antonio Simeone Sografi, rispettivamente Vicenza, 1791 e Napoli, 1796), Joseph Weigl (libretto di Luigi Romanelli, Milano, 1807); d'altro canto, in Italia il soggetto è frequentato anche nella tragedia *Antonio e Cleopatra* (1775) di Vittorio Alfieri e in quella omonima (1788) di Ferdinando Marescalchi. In Germania si possono ricordare *Antonius und Cleopatra*

declinazioni, in chiave ora positiva ora decisamente negativa, del personaggio. In Francia basterà ricordare come dalle tragedie *Antoine et Cléopâtre* (1741) di Jean-Baptiste-Robert Boistel d'Welles e *Cléopâtre* (1750) di Jean-François Marmontel s'arriva sino alla *Cléopâtre* (1824) di Alexandre Soumet, mentre notevole successo aveva riscosso il *ballet-pantomime* di Rodolphe Kreutzer, su scenario di Jean-Pierre Aumer, *Les amours d'Antoine et Cléopâtre* rappresentato all'Opéra nel 1808. La rivalutazione ottocentesca del dramma di Shakespeare *Antony and Cleopatra* (1607) ma ancor più il racconto *Une nuit de Cléopâtre* (1845) di Théophile Gautier, in cui è introdotto il tema del crudele capriccio d'amore tra la regina e uno schiavo, daranno poi ulteriore impulso al soggetto: dalla tragedia di Delphine de Girardin, *Cléopâtre* (1847), al balletto *Une nuit de Cléopâtre* (1863) di Camille Saint-Saëns e all'opera omonima di Victor Massé (libretto di Jules Barbier, 1885); dalla scena lirica *Antoine et Cléopâtre* (1860) ancora di Saint-Saëns sino alla *Cléopâtre* (libretto di Louis Payen, 1914) di Jules Massenet passando per le opere omonime di Felipe Pedrell (1878) e Camille Benoît (incompiuta, 1889); dall'ouverture *Antoine et Cléopâtre* op. 6 (1876) di Vincent d'Indy sino alle musiche di scena di Xavier Leroux per il dramma *Cléopâtre* (1890) di Victorien Sardou ed Émile Moreau. Del resto, che il soggetto fosse ancora assiduamente frequentato nella Francia *fin de siècle* è documentato, tra l'altro, dal testo della scena lirica per il Prix de Rome del 1890, *Cléopâtre* di Fernand Beissier (in quell'occasione il Grand Prix sarà vinto da Gaston Carraud): dunque, sessantuno anni dopo il concorso del 1829 cui prese parte Berlioz, i candidati della prestigiosa competizione si trovano di nuovo a che fare con le vicende della regina egiziana. Inoltre, quando Berlioz esordisce e quindi si afferma come compositore, tra gli anni Venti e la metà del secolo, Cleopatra è sempre un tema iconografico di grande attualità: si prendano per esempio i dipinti *La mort de Cléopâtre* (1824; Rouen, Musée des Beaux-Arts) di Charles Boulanger de Boisfremont, *Antoine et Cléopâtre après la bataille d'Actium* (1837; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) di Jean François Gigoux, autore anche di una *Mort de Cléopâtre* (Chambéry, Musée des Beaux-Arts), *Cléopâtre et le paysan* (1838, Auckland Art Museum, Chapel Hill, North Carolina) di Eugène Delacroix, *Cléopâtre se donnant la mort* (1845; l'opera è andata distrutta, ne restano soltanto abbozzi e frammenti) di Théodore Chassériau.

Per Berlioz si trattò dunque di comporre una scena lirica su un soggetto imposto dal concorso - circostanza tutt'altro che trascurabile per un musicista del suo temperamento - eppure gradito: «le sujet était la mort de Cléopâtre; il m'a inspiré beaucoup de choses qui me paraissent grandes et neuves», scrive al padre all'indomani del concorso.⁷ La figura della regina che decide di darsi la morte perché tutto ha perduto - regno, amore, dignità - offrì a Berlioz l'opportunità di tratteggiare un carattere eroico in un momento di assoluta "verità" tragica, sullo sfondo dello scenario mitico e grandioso della storia

(libretto di Bernhard Christoph D'Arien, Berlino, 1779) di Johann Christoph Kaffka e *Cleopatra* (libretto di Johann Leopold Neumann, Mannheim, 1780) di Franz Danzi, appartenenti al genere del *Duodrama*, ovvero un *Melodrama* con due personaggi.

⁷ BERLIOZ 1972-2005, I (1972), 2 agosto 1829 al padre Louis (n. 132), p. 265.

antica. E questo a dispetto del testo della cantata, convenzionale e per molti aspetti retoricamente vacuo, oltre che disseminato di goffaggini nella versificazione.⁸ L'attrazione di Berlioz per il soggetto, d'altronde, si dimostrerà di lunga durata. Giusto trent'anni dopo il concorso del 1829, il compositore vagheggia per qualche tempo, a quanto pare su suggerimento della principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein, l'amica di Liszt, l'idea di un'opera ispirata ad *Antony and Cleopatra* di Shakespeare che poi non realizzerà mai. Nell'infiammata immaginazione di Berlioz, la protagonista avrebbe dovuto essere ancora lei, l'«infernale maîtresse» di Antonio, questo «Serpent du Nil».⁹ Le esaltate riflessioni di Berlioz al riguardo gettano un'interessante luce retrospettiva sull'interpretazione del personaggio nella scena lirica del 1829:

Ce sujet, en effet, est de tous ceux qui pourraient m'enivrer, le moins accessible au sentiment français, et par suite le plus dangereux. Croyez-vous que j'aurais l'insolence de déformer la création de Shakespeare au point d'aller faire une Cléopâtre académique, une reine espagnole, au langage scandé et mesuré, respectueuse envers l'étiquette de sa cour?... Oh! non! C'est précisément parce que la brûlante et capricieuse Egyptienne est le contraire de ces sottes créatures qu'elle m'ensorcellerait. J'adore cette folle qui veut que Jules César couche avec elle, ayant son épée au côté... qui assassine vingt fois et des toutes le plus atroces manières le malheureux Antoine et qui pourtant ne veut pas lui survivre et ne lui survit pas... une grisette couronnée qui joue à cloche-pied dans le rues d'Alexandrie, qui fait attacher un hareng-saur à la ligne d'Antoine un jour qu'il pêchait dans le Nil, qui change vingt fois de fantaisie, en un quart d'heure... une audacieuse qui questionne Mardian l'Eunuque sur ses velléités amoureuses, et enfin la femme imbécile et lâche qui fuit le champ de bataille d'Actium sans savoir pourquoi. Quel caractère pour la *fantaisie musicale*!¹⁰

Si direbbe che insomma nel 1859 il personaggio di Cleopatra, ormai esplicitamente mediato attraverso Shakespeare (come si può notare, sono molti nel passo sopra citato i riferimenti diretti ad *Antony and Cleopatra*), rappresenti per Berlioz una specie di quintessenza del femminile; «infernale maîtresse», la regina è tratteggiata con dovizia di epiteti e aggettivi: «Serpent du Nil», «brûlante et capricieuse», «folle», una donna eccessiva e volubile in tutto, in preda alle proprie passioni, intelligente e sprovveduta, audace e vile, giocosamente infantile e crudelmente perversa, forte e debole al tempo stesso.

Ora, anche per la sua brevità il testo di Vieillard¹¹ caratterizza la figura della regina egiziana e la situazione in termini piuttosto generici; in fondo, se non fosse per alcuni dettagli esteriori (i nomi dei

⁸ Si vedano in proposito le critiche di François-Joseph Fétis al testo di Vieillard riportate in BLOOM 2003, p. 115.

⁹ BERLIOZ 1972-2005, VI (1995), 28 ottobre 1859 alla principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein (n. 2423), p. 51.

¹⁰ *Ivi*, 7 novembre 1859 alla principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein (n. 2430), pp. 60-61.

¹¹ Il testo della scena lirica si legge in appendice all'edizione critica di *Cléopâtre*, in GILBERT 1998; è a questa edizione che si fa d'ora in poi riferimento, anche per la partitura.

luoghi e dei personaggi menzionati, il suicidio per mezzo del morso del serpente e così via), protagonista della scena potrebbe essere qualunque dissoluta eroina dell'antichità, vinta, prostrata e ormai prossima alla morte. Il testo è costituito da un recitativo, un'aria cantabile, un secondo recitativo e un'aria conclusiva. Nel primo recitativo Cleopatra si presenta sconfitta, umiliata e disperata dopo che Ottaviano ha rifiutato le sue profferte d'amore. L'aria cantabile è la tormentata rievocazione da parte della regina dei giorni felici trascorsi con Cesare e poi con Antonio in rapporto alla desolazione di un presente in cui anche la sua leggendaria bellezza ha ormai perso ogni potere. Nel secondo recitativo Cleopatra si autoaccusa e contempla la propria vergogna; la sua vita scellerata, le sue colpe personali e politiche non ammettono giustificazioni o attenuanti e per riacquistare la dignità non le resta che la morte. Nell'aria conclusiva, prima di commettere il suicidio Cleopatra rivolge un'invocazione alle ombre dei faraoni chiedendosi se potrà essere ammessa in una delle loro piramidi.

Sulla base di questo testo è l'interpretazione compositiva a rendere gli ultimi istanti della regina di Vieillard la morte di un personaggio davvero unico, eccessivo, un personaggio di spessore tragico eccezionale, la cui musica è degna di figurare accanto a quelle delle altre eroine di Berlioz: Juliette, Didon e Cassandre. Assai significativo a tale proposito è che già nel 1829 l'interpretazione compositiva di Berlioz sia stata fortemente segnata dall'esperienza folgorante del teatro di Shakespeare, vissuta dal 1827 attraverso le letture ma soprattutto attraverso le rappresentazioni al Théâtre de l'Odéon della compagnia di William Abbot e Charles Kemble;¹² esperienza condivisa con un'intera generazione di artisti romantici che si rivelerà decisiva per il compositore e per la sua poetica. Il fatto appare tanto più rilevante in quanto è assai dubbio che nel 1829 Berlioz conoscesse già *Antony and Cleopatra*: come racconta nelle *Memorie* e in una lettera a Humbert Ferrand¹³ fu il monologo in cui Giulietta medita sulla sua seppur simulata sepoltura nel sepolcro dei Capuleti in attesa di Romeo (*Romeo and Juliet*, IV, 3) ad accendere la scintilla compositiva per la parte conclusiva della scena di Cleopatra, al punto da porre in epigrafe sulla partitura, in corrispondenza della *Méditation*, la citazione «*But if when I am laid into the tomb...*». Al di là dell'analogia tra le due situazioni - la riflessione sulla propria sepoltura e dunque il varcare il confine tra la vita e la morte¹⁴ - è soprattutto il terrore via via crescente con cui Giulietta s'immagina di risvegliarsi nel sepolcro prima che Romeo sia sopraggiunto a liberarla a suggerire la realizzazione compositiva della scena di Cleopatra; nella citata lettera a Humbert Ferrand, Berlioz parla di «cet effroi qui va en augmentant!... ces réflexions qui se terminent par des cris d'épouvante» trascrivendo, come esempio musicale, gli accordi gravi pizzicati che accompagnano questo crescendo di

¹² Si vedano ELLIOTT 1976, pp. 292-308 e REYNAUD 2003, pp. 510-514.

¹³ BERLIOZ 1972-2005, I (1972), 21 agosto 1829 a Humbert Ferrand (n. 133), pp. 270-271.

¹⁴ Sulla diversità e sull'analogia tra le due situazioni si veda ALBRIGHT 2001, p. 43.

terrore con l'invocazione «Oh! Shakespeare Shakespeare».¹⁵

È dunque grazie a un cortocircuito tra il testo di Vieillard e Shakespeare - uno di quei cortocircuiti emotivi e culturali peraltro caratteristici di Berlioz - che si sviluppa il nucleo della scena lirica. I tratti molteplici con cui il compositore immaginerà il personaggio nel 1859 scaturiscono ovviamente da un suo successivo, sostanziale ripensamento in funzione del progetto operistico ispirato ad *Antony and Cleopatra* ma è indubbio che sono già prefigurati dall'interpretazione visionaria e per certi versi sconvolgente già impressa trent'anni prima alla scena convenzionale di Vieillard (peraltro essa stessa concepita come la scena di un'opera teatrale). Qui Cleopatra è sola con se stessa; non c'è dramma, perché non ci sono conflitti, ma soltanto il tragico compiersi del destino della regina: ciò cui Berlioz mira è potenziare con ogni mezzo compositivo la vividezza palpitante di questa tragica, grandiosa solitudine ridotta e concentrata nel formato di una scena lirica.

L'originalità di *Cléopâtre* e d'altro canto la reazione negativa, di sconcerto, irritazione e incomprendimento con cui la partitura fu valutata dalla giuria del Prix de Rome, si può cogliere in relazione ad alcuni aspetti essenziali che riguardano il rapporto tra il testo e la sua interpretazione compositiva. Alcuni di questi aspetti sono individuabili nelle affermazioni dello stesso autore e nei dialoghi con Boïeldieu e Auber da lui riportati nei passi delle *Memorie* e delle lettere sopra citati. A Boïeldieu che gli rimprovera di aver composto una musica estrema e inaudita, Berlioz risponde: «È parecchio difficile, signore, fare della musica che vi culli quando una regina d'Egitto, divorata dai rimorsi e avvelenata dalla ferita provocata da un serpente, muore tra angosce morali e fisiche».¹⁶

Gli elementi percepiti dalla giuria come abnormi, eccessivi, sconvenienti - e dunque accuratamente messi in evidenza *pro domo sua* dallo stesso Berlioz - riguardano in particolare la *Méditation* che corrisponde al testo dell'ultima aria della scena e sono riferibili anzitutto alla presenza «di armonie straordinarie, di ritmi insoliti, di forme nuove, di effetti inaspettati».¹⁷ La drammatizzante ricchezza di un'armonia ricca di tortuosità, scorciature, concatenazioni e modulazioni ingegnose è senza dubbio uno degli aspetti più importanti nell'interpretazione compositiva di tutta la scena¹⁸ in cui già si coglie uno dei tratti più originali e significativi dell'idiosincratia genialità del linguaggio di Berlioz. Anche al di là della *Méditation*, per avere un'idea di tale ingegnosità armonica basterebbe enucleare l'accordo dissonante all'inizio dell'introduzione orchestrale (b. 3)¹⁹ oppure la conclusione dell'epilogo (bb. 240-245) o ancora i cromatismi e l'improvvisa diversione, per giustapposizione, da mi bemolle

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ BERLIOZ 2004, p. 121.

¹⁷ *Ivi*, p. 122.

¹⁸ BRZOSKA 2003, pp. 41-50.

¹⁹ MACDONALD 1982, p. 86.

maggiore a re bemolle maggiore (e ritorno) nell'aria cantabile (rispettivamente bb. 78-88 e 95-100). Quanto ai ritmi insoliti, il riferimento è in primo luogo al singolare ostinato dell'invocazione alle ombre dei faraoni («questo ritmo che non si è mai inteso da nessuna parte», dice Boïeldieu)²⁰ ma lo si potrebbe estendere anche alla sezione dell'agonia della regina; dell'una e dell'altra si parlerà in seguito.

Pur nella loro maggiore genericità, le «forme nuove» e gli «effetti inaspettati» sembrano alludere direttamente all'esito della personale reinterpretazione compositiva del testo realizzata da Berlioz e orientata dalla volontà di trasgredire codici e convenzioni per aderire alla "verità" tragica ed emozionale della situazione da rappresentare. Sul piano della struttura formale complessiva, Berlioz punta a integrare le diverse sezioni di recitativo e aria, che il testo propone tradizionalmente ben distinte, in una gettata continua e in un'unica arcata. Nella sua realizzazione compositiva, le quattro discrete sezioni del testo s'incatenano l'una all'altra senza soluzione di continuità, così da sfumarne il più possibile la scansione. Entro quest'unica arcata, la partitura delinea peraltro un'articolazione resa evidente nel manoscritto autografo. L'introduzione orchestrale con il recitativo d'apertura, poi l'aria cantabile e il secondo recitativo corrispondono a una prima campata che, dal punto di vista testuale, conduce dalla disperazione e dall'umiliazione della sconfitta sino alla presa di coscienza, da parte di Cleopatra, di aver imboccato una via senza ritorno e di dover andare incontro al proprio destino. L'inizio di una seconda campata, che coincide con il testo dell'aria conclusiva, è sottolineato dal titolo originale apposto da Berlioz, *Méditation*, e dalla citazione in epigrafe delle parole di Giulietta «*But if when I am laid into the tomb...*». Se anche il passaggio tra la fine del secondo recitativo e l'attacco della *Méditation* è reso quanto mai fluido in termini armonici, il cambiamento di tempo e di metro, l'ostinato degli accordi gravi pizzicati degli archi gravi, l'ingresso del timbro cupo di clarinetti, fagotti, corni e tromboni segna uno stacco netto rispetto alla sezione precedente e, più in generale, a tutto ciò che si è ascoltato fino a quel punto. Come si legge nelle *Memorie*, Berlioz era perfettamente consapevole che la *Méditation* fosse il pezzo forte, il culmine e insieme il centro emozionale e tragico della scena lirica; ovvero il pezzo che dovette costargli più di ogni altro il Grand Prix.

Già nel testo di Vieillard l'aria conclusiva, con l'invocazione alle ombre dei faraoni e l'affermazione di ritrovare la dignità perduta grazie al suicidio, rappresenta naturalmente il momento culminante di tutta la scena; il fatto è che Berlioz ne utilizza i versi per creare qualcosa di più e di diverso. In fondo, sino all'aria finale il giovane compositore mantiene una sostanziale aderenza alla scansione del testo di Vieillard e al codice, retorico e formale, delle sue diverse sezioni, pur integrandole in un'arcata continua che tende a sfumarne la segmentazione. Dopo l'introduzione orchestrale e il primo recitativo («*C'en est donc fait!... Ma honte est assurée!*»), l'aria cantabile in alessandrini («*Ah!*

²⁰ BERLIOZ 2004, p. 122.

qu'ils sont loin ces jours tourment de ma mémoire») assume la forma ternaria indicata dall'esplicita prescrizione alla fine del testo («reprendre à volonté les premiers vers du cantabile»), riutilizzando nella coda-stretta conclusiva (b. 154) alcuni versi del recitativo precedente; e anche il secondo recitativo aderisce puntualmente allo svolgersi del testo. Con la *Méditation*, invece, scatta un cortocircuito drammatico ed espressivo che fa deragliare la corrispondenza tra la musica e il testo, ripensato in funzione di una personalissima intuizione e intenzione compositiva.

164

Méditation
What if when I am laid into the tomb...
(Shakespeare)

Largo misterioso

Flûtes I, II
Hautbois I, II
Clarinettes (en Sib) I, II
Bassons I, II
(en Fa) I, II
Cors (en Mi) III
(en Ut) IV
Trompettes (en Mi) I, II
Trombones I-III
Timbales (en Mi, Sol)

CLÉOPÂTRE

Violons I, II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Esempio musicale 1. Berlioz, *Cléopâtre*: inizio della *Méditation*.

Il testo dell'aria è costituito da quattro strofe regolari di ottosillabi. Laddove ci si aspetterebbe - così come se lo aspettavano i membri della giuria - un pezzo chiuso a compimento della scena, *un air de mouvement*, Berlioz concepisce al contrario una macrostruttura aperta, composita e internamente articolata che non è riducibile ad alcuno schema prefissato e il cui esito non può che risultare quanto meno spiazzante. In genere nella letteratura critica si legge che la *Méditation* intonerebbe soltanto la prima strofa del testo («Grands Pharaons, nobles Lagides»);²¹ il che, in senso restrittivo è senz'altro vero, se si considera la forma conchiusa - anche dal punto di vista tonale: fa minore - dell'aria che apre la macrostruttura. Di fatto, però, una simile lettura non rende compiutamente conto di tutta la musica che segue questo primo episodio (da b. 53 sino alla fine). Forse, allora, sarebbe più corretto riferire il titolo *Méditation* all'intera macrostruttura che conclude la cantata, in cui peraltro Berlioz non si limita alla meditazione di Cleopatra sul suo destino - ispirata del monologo di Giulietta - ma, andando ben oltre il testo di Vieillard, mette anche in scena, per così dire in presa diretta, il suicidio, la morte vera e propria del personaggio. *Méditation* pare insomma il titolo che Berlioz conia per la sua complessiva intonazione dei versi dell'aria finale.

Il cortocircuito drammatico ed espressivo comporta una dilatazione temporale, per cui al tempo dello svolgimento drammatico secondo le convenzioni del pezzo chiuso si sostituisce quello dell'esperienza vissuta del personaggio, e di conseguenza una disarticolazione del testo dell'aria in favore di una sua nuova organizzazione e drammatizzazione interna: da sola la *Méditation* occupa del resto metà dell'intera cantata.

Nelle *Memorie* e nelle lettere di cui sopra Berlioz tende del resto a definire l'aria che corrisponde alla prima strofa del testo, ovvero l'episodio iniziale della macrostruttura, «invocation», «invocazione», a sottolinearne la natura di apostrofe alle ombre dei faraoni e la forma musicale conchiusa. Il termine «invocazione» è quanto mai appropriato anche dal punto di vista della realizzazione compositiva: l'aria («Largo misterioso») manifesta infatti una forma che ne accentua il senso di apostrofe. L'introduzione orchestrale fissa il tono «solenne e funebre», grazie a una gestualità pregnante (Es. 1): gli accordi pizzicati degli archi gravi (sostenuti da legni, corni e tromboni) e le loro armonie dissonanti e cromatiche danno vita all'ostinato che percorre ininterrotto l'intero episodio sino alla cadenza conclusiva della voce (bb. 47-48); il «ritmo avvincente per la sua stessa stranezza» di questo ostinato è costituito da un inusuale modulo di coriambo, per adoperare il termine della metrica classica (trocheo + giambo: lunga - breve - breve - lunga). Sostanza e sonorità della musica evocano il terrore di una prospettiva metafisica - il trapasso dalla vita terrena alla morte - alla quale si mescola la visione di un Egitto antico e favoloso. Quanto allo svolgimento della melodia «in modo drammatico con un lento e

²¹ Si vedano per esempio DICKINSON 1964, p. 172; GILBERT 1998, p. XIII; BLOOM 2003, p. 116; VOGEL 2003, pp. 270-271.

continuo crescendo», esso si realizza attraverso tre intonazioni dei quattro versi della prima strofa del testo di Vieillard (bb. 1, 23, 36) a disegnare altrettante ondate successive. Dopo aver scandito la figura da cui trae avvio l'invocazione sulle parole «Grands Pharaons» (ripetizione di una stessa nota seguita da un intervallo ascendente), la voce traccia - «sotto voce, con terrore» e quindi «avec une terreur croissante» - linee dal profilo ondulatorio che s'inarcano per poi flettersi con variabile ampiezza di respiro melodico, ma spostandosi progressivamente, in ciascuna delle tre intonazioni verso il registro acuto (nella prima la voce raggiunge il mi bemolle⁴, mentre nella seconda e nella terza sale sino al la bemolle⁴). Gli intensi cromatismi, le interiezioni, le oscillazioni tra dinamiche contrastanti amplificate dall'orchestra concorrono alla realizzazione di un episodio che evoca una spazialità vuota e risonante, come se Cleopatra già si trovasse con l'immaginazione all'interno di una piramide immensa e buia.

Proprio per la peculiarità della macrostruttura, si può discutere come definire ciò che segue l'«invocazione»: una seconda aria sostanzialmente autonoma²² o piuttosto, in modo assai più convincente, una sua articolata e composita prosecuzione non riducibile ad alcuno schema prefissato; una prosecuzione che pare assumere le fattezze di un'ulteriore aria per poi smentirle con decisione in un tracciato tortuoso e imprevedibile in cui s'innesta un elaborato processo di rimemorazione. Se si analizza il rapporto della musica con le strofe del testo di Vieillard, appare comunque sufficientemente chiaro come si possa suddividere la macrostruttura in tre parti. La prima, l'«invocazione», corrisponde alla prima strofa, la seconda all'insieme della seconda e terza strofa, la terza parte, infine, alla quarta e ultima strofa del testo.

TESTO	MUSICA
Récitatif «C'en est donc fait!... Ma honte est assurée!»	[Introduzione orchestrale], bb. 1-52 <i>Récitatif</i> , bb. 53-77 Allegro vivace con impeto, SI bemolle →
Cantabile «Ah! qu'ils sont loin ces jours tourment de ma mémoire»	[Cantabile], bb.78-178 Lento cantabile, MI bemolle Con riutilizzo di versi del recitativo precedente
Récitatif «Au comble des revers qu'aurais-je encore à craindre? »	<i>Récitatif</i> , bb. 179-193 MI bemolle →
Air «Grands Pharaons, nobles Lagides», 4 strofe «Grands Pharaons, nobles Lagides», strofa 1 (vv. 1-4)	<i>Méditation</i> [I parte: Invocation], bb. 1-52 Largo misterioso, fa

²² Si vedano per esempio DICKINSON 1964, p. 172; BARRAUD 1978, p. 271; VOGEL 2003, pp. 270-272.

«No!... De vos domaines funèbres», strofa 2 (vv. 5-8)	[II parte], bb. 53-178 Allegro assai agitato, LA bemolle Con riutilizzo di versi del recitativo precedente e dei versi della strofa 1 (vv. 1-4)
«Osiris proscrit ma couronne», strofa 3 (vv. 9-12)	bb. 179-213 la bemolle
«Dieux du Nil, vous m'avez trahie!», strofa 4 (vv. 13-16)	[III parte], <i>Récitatif mesuré</i> , bb. 213-229 Moderato, la bemolle [Epilogo orchestrale], bb. 229-245

Dal punto di vista formale, la prima e la terza parte, hanno una fisionomia discreta e ben definita: l'«invocazione» è, come si diceva, un'aria, mentre la terza parte, che mette in scena l'agonia e la morte di Cleopatra è un recitativo seguito da un epilogo orchestrale. Nel mezzo, la seconda parte presenta la struttura più articolata e composita; tra l'altro i versi della seconda e della terza strofa sono intercalati dal ritorno di versi del recitativo precedente nonché da reminiscenze dell'«invocazione».

TESTO	MUSICA
«No!... De vos domaines funèbres», strofa 2 (vv. 5-8)	a [Introduzione], bb. 53-76
«Du destin qui m'accable...», dal recitativo	b [Tema cantabile], bb. 77-105
«Grands Pharaons, nobles Lagides», strofa 1 (v. 1)	ca [Intermezzo], bb. 106-122
e «Vous me fuiriez avec terreur», strofa 2 (v. 8)	
«Du destin qui m'accable...», dal recitativo	b [Tema cantabile], bb. 123-139
«Grands Pharaons, nobles Lagides», strofa 1 (vv. 1-4)	c [Reminiscenza dell'invocazione], bb. 140-155
«J'ai d'un époux déshonoré la vie...», dal recitativo	a' [Ricapitolazione dell'introduzione], bb. 156-175
«Osiris proscrit ma couronne», strofa 3 (vv. 9-12)	d [Conclusione], bb. 175-212

L'unica sezione che lascia davvero pensare a un'aria è il tema cantabile, che tuttavia riutilizza versi del recitativo precedente come del resto la ricapitolazione dell'introduzione, sicché la seconda parte, pur segnata da ritorni tematici, profila una forma aperta. Dopo l'«invocazione», la meditazione di Cleopatra segue un decorso imprevedibile in cui intervengono processi di rimemorazione e che esprime lo stato psichico alterato del personaggio. Un primo processo rimemorativo si delinea con l'intonazione su un tema cantabile dei versi del recitativo precedente in cui Cleopatra aveva riconosciuto di essere la sola responsabile del proprio destino (b. 77 e b. 156). Un secondo processo rimemorativo è reso attraverso la reminiscenza dell'inizio e poi dell'intera «invocazione» (b. 106 e b. 140).

In uno stile sempre più connotato da una gestualità tragica, l'intonazione della terza strofa, che mette in scena il suicidio, appare già proiettata verso la parte finale della macrostruttura. La tonalità si flette definitivamente al minore, raggiungendo la tonalità conclusiva di la bemolle minore, e lo stile vocale si fissa in una declamazione febbrile, sottolineata dalla progressione delle indicazioni «d'une voix altérée» (b. 178), «d'une voix plus altérée» (b. 188), e «presque parlé» (b. 194); compare anche il motivo di due note seguite da una pausa (b. 188) che nella terza parte darà suono alle convulsioni della regina morente, mentre lo strisciare del serpente e il suo morso fatale sono dipinti, rispettivamente, tortuosi disegni cromatici di viole e violoncelli (bb. 195-199) e da una strappata di ottavini e archi (da b. 200).

Il superamento della netta distinzione tra aria e recitativo - con i rispettivi codici formali - in una libera sequenza di sezioni irriducibili all'una o all'altra tipologia, che caratterizza il clima di allucinazione innescato dall'«invocazione»,²³ prosegue nella terza parte della macrostruttura, strumentata per i soli archi. La quarta strofa è posta in musica come *Récitatif mesuré*, ma ancor più del fatto che versi lirici sono intonati come recitativo è il modo con cui tale recitativo è realizzato a sottrarre la fine di Cleopatra a ogni convenzione; una fine che, del resto, Berlioz immaginava non pubblica bensì privata.²⁴ Il recitativo si svolge interamente su un cupo ostinato dei contrabbassi e un tremolo dei violoncelli: una scansione regolare al di sopra della quale si ritagliano, come schegge isolate, pulsazioni irregolari di violini e viole. Quanto alla voce, si compie con l'indicazione «voix éteinte, en articulant à peine» (b. 214) la progressiva alterazione iniziata nel corso della seconda parte della macrostruttura (Es. 2); faticosa, franta da lunghe pause, la declamazione delle sillabe destrutturate discende seguendo una linea cromatica dal do bemolle⁴ sino al do³ (discesa interrotta da due singulti sul do⁴ e il re bemolle⁴, bb. 219-220). La musica assimila una corporeità antropomorfa, accentuata dagli effetti di accelerando e rallentando che continuano poi nell'epilogo orchestrale. Qui l'ammutolarsi della voce e la scomparsa dell'ostinato registrano il collasso mortale della regina, ormai scossa soltanto dalle convulsioni della sua breve agonia (motivo di due note ripetute seguite da una pausa), in un episodio la cui costruzione simmetrica (bb. 229-239)²⁵ sembra in qualche modo imporre un ordine a una rappresentazione musicale così trasgressiva prima della sferzata finale (bb. 240-245), con un accordo fortemente dissonante (la bemolle - mi bemolle ai bassi, re - fa - la bemolle - do bemolle a violini e viole: settima diminuita del quarto grado alterato sovrapposta a un doppio pedale di tonica e dominante) che di fatto non risolve ed è seguito da un simulacro di cadenza ridotta ai minimi termini (il semplice movimento melodico dei contrabbassi dal mi bemolle al la bemolle). (Es. 3).

²³ STRICKER 2003, p. 235.

²⁴ BERLIOZ 2004, p. 121.

²⁵ BRZOSKA 2003, pp. 48-49.

229 **U** I° tempo **presser graduellement**

CLÉOPÂTRE
- sar!

Vns
pp
pp
pp
pp
cresc.

Altos
pp
pp
pp
pp
cresc.

Vlles
pp
pp
pp
pp
cresc.

Cb.

234 **Allegro** **en rallentissant de même** **poco lento**

Vns
f
dim.
p
pp

Altos
f
dim.
p

Vlles

Cb.

238 **adagio** **moderato** **V**

Vns
p
ff
p

Altos
p
ff
p

Vlles
p
ff
p
pizz.
p

Cb.
p
ff
p
sol
pp

Esempio musicale 3. Berlioz, *Cléopâtre*. conclusione.

Oltre che dalla volontà di aderire alla "verità" tragica del personaggio e del soggetto, in *Cléopâtre* il segno di trasgressione, talora violenta, nei confronti delle convenzioni formali e dei codici linguistici è da porre in relazione con quella poetica del teatro ideale o della memoria che, dopo le *Huit scènes de Faust* (1828), Berlioz svilupperà compiutamente nelle sue composizioni maggiori dei decenni successivi, dalla *Symphonie fantastique* a *Roméo et Juliette*, dalla *Damnation de Faust* all'*Enfance du Christ*.

Del teatro ideale o della memoria, *Cléopâtre* condivide d'altronde i presupposti e le prerogative essenziali: la prospettiva di una rappresentazione-narrazione che ha tutta la pregnanza di un'autentica dimensione teatrale e tuttavia prescinde da una reale, effettiva messa in scena; la tendenza a forzare i tradizionali confini tra la musica concepita semplicemente per essere eseguita in forma di concerto e quella viceversa integrata a vario titolo in una realizzazione scenica, potenziando e sperimentando le risorse espressive, di suggestione e risonanza evocativa, della musica in quanto tale, non supportata ma neppure limitata dalla concretezza e dall'evidenza di una messa in scena teatrale; l'elaborazione di strategie drammaturgiche e narrative che tragrediscono codici e convenzioni vigenti; l'assimilazione nella corporeità della musica, grazie a immagini di immediata e fisica percettibilità, di elementi che altrimenti sarebbero realmente messi in scena e la capacità di costruire lo spazio sonoro come un luogo teatrale; la sollecitazione, nel pubblico, di nuove modalità di fruizione.

Prova di concorso per il Prix de Rome, *Cléopâtre* è destinata alla sola esecuzione, non alla rappresentazione in teatro. La scena d'opera offerta dal testo diventa il punto di partenza, quasi il pretesto per un teatro dell'immaginazione, un teatro virtuale che unisce alla pregnanza scenica della gestualità compositiva una tensione che è tanto drammaturgica (nel senso della rappresentazione) quanto narrativa (nel senso della rievocazione e del racconto). In altri termini, è chiaro sin dall'inizio che si rappresenta la morte di Cleopatra, delineata e organizzata dalla fabula della sceneggiatura di Vieillard secondo le convenzioni retoriche e formali della scena lirica (alternanza/successione di recitativi e arie); l'originalità dell'interpretazione di Berlioz risiede nei procedimenti drammaturgici e narrativi con i quali questa fabula viene raccontata, ovvero nella specificità dell'intreccio. Di tale intreccio, la *Méditation* costituisce, come già si diceva, il culmine e insieme il centro emozionale e tragico. È in funzione di essa che l'intera scena viene concepita come un monologo serrato e continuo e lo stacco che la *Méditation* segna rispetto a quanto la precede segna il passaggio al compiersi del destino di Cleopatra.

Di fronte alla morte imminente e poi nel compiersi del suicidio, il monologo della regina assume il decorso di un modernissimo, alienato flusso di coscienza per esprimere il quale l'adesione della musica al regolare modello strofico implicato dall'aria di Vieillard sarebbe stata, per Berlioz, del tutto inadeguata. La disarticolazione e riorganizzazione del testo in una macrostruttura dove, dopo

L'«invocazione», si succedono sezioni irriducibili a definite tipologie formali, l'innescarsi di processi rimemorativi nei quali Cleopatra, annichilita di fronte all'orrore del proprio destino rivede scorrere davanti a sé la propria esistenza e rivive le proprie colpe, la corporeità antropomorfa assunta dalla musica nella rappresentazione dell'agonia: tutto questo appare riconducibile alle istanze del teatro ideale o della memoria. Alla luce di ciò anche il tema cantabile che intona i versi del recitativo precedente, considerato con imbarazzo o ancor più spesso nemmeno menzionato dalla letteratura critica, suona assai efficace nel dar voce straniata, con i suoi tratti di rassicurante eufonia operistica vagamente rossiniana, all'isterica allucinazione della regina.

Composta nel 1829, *Cléopâtre* è d'altronde già partecipe del nuovo gusto romantico che, attraverso il passaggio simbolicamente decisivo della cosiddetta «battaglia» di *Hernani* combattuta l'anno seguente (l'anno, tra l'altro, anche della *Symphonie fantastique*), s'appresta ad assestare il colpo mortale alle residue resistenze dell'arte accademica. Basterebbe ricordare che gli anni Venti avevano visto l'affermarsi di un pittore come Eugène Delacroix, la pubblicazione delle prime raccolte poetiche di Vigny e Lamartine, il diffondersi dell'entusiasmo per Shakespeare, la prefazione al *Cromwell* (1827) di Hugo, la traduzione del *Faust* di Goethe a firma di Gérard de Nerval (1828); al solo 1829, l'anno di *Cléopâtre*, risalgono i drammi *Marion Delorme* e *Hernani*, appunto, di Hugo, nonché *Henri III et sa court* di Alexandre Dumas e, nell'ambito della narrativa, *Les Chouans* di Balzac, la *Chronique du règne de Charles IX* e *Mateo Falcone* di Mérimée. Al romanticismo inteso come liquidazione dell'idea universale e classicistica del bello, libertà creativa e contaminazione tra generi e livelli stilistici, sperimentalismo e trasgressione, espressione-esperienza delle emozioni al fine di rendere un'immagine più autentica e complessa della realtà da rappresentare, Berlioz aderisce senza riserve, manifestando inoltre significativi punti di convergenza con la poetica del fantastico.²⁶ Penetrata in Francia dalla cultura tedesca e inglese (Jean Paul, Hoffmann, Byron, Heine), la poetica del fantastico, fondata sul nesso di interazione e contraddizione reciproca di due opposte dimensioni (il "reale" e il "fantastico", il naturale e il soprannaturale), non comporta soltanto un ampliamento dei soggetti artisticamente rappresentabili (l'inconscio, il doppio, il sogno, l'allucinazione, la follia) ma anche una serie di strategie retoriche e narrative che, tematizzando questi soggetti, rendono problematica la rappresentazione della realtà e l'identità unitaria del soggetto che la esprime. Nel rappresentare la dimensione dell'inconscio, dell'incubo e dell'allucinazione, una dimensione altra rispetto a quella esperita e percepita come reale, la narrazione fantastica apre una sorta di doppiofondo nell'espressione del soggetto: un piano occupato dagli eventi, dalle emozioni e dalle immagini delle visioni prodotte dalla propria attività fantastica ma che egli osserva dall'esterno,

²⁶ COSSO 2002, pp. 69-115.

attraverso lo schermo trasparente dello straniamento, come uno spettatore altro-da-sé e fuori-da-sé. Come nel sogno il soggetto non è il soggetto autocosciente dello stato di veglia ma un altro se stesso, così nella narrazione fantastica egli contempla la messa in scena, lo spettacolo della propria vita psichica. Questo sdoppiamento di piani - si pensi per esempio a un romanzo come *Die Elxiere des Teufels* (1815-1816) di Hoffmann - reca con sé la vertigine del disorientamento, implica ambiguità di lettura e, soprattutto, la perdita delle certezze su ciò che è reale e ciò che appare fantastico, sull'identità del soggetto, sulla validità delle coordinate spazio-temporali.

Anche in Berlioz l'urgenza di un'immediata e romantica espressione soggettiva coesiste e confligge con strategie drammaturgiche e narrative riconducibili alla poetica del fantastico, la quale può contribuire a comprendere alcuni aspetti della musica del compositore: la spettacolarità visionaria, la precisione descrittiva di certi particolari, l'inaudita sensibilità timbrica. E certo si tratta di strategie strettamente correlate al concetto del teatro ideale o della memoria. Per la sua stessa natura di prova di concorso ancor più che per la sua datazione, *Cléopâtre* si colloca ben al di qua degli esiti più impressionanti di quel teatro ideale; eppure, nella sua parte conclusiva, la scena lirica offre tratti già interpretabili alla luce della poetica del fantastico. Cruciale al riguardo è, ancora una volta, il cortocircuito provocato dalla *Méditation*, che ha tutta la concretezza di una rappresentazione e al contempo mette in scena il decorso di una realtà psichica alterata. Il pensiero della morte imminente proietta Cleopatra dentro una piramide; terrorizzata dalla visione del buio agghiacciante e risonante di quella tomba immensa, varco verso il buco nero che attende chi lascia la vita, la regina canta l'«invocazione» alle ombre dei faraoni come se già se ne trovasse all'interno. Tutte le caratteristiche compositive dell'«invocazione» - dalla strumentazione all'ostinato metrico, dalla condotta armonica al gioco sottile delle dinamiche, dal trattamento della voce alla struttura a ondate successive della forma conclusa - contribuiscono a costruire uno spazio sonoro cupo, opprimente e percorso da echi e improvvise deflagrazioni di suono e a evocare una spettacolarità visionaria dove Cleopatra contempla un'altra se stessa nella quale stenta a riconoscersi (e dalla quale, in ogni caso, vorrebbe rifuggire).

Nel prosieguo della *Méditation*, la sezione corrispondente alla seconda strofa del testo, si ritorna al piano dell'espressione soggettiva in presa diretta che poi s'imporrà definitivamente nell'intonazione della terza e della quarta strofa con la rappresentazione del suicidio e dell'agonia. Ma prima di questo definitivo assestamento di prospettiva la visione di una morte ancora di là da venire e l'innescarsi dei processi rimemorativi apre nuovi e ripetuti squarci in chiave fantastica nell'immediatezza dell'espressione soggettiva, svelandone le lacerazioni e la crisi d'identità (lo straniamento del tema cantabile su cui il personaggio riprende i versi del recitativo precedente, le reminiscenze dell'«invocazione»).

Quest'appartenenza di *Cléopâtre* alla poetica e alla prassi compositiva del teatro ideale o della memoria trova riscontro nella fitta rete di relazioni intertestuali che, sotto forma di autoimprestiti e autocitazioni, si dipartono dalla scena lirica. È noto che per Berlioz le cantate per il Prix de Rome costituirono una sorta di giacimento di idee musicali da riutilizzare nelle composizioni successive,²⁷ ma forse *Cléopâtre* fu di tutte la più saccheggiata. L'«invocazione» della *Méditation* ricompare come *Choeur d'ombres* del *Retour à la vie* (1832), mentre un altro passaggio dello stesso brano (b. 17) ricompare nell'Allegro fugato (b. 115) dell'*Introduction* di *Roméo et Juliette* (1839). Il tema cantabile vagamente rossiniano della macrostruttura conclusiva (b. 77) sarà reimpiegato come idea associata al personaggio di Miranda nella *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare* (b. 230) che conclude il *Retour à la vie*, laddove la frase cantata da Cleopatra sulle parole «Où sur le sein des mers» nella prima aria (b. 100) sarà riconvertita in tema d'amore nel terzetto del primo atto di *Benvenuto Cellini* (1838). In altre forme, in diversi contesti la musica composta per la morte della regina dissoluta e disperata continuerà a risuonare a lungo dopo l'infelice esito del Prix de Rome del 1829. Ma questa, come si dice, è un'altra storia.

Cesare Fertonani

cesare.fertonani@unimi.it

²⁷ Cfr. GILBERT 1998, pp. VIII-XV.

Abbreviazioni bibliografiche

ALBRIGHT 2001

D. Albright, *Berlioz's Semi-Operas. «Roméo et Juliette» and «La damnation de Faust»*, Rochester NY, Rochester University Press, 2001.

BARRAUD 1978

H. Barraud, *Berlioz*, Milano, Rusconi, 1978.

BERLIOZ 2004

H. Berlioz, *Memorie*, Milano - Lucca, Ricordi - LIM, 2004 (prima ed.: 1870).

BERLIOZ 1972-2005

H. Berlioz, *Correspondance générale*, 8 voll., Paris, Flammarion, 1972-2005.

BLOOM 2003

P. Bloom, *Cléopâtre*, in P. Citron *et alii* (a cura di), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003, pp. 115-116.

BRZOSKA 2003

M. Brzoska, *Cléopâtre et la transgression harmonique*, in C. Wasselin - P.-R. Serna (éds.), *Hector Berlioz*, Paris, Éditions de l'Herne, 2003, pp. 41-50.

CAIRNS 1989

D. Cairns, *Berlioz, 1803-1832: The Making of an Artist*, London, Deutsch, 1989.

COSSO 2002

L. Cosso, *Strategie del fantastico. Berlioz e la cultura del romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

DICKINSON 1964

A.E.F. Dickinson, *Berlioz' Rome Prize Works*, in "The Music Review" 25, 3 (1964), pp. 163-185.

ELLIOTT 1976

J.R. Jr. Elliott, *The Shakespeare Berlioz saw*, in "Music & Letters" 57, 3 (1976), pp. 292-308.

FRENZEL 2005¹⁰

E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 2005¹⁰.

GILBERT 1998

D. Gilbert (a cura di), *Hector Berlioz, Prix de Rome Works*, Kassel, Bärenreiter, 1998 (New Edition of the Complete Works, 15, 6).

MACDONALD 1982

H. Macdonald, *Berlioz*, London, Dent, 1982.

REYNAUD 2003

C. Reynaud, *Shakespeare, William*, in P. Citron *et alii* (a cura di), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003, pp. 510-514.

STRICKER 2003

R. Stricker, *Berlioz dramaturge*, Paris, Gallimard, 2003.

VOGEL 2003

O. Vogel, *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*, Stuttgart, Steiner, 2003.